

PETER UTZ

„NACHREIFE DES FREMDEN WORTES“

Hölderlins *Hälfte des Lebens*
und die Poetik des Übersetzens

WILHELM FINK

Publiziert mit Unterstützung des *Fonds des publications*
der Universität Lausanne.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben
sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als
den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche
Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2017 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc.,
Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore;
Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung und Satz: Martin Mellen und Peter Zickermann,
Bielefeld

Printed in Germany
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6177-3

Inhalt

1. Einleitung: Benjamins *Aufgabe des Übersetzers* und der „freie Gebrauch des Eigenen“ 7
2. Zur Übersetzungsgeschichte von *Hälfte des Lebens* im Französischen und Englischen 21
3. Die Mitte der Hälfte 33
4. Die reifenden Früchte und ihre „Nachreife“ 39
5. Kernwort und Fremdkörper: „heiligenüchtern“ 45
6. Wo stehen die „klirrenden Fahnen“? 55
7. Die Suche nach einem Referenzraum: „Land“ und „Erde“, „Schatten“ und „Sonnenschein“ 61
8. Die polyphone Sprachlosigkeit und die Stimmen der Übersetzung 65
9. Klangalternativen und akzentuierte Fremdheit 71
10. *Hälfte des Lebens*: eine poetische Verhältnisbestimmung von Original und Übersetzung 75

Literaturnachweis 85

Primärliteratur 85

Sekundärliteratur 86

Nachweis der zitierten Übersetzungen
von *Hälfte des Lebens* 90

Dank 93

Anhang: *Hälfte des Lebens* –
französische und englische Übersetzungen 95

Französische Übersetzungen 96

Englische Übersetzungen 109

1. **Einleitung:** **Benjamins *Aufgabe des Übersetzers* und der „freie Gebrauch des Eigenen“**

Liebe, wenn sie denn dauern soll, braucht nicht nur Nähe, sondern auch Distanz. Das gilt auch für die Liebe zum Wort, die „Philologie“. Als Liebhaber des Logos haben wir freilich Mühe, diese Distanz zu gewinnen und produktiv zu halten. Denn das Wort ist uns Gegenstand und Ausdrucksmittel zugleich. In dieser doppelten Liebe zum Wort ist uns Nähe eine absolute Verpflichtung: Wir lieben das Wort eigentlich nur als Original. ‚Close reading‘ nennt sich diese Erotik, die eine fast körperliche Nähe zum „vesten Buchstab“ sucht.¹ Sie praktiziert und predigt das korrekte Zitat, im Original, den möglichst authentischen Text.

In fremder Gestalt wirkt uns das, was wir für etwas Eigenes halten, immer leicht entstellt, eben: befremdlich. Man lese als Beispiel eines der bekanntesten Gedichte der deutschen Literatur in einer neueren französischen und englischen Übersetzung:

1 Friedrich Hölderlin: *Patmos*, mit dem bekannten Schluß: „daß gepflegt werde / Der veste Buchstab, und bestehendes gut / Gedeutet. Dem folgt deutscher Gesang.“ Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker-Verlag 1992, Bd. 1, S. 356.

Jean-Pierre Lefebvre (1993)

La moitié de la vie

Lourde de poires jaunes,
Et pleine de roses sauvages
La terre est penchée sur le lac,
Et vous, cygnes charmants,
Enivrés de baisers,
Vous trempez votre tête
Dans l'eau sobre et sacrée.

Où, malheureux, irai-je prendre,
Quand vient l'hiver, les fleurs, où
L'or du soleil,
Et l'ombre de la terre?
Les murs sont là
Muets et froids, dans le vent
Les bannières tintent.²

Nick Hoff (2009)

Half of Life

With yellow pears,
And full of wild roses,
The land hangs in the lake,
O dear inclining swans,
And drunk with kisses
You dip your heads
In the holy, sober water.

Ah, where in the winter will
I come upon flowers, and where
The sun's light,
And shadows of the earth?
The walls stand
Speechless and cold, in the wind
The weathervanes clatter.³

Wer nicht französischer oder englischer Muttersprache ist, hört in diesen Versen vor allem ein Echo mit, das Echo des Originals. Im Verhältnis zu diesem wirken die Übersetzungen ihrerseits nur wie ein Echo. Fast unwillkürlich sucht man die Nähe zum Urtext, zu Hölderlins *Hälfte des Lebens*. Zwar ist das Gedicht bereits in den Jahren nach 1799 entstanden; Hölderlin hat es zusammen mit acht anderen als *Nachtgesänge* dem Frankfurter Verleger Wilmans für sein *Taschenbuch für das Jahr 1805* angeboten. Doch noch nach über zweihundert Jahren scheint es von schneidender Aktualität:

2 *Anthologie bilingue de la poésie allemande*. Ed. p. Jean-Pierre Lefebvre. Paris: Gallimard 1993, p. 491.

3 Friedrich Hölderlin. *Odes and Elegies*. Translated and edited by Nick Hoff. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press 2009, p. 181.

Friedrich Hölderlin (1805)

Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hänget
 Und voll mit wilden Rosen
 Das Land in den See,
 Ihr holden Schwäne,
 Und trunken von Küssen
 Tunkt ihr das Haupt
 Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
 Es Winter ist, die Blumen, und wo
 Den Sonnenschein,
 Und Schatten der Erde?
 Die Mauern stehn
 Sprachlos und kalt, im Winde
 Klirren die Fahnen.⁴

Das klingt doch anders als im Französischen oder im Englischen; kristallklar akzentuiert der unvergleichlich ausgestaltete, harte Gegensatz einer Sommer- und einer Winterhälfte des Lebens. Einmal mehr fühlt man sich bestätigt in der Neigung zum Original, zu seiner Nähe, die uns gleichzeitig auch als seine Aktualität erscheint. Und bestätigt fühlt man sich auch in der Vermutung, die Übersetzung sei immer ein Verlustgeschäft, besonders in der Lyrik. Schon Schopenhauer poltert in seinen *Parerga* (1851) kategorisch:

Gedichte kann man nicht *übersetzen*, sondern bloß umdichten; welches allezeit mißlich ist. Sogar in bloßer Prosa wird die allerbeste Übersetzung sich zum Original höchstens so verhalten, wie zu einem gegebenen Musikstück dessen Transposition in eine andere Tonart. Musikverständige wissen, was

4 Hölderlin, *Werke und Briefe* Bd. 1, S. 320.

es damit auf sich hat. – Daher bleibt jede Übersetzung tot und ihr Stil gezwungen, steif, unnatürlich, oder aber sie wird frei, d. h. begnügt sich mit einem *à peu près*, ist also falsch. Eine Bibliothek von Übersetzungen gleicht einer Gemäldegalerie von Kopien. Und nun gar die Übersetzungen der Schriftsteller des Alterthums sind für dieselben ein Surrogat, wie der Cichorienkaffee es für den wirklichen ist.⁵

Übersetzungen sind – so Schopenhauer – schlechte Kopien, missklingende Transpositionen in andere Tonarten, billiger Ersatz für das teure Original. Literatur ist grundsätzlich unübersetzbar. Dies zeigt sich an der Lyrik als dem Extrem- und Ernstfall von Literatur. Auch Roman Jakobson statuiert: „la poésie, par définition, est intraduisible“.⁶ Daraus lässt sich im Umkehrschluss ableiten, genau das, was an ihr unübersetzbar sei, sei das eigentlich Poetische. Der amerikanische Lyriker Robert Frost bringt dies auf eine prägnante Formel, die als Vorurteil und als Filmtitel Karriere gemacht hat: „Poetry is what gets lost in translation“.⁷

Wenn sich das Poetische und das Übersetzen in dieser Weise ausschließen, dann kann es erst recht keine Poetik des Übersetzens geben. Auch die Liebe zum Original, wie sie die Philologie kultiviert, und das Übersetzen, das dieses Original bestenfalls reproduziert, scheinen zunächst entgegengesetzt, Rücken gegen Rücken. Zwar stellen sich sowohl die Übersetzer wie die Philologen in den Dienst des Originals und verpflichten sich ihm zur ‚Treue‘, doch dienen sie an zwei verschiedenen Höfen. Übersetzer und Literaturwissenschaftler gehören kaum mehr den gleichen

5 Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Wolfgang Freyherr von Löhneysen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, Bd. V, S. 667 (Hervorhebungen im Original).

6 Roman Jakobson: *Essais de linguistique générale*. Paris: Editions de Minuit 1963, p. 86.

7 „I could define poetry this way: it is that which is lost out of both prose and verse in translation.“ In: Cleanth Brooks / Robert Penn Warren: *Conversations on the Craft of Poetry*. New York: Holt, Rinehart and Winston 1961, oft zitiert als „Poetry is what gets lost in translation“. Schon 1941 bringt Frost im Gespräch mit Peter J. Stanlis das gleiche Argument in anderer Formulierung: „He insisted that genuine poetry cannot be translated.“ Peter J. Stanlis: *Conversations with Robert Frost. The Bread Loaf Period*. With a new introduction by the author. New Brunswick / London: Transaction Publishers 2010, p. 111.

Fakultäten an, und in den Bibliotheken und Buchhandlungen stehen die Übersetzungen und die literaturwissenschaftlichen Abhandlungen in getrennten Regalen.

Das war allerdings nicht immer so: Die Bibel legte man aus, indem man sie übersetzte, und übersetzte sie, indem man sie auslegte. Übersetzung und Deutung des Textes gehörten zusammen, in *einem* hermeneutischen Geschäft, das der schöpferischen Sinnstiftung verpflichtet ist. Damit wird auch eine eigentliche Poetik des Übersetzens denkbar. Walter Benjamin hatte diesen Zusammenhang noch im Blick, als er seinen Baudelaire-Übersetzungen 1923 den bekannten Traktat *Die Aufgabe des Übersetzers* voranstellte.⁸ Von der Übersetzung der „heiligen Texte“ her, auf die sein Traktat am Ende hinsteuert, versucht er, das Original und die Übersetzung zusammenzudenken.⁹ Dabei setzt er am Anfang die These, die Übersetzung sei eine „Form“. Als solche gehe sie aus dem Original hervor. Allerdings verschiebe sich dabei das Verhältnis von Gehalt und sprachlichem Ausdruck: Im Original sieht Benjamin das Verhältnis von Gehalt und Ausdruck als ein natürliches, wie eines von „Frucht“ und „Schale“. In der Übersetzung dagegen erscheint ihm dieses Verhältnis als eines der Fremdheit und Unangemessenheit: Wie ein „Königsmantel in weiten Falten“ umschließe die Übersetzung ihren Gehalt. Diese komplexe Metaphorik indiziert zwar, dass Benjamin hier selbst an die Grenze des begrifflichen Sprechens stößt.¹⁰ Aber sie vermag doch auszudrücken, dass und wie Ben-

8 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, Bd. IV/1, S. 9–21. – Zur Entstehung des Essays und zur Forschung vgl. Alfred Hirsch: „*Die Aufgabe des Übersetzers*“. In: *Benjamin-Handbuch*. Hrsg. v. Burkhardt Lindner. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006. S. 609–625. – Zur Forschungsdiskussion vgl. Christiaan Hart Nibbrig (Hrsg.): *Walter Benjamin: Übersetzen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001. – Einen ebenso eingehenden wie aus dem Abstand des Übersetzers klärenden Kommentar zu Benjamins Essai gibt Antoine Berman: *L'âge de la traduction. „La tâche du traducteur“ de Walter Benjamin. Un commentaire*. Ed. par Isabelle Berman. St. Denis: Presses universitaires de Vincennes 2008.

9 Vgl. in der langen Deutungsdebatte zuletzt: Caroline Sauter: *Die virtuelle Interlinearversion: Walter Benjamins Übersetzungstheorie und -praxis*. Heidelberg: Winter 2014, und Julia Abel: *Walter Benjamins Übersetzungsästhetik. „Die Aufgabe des Übersetzers“ im Kontext von Benjamins Frühwerk und seiner Zeit*. Bielefeld: Aisthesis 2015.

10 Vgl. dazu Berman, *L'âge de la traduction*, p. 139–145.

12 jamin das Original und die Übersetzung zusammenzudenken sucht: Im Original wirkt ein ‚natürlicher‘ Zusammenhang von Gehalt und Ausdruck; in der Übersetzung dagegen wird er künstlich, zeichenhaft, als Kleid und „Königsmantel“, im Wort-sinn „entfaltet“.

Entfaltet wird dabei nach Benjamin die „Übersetzbarkeit“ des Originals. Als ihre „Übersetzbarkeit“ äußert sich „eine bestimmte Bedeutung, die den Originalen innewohnt“. Zwar vermag „eine Übersetzung, so gut sie auch sei“ an sich niemals etwas für das Original zu „bedeuten“. Trotzdem ist die Übersetzung in eine fremde Sprache eine mögliche Realisierung dieser „Übersetzbarkeit“.¹¹ Darum steht die Übersetzung mit dem Original „im nächsten Zusammenhang“, wie Benjamin betont. Dieser „Zusammenhang“ sei, weil er dem Original zugehört, ein „natürlicher“, ein „Zusammenhang des Lebens“:

So wie die Äußerungen des Lebens innigst mit dem Lebendigen zusammenhängen, ohne ihm etwas zu bedeuten, geht die Übersetzung aus dem Original hervor.¹²

Diese Begrifflichkeit ist eingefärbt von der vitalistischen „Lebens“-Euphorie seiner Generation. Benjamin führt sie in der Folge auch in das Verhältnis von Original und Übersetzung ein: die Übersetzung ist ein „Stadium“ des „Überlebens“ und des „Fortlebens“ des Originals.¹³ „Fortleben“ meint dabei sowohl seine chronologisch spätere Rezeption wie auch die organologisch gedachte „Entfaltung“ seiner „Übersetzbarkeit“. Wörtlich genommen, mit Trennungs- und Bindestrich, ermöglicht das „Fort-leben“ jedoch auch die weitere Entwicklung von Original und Übersetzung. Entsprechend kann man die Übersetzung mit Recht auch als „Fortschrift“ des Originals verstehen.¹⁴

11 Vgl. Abel, *Benjamins Übersetzungsästhetik*, S. 275 ff.

12 Benjamin, *Schriften* Bd. IV/1, S. 10.

13 Vgl. Daniel Weidner: *Fort-, Über-, Nachleben. Zu einer Denkfigur bei Benjamin*. In: *Benjamin Studien* Bd. 2. Hrsg. v. Daniel Weidner u. Sigrid Weigel. München: Fink 2011, S. 161–178.

14 Vgl. Hans Jost Frey: *Der unendliche Text*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.

Denn in seinem Fortleben, das nicht so heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original. Es gibt eine Nachreife auch der festgelegten Worte.¹⁵

Hier bezieht sich die „Nachreife“ auf das Original und seine Veränderung im Prozess seines „Fortlebens“, auch innerhalb der eigenen Sprachkultur. Dann wechselt Benjamin die Perspektive auf die Seite des Übersetzens, das seinerseits dem Sprachwandel ausgesetzt ist und notwendig veraltet:

Ja, während das Dichterwort in der seinigen [Sprache] überdauert, ist auch die größte Übersetzung bestimmt in das Wachstum ihrer Sprache ein-, in der erneuten unterzugehen. So weit ist sie entfernt, von zwei erstorbenen Sprachen die taube Gleichung zu sein, dass gerade unter allen Formen ihr als Eigenstes es zufällt, auf jene Nachreife des fremden Wortes, auf die Wehen des eigenen zu merken.¹⁶

Die Übersetzung ist keine „taube Gleichung“ zwischen zwei „toten“, weil historisch fixierten Sprachen, sondern die Realisierung einer „Nachreife“ des Originals. In seiner eigenen Sprache bleibt dieses Potential zeitüberdauernd erhalten. In der fremden Sprache induziert es als Übersetzung einen neuen, kreativen Prozess, den Benjamin in der Metapher der „Wehen“ wiederum organologisch fasst. Ein Prozess, der selbst jedoch zeitgebunden bleibt – Übersetzungen werden ‚geboren‘, sind entsprechend auch sterblich, sie veralten, anders als das Original. Diese Induktion des Originals in die Übersetzung fasst Benjamin mit dem Bild der „Nachreife des fremden Wortes“ als Prozess, der eigentlich erst dann einsetzt, wenn sich die Übersetzung vom Original gelöst hat. Grimms Wörterbuch zufolge bedeutet „Nachreife“: „nach der abnahme reifen (vom winterobste); reifend nachfolgen“. Die „Frucht“, der Kern des Originals, entwickelt sich also gewissermaßen nach der Ernte in der Übersetzung weiter,

15 Benjamin, *Schriften* Bd. IV/1, S. 12.

16 Ebd., S. 13.

14 die insofern als organische Verwandlungsform des Originals erscheint. Kontinuität und Diskontinuität zwischen Original und Übersetzung sind in diesem Bild dialektisch verschränkt.¹⁷ Wenn es sich von seinem Stamm gelöst hat, schießen aus dieser Dialektik neue kreative Kräfte in das übersetzte Original ein: das Ferment des Fremden. So kann es sich weiter entwickeln. Das zeigt sich in Benjamins eigenem Schreiben, etwa an der *Berliner Kindheit um 1900*: In dieses ‚work in progress‘ gehen nach 1933 auch die französischen Selbstübersetzungen einzelner Teile ein, die Benjamin in intensiver Zusammenarbeit mit dem Übersetzer Jean Selz verfasst. Benjamin spricht in einem Brief vom 14. Mai 1933 von diesem Prozess, der auch zur Umarbeitung bereits existierender Teile führt, als einer „Nachreife“ seines eigenen Werks.¹⁸

Die hoch metaphorische Theorie der Übersetzung Benjamins hat ihrerseits in den letzten Jahrzehnten ein reiches „Fortleben“ erzeugt, nachdem sie längere Zeit unproduktiv überwintern musste. Ihr entscheidender Vorteil vor anderen Übersetzungstheorien ist, dass sie alle Abbildtheorien hinter sich lässt: Die Übersetzung ist keine Kopie des Originals, die diesem untergeordnet wäre und die sich gar mittels einer moralisch eingefärbten ‚Treue‘ an diesem messen müsste. Stattdessen versucht Benjamin, Original und Übersetzung als Teil eines größeren Ganzen prozesshaft zusammenzudenken. Der gemeinsame Fluchtpunkt ist sein metaphysischer Begriff der „reinen Sprache“.¹⁹ Mit ihm kann er jedoch all jene kulturellen und sprachsystematischen Differenzen, in und mit denen das Übersetzen arbeitet, nicht direkt in den Blick nehmen. Benjamins Übersetzungstheorie ist keine Theorie der Kultur und der Kulturdifferenz. Zudem verschwindet in der organologischen Metaphorik vom „Fortleben“ und „Nachreifen“ das Subjekt des Übersetzens, der Übersetzer selbst. Obwohl Benjamin seinen Traktat den eigenen Baude-

17 Zur Frage von Kontinuität und Diskontinuität zwischen Original und Übersetzung vgl. Sauter, *Die virtuelle Interlinearversion*, bes. S. 84 ff.

18 Vgl. dazu Davide Giuriato: *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932–1939)*. München: Fink 2006, S. 162–181, hier S. 166.

19 Vgl. Abel, *Benjamins Übersetzungsästhetik*, S. 298 ff.

laire-Übersetzungen voranstellt, werden die konkreten Herausforderungen des Übersetzens in ihm kaum diskutiert. *Die Aufgabe des Übersetzers* ist insofern, wie die poststrukturalistischen Benjamin-Leser herausgestellt haben, auch eine ‚Demission‘ des Übersetzers, die seine traditionelle ‚Unsichtbarkeit‘ bestätigen kann.²⁰ Eine neue französische Übersetzung des Traktats kündigt sie schon im Titel an, indem sie nicht, wie die frühere, setzt: „La tâche du traducteur“, sondern: „L’abandon du traducteur“.²¹

Trotz dieser Vorbehalte kann Benjamins Ansatz eine neue Annäherung von Übersetzen und literaturwissenschaftlicher Interpretation inspirieren.²² Denn wenn die Übersetzung eine Ausformulierung jener „Nachreife“ ist, die das Original als seine eigene „Übersetzbarkeit“ schon in sich enthält, dann können wir in der Übersetzung die Entfaltung eines Potentials greifen und begreifen, das schon im Original enthalten ist, nicht nur auf der Oberfläche, der „Schale“, sondern auch in seinem „Kern“. Die Lektüre der Übersetzungen verspricht also neue Einsichten ins Original. Allerdings dürfen wir bei dieser durch Benjamin inspirierten Blickwende nicht von jenen kulturellen, historischen und sprachsystematischen Differenzen absehen, die diesen Prozess prägen. Die Historizität der Übersetzungen selbst macht sie zu Zeugnissen jenes „Nachlebens der Werke“, durch das „geschichtliches ‚Verstehen‘“ erst möglich wird, wie Benjamin später, im *Passagen*-Werk, postuliert:

Geschichtliches „Verstehen“ ist grundsätzlich als ein Nachleben des Verstandnen zu fassen und daher ist dasjenige was in der Analyse des „Nachlebens der Werke“, des „Ruhmes“ erkannt wurde, als die Grundlage der Geschichte überhaupt zu betrachten.²³

20 Lawrence Venuti: *The Translator’s Invisibility*. London: Routledge 1995.

21 Walter Benjamin: *La tâche du traducteur*. Trad. p. Maurice de Gandillac. In: Walter Benjamin: *Mythe et violence. Œuvres 1*, Paris: Denoël 1971, p. 261–275. – Walter Benjamin: *L’abandon du traducteur*. Trad. p. Laurent Lamy et Alexis Nouss. In: *Traduction, terminologie, rédaction* vol. 10, no 2 (1997), p. 13–69.

22 Dies ist an einem anderen Textcorpus breiter ausgeführt bei Peter Utz: *Anders gesagt – autrement dit – in other words. Übersetzt gelesen: Hoffmann, Fontane, Kafka, Musil*. München: Hanser 2007.

23 Benjamin, *Schriften* Bd. V, S. 574 f.

16 In der historischen Reihe der Übersetzungen eines Werks objektiviert sich dieses „Nachleben des Verstandnen“ in der fremden Sprache. So lässt es sich als solches objektivieren und seinerseits verstehen. Dabei bewahrt uns die doppelte historische und sprachkulturelle Fremdheit der Übersetzung vor der Fetischisierung des Originals; sie kann zur produktiven Verfremdung werden, wenn wir sie nutzen, um die historische Tiefensicht mit dem ‚close reading‘ zu kombinieren.

Die Agenten dieses verstehenden Nachlebens und des Nachlebens im Verstehen sind die Übersetzer. Noch viel entschiedener als die Philologen und die Literaturwissenschaftler widmen sie jedem Wort, jedem Satz, jeder rhythmischen Struktur die gleiche Aufmerksamkeit. Anders als das Vorurteil es will, sind sie deshalb die ‚treuesten‘ Leser des Originals. Ihre Lektüre formulieren sie in der fremden Sprache aus, mit eigenen, anderen Worten. So werden sie wenn nicht zum zweiten Autor des Originals, so doch zumindest zum Autor der Übersetzung. Diese wiederum können und müssen wir lesen, als eine fremde Entfaltung des Originals und als seine produktive Verwandlungsform. Dass das Original in den verschiedenen Übersetzungen und gar in den verschiedenen Sprachen je anders klingt, ist dann nicht der Ausweis seiner prinzipiellen Unübersetzbarkeit, wie sie Frost behauptet. Es zeugt im Gegenteil von seinem inneren Reichtum und damit in Benjamins Sinn von seiner grundsätzlichen „Übersetzbarkeit“.

Um diese zu erfahren und die Übersetzungen als multiple Lesarten des Originals hermeneutisch nutzen zu können, muss man sie mit diesem in eine dialogische Konstellation bringen. Man muss synchron nebeneinander legen, was an sich historisch in der Tiefe gestaffelt ist. Dann entsteht ein multipler Echoraum. In Benjamins Essai findet sich auch dazu ein inspirierendes, allerdings auch enigmatisch-komplexes Bild:

Die Übersetzung aber sieht sich nicht wie die Dichtung gleichsam im innern Bergwald der Sprache selbst, sondern außerhalb desselben, ihm gegenüber und ohne ihn zu betreten ruft sie das Original hinein, an demjenigen einzigen

Orte hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag.²⁴

Original und Übersetzung haben je einen eigenen „Ort“. Anders als beim temporalen Bild des „Nachreifens“ gesteht Benjamin ihnen in dieser räumlichen Metaphorik einen kategorialen Abstand zu. Dieser erlaubt es der Übersetzung, zum Original in ein neues Verhältnis zu treten: Die Übersetzung erhält eine eigene Stimme, mit der sie – in ungewöhnlich transitiver Verwendung des Worts – „das Original hineinruft“. Wenn man in den Wald hineinruft, so tönt es anders zurück: In der Übersetzung erklingt ein Echo der Sprache des Originals, die nun in ihrer Befremdlichkeit in der Übersetzung mitzuhören ist. Und umgekehrt scheint auch das Original im Echoruf der Übersetzung eine eigene Fremdheit zu erfahren.

Zu einem solchen Echoraum sollen hier Hölderlins Gedicht und seine multiplen Übersetzungen konstelliert werden. In diesem Raum können vielfältige Differenzen hörbar werden: die Differenzen zwischen den Sprachkulturen, die historische Differenz zwischen Original und Übersetzung und das Differente in Original und Übersetzung selbst.²⁵ Diese Mehrstimmigkeit wird zum hermeneutischen Mehrwert. Denn wie beim stereophonen Hören sind es die minimalen Abweichungen der Übertragungskanäle, die erst jenen Wahrnehmungsraum schaffen, in denen man die einzelnen Instrumente eines Orchesters unterscheiden und lokalisieren kann. Von diesem Echoraum der Übersetzungen her können wir neue Einblicke gewinnen in das, was uns nur zu vertraut ist. Die Übersetzungen, ohne die alle Literaturen blind wären selbst für ihre nächsten Nachbarn, spiegeln uns auch das Eigene verfremdet zurück. Sie sind insofern auch Fenster nach innen.

Bereits Hölderlin selbst hat dieses Erkenntnispotential des Übersetzens zumindest im Ansatz erkannt, aus seinem eigenen übersetzerischen Umgang mit den griechischen Klassikern he-

24 Benjamin, *Schriften* Bd. IV/1, S. 16.

25 Zu diesem Verfahren vgl. Irene Weber Henking: *DifferenzlektüreN. Fremdes und Eigenes der deutschsprachigen Schweizer Literatur, gelesen im Vergleich von Original und Übersetzung*. München: Iudicium 1999, und Utz, *Anders gesagt*.

18 raus. In seinem bekannten Brief an Casimir Ulrich Böhlendorff vom 4. Dezember 1801 fasst er es in die Formel:

Aber das Eigene muss so gut gelernt sein, wie das Fremde. Deswegen sind uns die Griechen unentbehrlich. Nur werden wir ihnen gerade in unserm Eigenen, Nationellen nicht nachkommen, weil [...] der *freie* Gebrauch des *Eigenen* das Schwerste ist.²⁶

Während das „Eigene“ sich allzu rasch zum „Eigentum“ verdinglicht, kann das Übersetzen uns neue Distanz zum allzu Bekannten vermitteln. Wie Hölderlin gegenüber den Griechen, so können wir also unsererseits im fremden Umgang mit Hölderlin, der sich in den Übersetzungen artikuliert, einen neuen, „freien“ Umgang mit Hölderlin selbst „lernen“. Und wir können sogar erfahren, dass und wie diese Dialektik als eine eigentliche Poetik des Übersetzens in Hölderlins *Hälfte des Lebens* selbst eingefaltet ist – diese These wird der Fluchtpunkt dieser Arbeit sein.

Dazu soll das Gedicht mit seinen französischen und englischen Übersetzungen konfrontiert werden, ohne Anspruch auf Vollständigkeit.²⁷ Ohnehin ist es schwierig, sich einen vollständigen Überblick über alle publizierten Übersetzungen dieses Gedichts in beide Sprachen zu verschaffen.²⁸ Bezeichnend dafür, dass die so intensive literaturwissenschaftliche Diskussion zu Hölderlin die Übersetzungen höchstens am Rande berührt; auch das umfassende *Hölderlin-Handbuch* behandelt sie nur in den Kapiteln zur internationalen Rezeption.²⁹ Zudem ist eine solche multiple Übersetzungslektüre ohnehin eine Konstruktion, die

26 Hölderlin, *Werke und Briefe* Bd. 3, S. 460 (Hervorhebung im Original).

27 Eine kurze Studie mit dem gleichen Textcorpus, aber anderer Akzentuierung der Fragestellung erscheint parallel: Peter Utz: *Die fremde Ähnlichkeit der Übersetzung. Hölderlins „Hälfte des Lebens“ im Echo seiner französischen und englischen Übertragungen*. In: *Fremde Ähnlichkeiten. Die „Große Wanderung“ als Herausforderung der Komparatistik*. Hrsg. v. Frank Zipfel u. a. Stuttgart / Weimar: Metzler 2017.

28 An sich sehr hilfreich die *Internationale Hölderlin-Bibliographie* online: <http://www.statistik.baden-wuerttemberg.de/Hoelderlin/home.htm>.

29 Manfred Koch: *Rezeption im Westen*. In: *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. v. Johann Kreuzer. Stuttgart: Metzler 2002 S. 454 ff.

sich durch ihre Erkenntnisresultate rechtfertigen muss. Diese versprechen umso deutlicher akzentuiert zu werden, je weiter die Übersetzungen auseinanderliegen, sowohl in historischer wie auch in systematischer Hinsicht. Darum werden in der hier genutzten Palette der Übersetzungen möglichst die frühesten und die neuesten Übersetzungen berücksichtigt, ebenso wie die größtmögliche Spannweite der Deutungsvorschläge auf der Ebene der Wortsemantik, aber auch der syntaktischen und lautlichen Formgestaltung. Gleichzeitig müssen diese französischen und englischen Lesarten von Hölderlins Gedicht als Zeugnisse des „Verstandenen“ historisiert und zumindest skizzenhaft auf den Kontext ihrer eigenen historischen und sprach-kulturellen Voraussetzungen zurückbezogen werden. So erhält der Echo-raum der Übersetzungen auch eine zeitliche Tiefe, in welcher der „Ort“ der einzelnen Übersetzungen und ihr jeweiliger Referenzraum zu bestimmen ist.

2. Zur Übersetzungsgeschichte von *Hälfte des Lebens* im Französischen und Englischen

Die Folge der Übersetzungen von *Hälfte des Lebens* ist Teil der jeweiligen Verstehens- und Rezeptionsgeschichte Hölderlins im französischen und englischen Sprachraum und bestimmt diese mit. In beiden Sprachen bilden sich eigene Deutungslinien aus, die an deren spezifische literarische Traditionen rückgebunden sind. Dies ist bei jeder literarischen Übersetzung der Fall; bei Hölderlin und insbesondere bei seinen Gedichten ist jedoch die Übersetzung zunächst – und zum Teil bis heute – eine Sache der Dichter; Hölderlin ist nicht nur ein ‚writer’s writer‘, sondern auch ein ‚translating writer’s writer‘. Gerade *Hälfte des Lebens* ist ihnen nicht nur sprachlich-formal relativ leicht zugänglich, auch wenn sie das Deutsche nicht voll beherrschen. Es ist vor allem die ungemein aktuelle Formulierung einer biographischen Bruchstelle, am Rande des Verstummens, mit einem für die übersetzenden Schriftsteller des zwanzigsten Jahrhunderts hohen Identifikationspotential.

Das gilt natürlich auch für die deutschsprachigen Autoren seit der Wiederentdeckung Hölderlins um die Jahrhundertwende. Sie entdecken nicht nur ein Werk, sondern auch eine legendäre Dichterfigur, die rasch eine paradoxe Karriere als literarischer Geheimtipp erlebt. Dies wird die Voraussetzung für die Übersetzung in die Nachbarsprachen, ja für eine weltweite Rezeption, die hier nicht dokumentiert und einbezogen werden kann.³⁰ Besonders für das Spätwerk auf der Schwelle zum Wahn-

30 Zur internationalen Rezeption vgl. das *Hölderlin-Jahrbuch* 29 (1994/95), „Hölderlin übersetzt“. – Als Beispiel für die Übersetzung von *Hälfte des Lebens* in verschiedene Sprachen vgl.: *Hälfte des Lebens. Hommage multilingue et multiculturel à Friedrich Hölderlin*. Hrsg. v. Markus Winkler. Genève: El Draigòn de Gales, 2008.

22 sinn, dem *Hälfte des Lebens* schon zugerechnet wird, legt die historisch-kritische Ausgabe Norbert Hellingraths, publiziert von 1913–1923, die Basis. Zugleich ist Hellingraths Dissertation zu Hölderlins Pindar-Übertragungen (1911) eine wesentliche Inspirationsquelle für Benjamins Interesse an der Übersetzung.³¹ Die Wirkung von Hellingraths Ausgabe in Deutschland, die vereinnahmenden Aktualisierungen Hölderlins während des Dritten Reiches, die Deutung Hölderlins durch Heidegger, Hölderlins umstrittene „vaterländische Umkehr“, aber auch die Diskussionen um Hölderlins Verhältnis zur Französischen Revolution oder der veränderte Blick auf die Psychiatrie und Hölderlins ‚Wahnsinn‘ prägen die deutschsprachige Rezeption des Gedichts und seine vielfache Aneignung; man könnte sie etwa auch anhand der vielfachen Vertonungen verfolgen, als einer anderen Form der intermedialen Deutung und ‚Übersetzung‘. Diese deutschsprachige Rezeption wirkt auch ein auf die französischen und englischen Hölderlin-Lektüren, die sich in den jeweiligen Übersetzungen manifestieren. An ihnen zeigen sich zudem punktuell und symptomatisch die Verwerfungen und Widersprüche in den deutsch-französischen und deutsch-englischen Kulturbeziehungen im Zwanzigsten Jahrhundert. Darauf wird später konkret am Text einzugehen sein.

Die französische Rezeption von Hölderlin, wie sie Bernhard Böschenstein, Geert Lernout und Isabelle Kalinowski in verschiedenen Richtungen dargestellt haben, ist zunächst getragen von der Affinität der Poeten zu dem Poeten.³² Sie schaffen sich mit den Übersetzungen Hölderlins eine eigene Genealogie und Legitimi-

31 Vgl. Abel, *Walter Benjamins Übersetzungsästhetik*, S. 190 ff.

32 *Hölderlin vu de France*. Etudes réunies par Bernhard Böschenstein et Jacques le Rider. Tübingen: Narr 1987; darin besonders der Artikel von Bernhard Böschenstein: *Hölderlin en France. Sa présence dans les traductions et dans la poésie*, p. 9–23. In veränderter Form in deutscher Sprache auch als: *Hölderlin in Frankreich: seine Gegenwart in Dichtung und Übersetzung*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* (26) 1988/89, S. 304–320. – Geert Lernout: *The Poet as Thinker: Hölderlin in France*. Columbia: Camden House 1994. – Isabelle Kalinowski: *Une histoire de la réception de Hölderlin en France 1925–1967*. Diss. Université de Paris XII, 1999 (nicht veröffentlicht). Die Ergebnisse sind in Form verschiedener Artikel im Umkreis der Arbeit publiziert, die im Folgenden im Einzelnen nachgewiesen werden – ich danke Isabelle Kalinowski, dass sie mir diese Arbeiten zugänglich gemacht hat.

tät. Dies im Zeichen einer hohen Identifikation mit einer zunächst wenig bekannten, aber desto leichter auratisierbaren Dichterfigur. Symptomatisch dafür die Umstände der ersten Hölderlin-Übersetzungen in Frankreich in der Mitte der Zwanziger Jahre: Der deutsch-französische Kulturvermittler Bernhard Groethuysen stellt Hölderlin 1925 mit einigen Gedichten, darunter auch *Hälfte des Lebens*, in der wichtigen Zeitschrift *Nouvelle Revue Française* (NRF) vor.³³ In einem weiteren Artikel in der *Revue Commerce* im selben Jahr akzentuiert Groethuysen den Aspekt von Hölderlins Wahnsinn. Dies wird dann auch zum Vorzeichen, unter dem der Dichter Pierre Jean Jouve 1930 die *Poèmes de la folie de Hölderlin* zusammen mit Pierre Klossowski und einem Vorwort von Bernard Groethuysen publiziert. Jouve gibt in diesem Band eine recht freie Version des Gedichts, die nicht einmal dessen Zeilenzahl respektiert.³⁴ Denn Jouve geht es um die Übertragung einer „substance commune“ zwischen Dichter und Dichter, die in gewisser Weise unabhängig von der Sprache sei.³⁵ Hölderlin, der Borderline-Poet an der Grenze des Wahnsinns, wird nicht nur ihm zur Quelle einer solchen spirituellen Transfusion. Auch für die Surrealisten wird dieser Hölderlin nun zum Thema. Louis Aragon erinnert sich viel später in *Blanche ou l'oubli* (1967) daran, wie er schon 1922 durch den deutsch-französischen Dichter Maxime Alexandre an Hölderlin und die Schwierigkeit, *Hälfte des Lebens* zu übersetzen, herangeführt wurde:

[...] mon attention avait été attirée sur un poète allemand qui n'était pas du programme, alors, et dont personne ne parlait en France. C'était que, sous le prétexte de la philologie, il

33 Bernhard Groethuysen: *Hölderlin*. In: *Nouvelle Revue Française* (NRF) XXV / 1925, p. 551–554, hier p. 554. – Zum ganzen Kontext von Groethuysens Vermittlungsleistung vgl. Isabelle Kalinowski: *Der französische Hölderlin. Theorie des literarischen Feldes und Rezeptionsforschung*. In: *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*. Hrsg. v. Markus Joch u. Norbert Christian Wolf. Tübingen: Niemeyer 2005, S. 247–260.

34 Pierre Jean Jouve: *Poèmes de la folie de Hölderlin*. Avec la collaboration de Pierre Klossowski. Avant-propos de Bernard Groethuysen. Paris: Fourcarde 1930, p. 28.

35 Isabelle Kalinowski: *Traduction n'est pas médiation. Un regard sociologique sur les traducteurs français de Hölderlin*. In: *Etudes de lettres* (Lausanne), 2001 (2), p. 25–49, hier p. 32.

voulait s'assurer, Maxime, d'une traduction qu'il en avait faite. J'y jetai un coup d'œil sans trop comprendre l'intérêt de ces poires jaunes et de ces églantines... Le nom de l'auteur ne me disait rien. C'est pourtant ainsi que je fis connaissance avec Hölderlin, et je fus après longtemps poursuivi par l'impossibilité de traduire cette *Hälfte des Lebens* qui semble si simple à première vue. Je n'arrivais pas à me résoudre aux mots français du dictionnaire. Et je craignais d'inventer, par exemple, si, à *ins heilignüchterne Wasser*, je donnais pour équivalent *dans l'eau saintement dégrisante*, ce que par la suite je n'ai retrouvé ni chez Maxime Alexandre en 1942, ni chez Geneviève Bianquis en 1943.³⁶

Mit dem „heilignüchternen Wasser“ verweist Aragon auf eine Kernstelle des Gedichts und den besonderen Widerstand, den diese der Übersetzung entgegensetzt. Die „philologie“ reicht hier nicht aus; für einen Dichter wie Aragon braucht es dazu die dichterische Erfindung. Nicht umsonst reklamieren schon im Deutschen die Dichter gerade diese Wortkomposition Hölderlins für sich – darauf wird später zurückzukommen sein.³⁷ Auch Denise Lévy, Übersetzerin und Lebensgefährtin Aragons, die später den Soziologen und Surrealisten Pierre Naville heiratet, versucht sich in der gleichen Zeit an Hölderlin-Übersetzungen, darunter auch *Hälfte des Lebens*, publiziert diese Übersetzung aber nicht.³⁸

Aragon greift mit der Erwähnung von Maxime Alexandre und Geneviève Bianquis im Rückblick voraus auf die Karriere, die Hölderlin paradoxerweise im zweiten Weltkrieg im Französischen macht, als wollten die französischen Dichter und Übersetzer ihren Hölderlin nicht allein den Tornister-Bibliotheken der deutschen Wehrmacht überlassen. René Char kopiert 1940 einige Hölderlin-Gedichte in französischer Übersetzung in ein Schulheft, wie eine intellektuelle Wegzehrung für seinen Kampf

36 Louis Aragon: *Blanche ou l'oubli*. Roman. Paris: Gallimard 1967, p. 21. Der Hinweis auf die Stelle bei Isabelle Kalinowski: *Denise Naville traductrice*. In: *Les Vies de Pierre Naville*. Ed. p. Françoise Blum. Villeneuve-d'Ascq: Presses Univ. Septentrion, 2007, pp. 51–64, hier p. 60.

37 Vgl. unten, Kap. 5.

38 Kalinowski, *Denise Naville traductrice*.

in der Résistance gegen die deutschen Besetzer.³⁹ Maxime Alexandre präsentiert seine Version von *Hälfte des Lebens* 1942 im Rahmen eines Essays *Hölderlin le poète*, der in Marseille in der unbesetzten Zone erscheint.⁴⁰ Auch die französische Germanistin Geneviève Bianquis, obwohl durch das Vichy-Régime aus ihrem universitären Amt vertrieben, kann während des Krieges einen zweisprachigen Hölderlin-Band veröffentlichen; er erscheint im hundertsten Todesjahr Hölderlins 1943.⁴¹ Armel Guerne, wichtiger Übersetzer der deutschen Romantik und Mitglied der französischen Résistance, publiziert seine Version erst nach dem Krieg.⁴² *Hälfte des Lebens* wird so im Krieg zur anderen, besseren Hälfte eines von den Nazis für das sogenannte ‚Vaterländische‘ vereinnahmten Dichters.

Schon wesentlich früher, im Kontext eines anhaltenden französischen Interesses für die deutsche Romantik, veröffentlicht der Westschweizer Lyriker und Übersetzer Gustave Roud seine ersten Hölderlin-Übersetzungen. 1930 erscheint eine erste Version von *Hälfte des Lebens* in der Lausanner Literaturzeitschrift *Aujourd'hui*; offensichtlich in Reaktion auf die Übersetzungen Grothuysens und Jouves präsentiert Roud einige Gedichte unter dem Titel *Solitude de Hölderlin* und stellt zu *Hälfte des Lebens* fest: „On ne saurait rendre plus déchirantes une présence et une absence simultanées.“⁴³ Wie die Erstübersetzung durch Groet-huysen hält sich diese Version Rouds in Struktur und Wortwahl recht nahe am Original; für eine eigene Buchpublikation der Gedichte 1942 überarbeitet sie Roud an einigen Stellen.⁴⁴

39 Isabelle Kalinowski: *Le petit cahier de René Char. Un usage de la traduction en temps de guerre*. In: *Traduire l'exil – Das Exil übersetzen. Textes, identités et histoire dans l'espace franco-allemand (1933–1945)*. Ed. p. Michaela Enderle-Ristori. Tours: Presses universitaires François-Rabelais 2012 p. 151–167.

40 Maxime Alexandre: *Hölderlin, le poète*. Marseille: R. Laffont 1942, p. 178.

41 Friedrich Hölderlin: *Poèmes. Gedichte*. Trad. p. Geneviève Bianquis. Paris, Aubier 1943.

42 Friedrich Hölderlin: *Hymnes, élégies et autres poèmes*. Trad. p. Armel Guerne. Paris: Mercure de France 1950.

43 Gustave Roud: *Moitié de la vie*. In: *Aujourd'hui* (Lausanne). No 48 / 30 oct. 1930, p. 5; Einleitung unter dem Titel *Solitude de Hölderlin*, ebd. p. 4.

44 Gustave Roud: *Poèmes de Hölderlin*. Lausanne: Mermod 1942, p. 116. Vgl. dazu Claire Jaquier: *Gustave Roud et la tentation du romantisme. Fables et figures de l'esthétique littéraire romande 1930–1940*. Lausanne: Payot 1987, p. 71.

26 Diese zweite Version nimmt Philippe Jaccottet 1967 in die für die französische Literatur kanonische „Edition Pléiade“ auf, mit einer interessanten Modifikation im Zentrum des Gedichts, auf die später noch einzugehen sein wird.⁴⁵

Die existentialistische Nachkriegszeit hat für die *Hälfte des Lebens* beidseits der deutsch-französischen Sprachgrenze offene Ohren. In Frankreich wird sie wesentlich durch die Heidegger-Rezeption mitgeprägt; schon 1943 hatte das Institut Allemand im besetzten Paris in einer sehr deutschnational ausgerichteten Gedenkpublikation zu Hölderlins hundertstem Todestag eine Übersetzung von Heideggers Aufsatz *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* publiziert.⁴⁶ In der Nachkriegszeit werden Heideggers Hölderlin-Lektüren zum Ausgangspunkt einer verzweigten Debatte von Maurice Blanchot, Jean Laplanche oder Jacques Derrida und vielen weiteren.⁴⁷ Nicht zufällig stammt eine weitere französische Version von *Hälfte des Lebens* vom Philosophen François Fédiér, der durch seine Heidegger-Übersetzungen in Frankreich bekannt geworden ist. Die französischen Übersetzungen gehen nun von den Autoren allmählich in die Hände der Akademiker und der professionellen Übersetzer über; so zeichnet für die Übersetzungen in der populären Autorenreihe „Poètes d’aujourd’hui“, die Hölderlin 1953 vorstellt, der Lyriker und Germanist Robert Rovini mit seiner Übersetzung von *Hälfte des Lebens* ;⁴⁸ die Neuauflage eines zweiten Hölderlin-Bandes in der gleichen Reihe von 1985 bringt hingegen die Übersetzung von Roud in der Version der „Pléiade“.⁴⁹

Gewichtigstes Beispiel für eine professionelle Präsentation des Gedichts im Kontext der Geschichte der deutschsprachigen

45 Vgl. unten, Kap. 3.

46 *Friedrich Hölderlin 1770–1843: Textes réunis et présentés sur l’initiative de l’Institut Allemand pour commémorer le centième anniversaire de la mort du poète* . Ed. par Johannes Hoffmeister et Hans Fegers. Paris: Sorlot 1943. Der Hinweis bei Lernout, *The poet as thinker* , p. 23.

47 Koch, *Rezeption im Westen* , S. 454 f. – Umfassend dazu Lernout, *The poet as thinker* , p. 28–43.

48 *Hölderlin* . Ed. par Rudolf Leonhard et Robert Rovini. Paris: Seghers 1953, p. 146 (= *Poètes d’aujourd’hui* 36).

49 *Hölderlin* . Ed. par Gilles Jallet. Paris: Seghers 1985, p. 138 (= *Poètes d’aujourd’hui* 248).

gen Lyrik ist die *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, die der Germanist und Übersetzer Jean-Pierre Lefebvre 1993 bei Gallimard veröffentlicht. Die zweisprachige Publikation entlastet die Übersetzung etwas vom Anspruch, sich ganz an die Stelle des Originals setzen zu müssen und stellt sich einer vergleichenden Lektüre zwischen Übersetzung und Original. Der Literaturwissenschaftler und Dichter Serge Meitinger publiziert seine Version in einem wissenschaftlichen Artikel unter dem Titel *L'espace-temps d'un poème* 1999; seine Lesart macht er zum literaturwissenschaftlichen Argument. Die bisher umfassendste Übersetzung von Hölderlins lyrischem Gesamtwerk legt 2005 François Garrigue ebenfalls in einer zweisprachigen Ausgabe vor, nun basierend auf den neuen Erkenntnissen der deutschsprachigen Hölderlin-Edition, wie sie Michael Knaupp vorgelegt hatte.⁵⁰ Die Philologen, denen ein Aragon noch misstraute, haben damit Hölderlin von den Dichtern geerbt, ohne diesen aber eine Referenzfigur zu nehmen. Hölderlin wird nun im Französischen häufig in einem Atemzug mit den eigenen ‚Modernen‘ wie Rimbaud oder Verlaine genannt.

Auch im englischen Sprachraum geht *Hälfte des Lebens* tendenziell von den Händen der übersetzenden Dichter in die Hände der professionellen Übersetzer über. Auch hier ist es mangels synthetischer Arbeiten schwierig, einen vollständigen Überblick zu gewinnen.⁵¹ Ein früher Vermittler ist der schottische Lyriker und Übersetzer Edwin Muir, der ab Mitte der Zwanziger Jahre in einigen Aufsätzen auf Hölderlin aufmerksam macht und auch ein paar Gedichte übersetzt, allerdings nicht *Hälfte des Lebens*.⁵² In den Dreißiger Jahren erscheinen die ersten Übersetzungen des Gedichts in sprechenden Kontexten: Der englische Schrift-

50 Friedrich Hölderlin: *Œuvre poétique complète*. Texte établi par Michael Knaupp, trad. de l'allemand par François Garrigue. Paris: La Différence 2005, p. 821.

51 Einen kursorischen Überblick über die Übersetzungen Hölderlins ins Englische, allerdings ohne spezifisch auf *Hälfte des Lebens* einzugehen, gibt Olivier Classe (ed.): *Encyclopedia of literary translation into English*, vol. I. London / Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers 2000, p. 648–651.

52 Philip Marshall Mitchell: *Hölderlin in England und Amerika*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 4 (1950), S. 131–146. Danach: Michael Hamburger: *Die Aufnahme Hölderlins in England*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 14 (1965/66), S. 20–34.

28 steller, Lyriker und Übersetzer Stephen Spender bettet sie in die autobiographisch geprägten Novelle *The Cousins* (1935) ein.⁵³ Dort stellt sich der junge, von der deutschen Kultur geprägte Held seiner adeligen englischen Tante mit einer Übersetzung von Hölderlins Gedicht vor, die Spender in den Novellentext integriert. Mit dieser literarischen Visitenkarte kommt der Held jedoch in der englischen High Society nicht an – ein symptomatischer Kulturkonflikt wird so schon in einem der frühesten englischen Auftritte von Hölderlins Gedicht angezeigt. Dagegen ist der englische Lyriker David Gascoyne ganz vom französischen Surrealismus geprägt, den er übersetzend nach England vermittelt. So kommt er auch zu Hölderlin, dem er mit *Hölderlin's Madness* (1938) eine eigene Publikation widmet. Sie ist in ihrem Focus auf den ‚umnachteten‘, wild-romantischen Dichter stark von Jouves *Poèmes de la folie de Hölderlin* geprägt. In seinem schmalen Buch vermischt Gascoyne eigene Lyrik mit der Übersetzung von Hölderlin-Gedichten. Gascoynes Übersetzung von *Hälfte des Lebens* ist offensichtlich sowohl in der Form – er verteilt den Text auf insgesamt elf statt der originalen vierzehn Zeilen – wie bis in die Syntax und Wortwahl von Jouve abhängig; ob er das deutsche Original überhaupt konsultiert hat, ist fraglich.⁵⁴ Dieser frühe englische Hölderlin hat französische Wurzeln.

Die Identifikation der Lyriker mit dem Lyriker macht sich im Englischen wiederum lyrisch Luft. Muir, Spender und Gascoyne verfassen entsprechende Gedichte.⁵⁵ Auch Michael Hamburger, der 1933 mit seiner Familie von Berlin nach England emigriert und zum wichtigsten Vermittler Hölderlins ins Englische werden wird, beginnt seine Lyriker-Karriere als Siebzehnjähriger mit dem Rollengedicht *Hölderlin. Tübingen 1842*, das bereits einige Anklänge an *Hälfte des Lebens* enthält.⁵⁶ Es erscheint 1942, im gleichen Jahr wie eine Gedichtauswahl, die von August Closs,

53 Stephen Spender: *The Cousins* (1935). Zit. nach: St. S.: *The burning Cactus*. London: Faber and Faber 1936, p. 97–150, hier p. 103.

54 David Gascoyne: *Hölderlin's Madness*. London: Dent 1938. Hier zitiert nach: *David Gascoyne. Collected Verse Translations*. Ed. by Alan Clodd and Robin Skelton. Oxford: Oxford Univ. Press 1970, p. 95.

55 Michael Hamburger: *Englische Hölderlin-Gedichte*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 13 (1963/64), S. 80–103.

56 Englischer Originaltext und Übersetzung ebd., S. 98 f.

einem in England lehrenden österreichischen Germanisten, auf Deutsch in London publiziert wird und die dort ein erstaunlich großes Echo findet.⁵⁷ Denn es scheint, dass man im Kriegskontext auch in England – wie bei der französischen Resistance – den deutschen Dichter nicht den Deutschen überlassen will. Diese feiern 1943 den hundertsten Todestag des Dichters mit zahlreichen „Feldausgaben“, aber auch mit den ersten Bänden von Friedrich Beißners „Großer Stuttgarter Ausgabe“. Dagegen stellt das *Times Literary Supplement* Hölderlin zu seinem hundertsten Todestag als „A Non-Nazi German“ vor.⁵⁸ Entsprechend erscheinen im englischsprachigen Raum gleich drei zweisprachige Gedichtausgaben: 1943 vom neunzehnjährigen Michael Hamburger, der gerade in der englischen Infanterie dient, und in den USA vom amerikanischen Dichter Frederic Prokosch; 1944 in London vom englischen Literaturwissenschaftler und Rilke-Übersetzer James Blair Leishman.⁵⁹ Sie alle enthalten nun *Hälfte des Lebens*, ein Gedicht, das in der Folge zu den meist übersetzten im englischen Sprachraum zählen wird. Besonders Michael Hamburger setzt sich als Lyriker und Übersetzer immer wieder mit Hölderlin auseinander und publiziert zahlreiche weitere Auswahlgaben der Gedichte, deren Umfang ständig zunimmt.⁶⁰ Von ihm sind drei englische Versionen von *Hälfte des Lebens* zugänglich; Hamburger selbst denkt, er sei mit jedem Versuch dem Original näher gerückt, habe „wörtlicher“ und „pedantischer“ übersetzt⁶¹ und dabei allmählich auch ein besonderes Sensorium für den „naiven“ Ton Hölderlins entwickelt.⁶² Die Sensibilität des Lyrikers für die

57 Friedrich Hölderlin: *Gedichte*. Selected and edited by August Cloß. London 1942. Dies nach Mitchell, *Hölderlin in England und Amerika*, S. 138.

58 Zit. ebd. S. 138.

59 *Poems of Hölderlin* translated by Michael Hamburger. London: Nicholson and Watson 1943. – *Some poems of Friedrich Hölderlin*. Translated by Frederic Prokosch. Norfolk Connecticut: New Directions 1943. – *Poems of Friedrich Hölderlin. Translated, with an introduction and notes by James Blair Leishman*. London: The Hogarth Press, The Garden City Press 1944. Weitere Auflagen 1954, 1977.

60 Cyrus Hamlin: *In memoriam Michael Hamburger*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 35 (2006/07), S. 431–439.

61 Hamburger, *Aufnahme Hölderlins in England*, S. 32.

62 Michael Hamburger: *Hölderlin ins Englische übersetzen*. In: *Friedrich Hölderlin – zu seiner Dichtung*. Hrsg. v. Christophe Fricker u. Bruno Pieger. Amsterdam, 2005 (= *Castrum Peregrini* 266–267), S. 123–131.

30 Sprache und die Kompetenz des Literaturwissenschaftlers gehen mit Hamburger eine für die Hölderlin-Rezeption im englischen Sprachraum höchst wichtige und produktive Verbindung ein.⁶³

Neben Hamburger geben auch viele weitere Dichter und Übersetzer der *Halfte des Lebens* ihre englische Stimme. Die hier einbezogenen Titel der Nachkriegszeit sind nur eine Auswahl dessen, was an englischen Übersetzungen nachgewiesen ist.⁶⁴ Der australische Lyriker James Mac Auley zum Beispiel fügt seine Übersetzung wie einen Teil des eigenen lyrischen Werks in eine entsprechende Sammlung von *Collected Poems 1936–1970* ein.⁶⁵ Eine Generation später versucht sich der Lyriker Vyt Bakaitis 1997 in einer Neuübersetzung, die sich gegenüber der Tradition und dem deutschen Text einige Freiheiten nimmt.⁶⁶ Der amerikanische Romancier und Essayist William Gass integriert 1999 seinen Übersetzungsvorschlag in ein Buch zu Rilke und dem Problem des Übersetzens; in einem Kapitel mit dem schönen Titel „Transreading“ will er an Hölderlin dokumentieren, dass Übersetzen die nobelste Form der Lektüre sei: „Translating is reading, reading of the best, the most essential, kind.“⁶⁷

Das nehmen auch professionelle Übersetzer wie Richard Sieburth (1984), Stanley Appelbaum (1995), Nick Hoff (2009) und zuletzt Emery George (2012) in ihrer Weise beim Wort, in Ausgaben, die sich in Auswahl, Textgrundlage und Kommentar auch an den neueren deutschsprachigen Hölderlin-Editionen orientieren. Auch im Englischen, wie im Französischen, scheint die neuere, ‚verwissenschaftlichte‘ Hölderlin-Rezeption den literarischen Formen der Aneignung des Dichters nicht

63 Kathrin Bartels, Claudia Brenig, Lothar van Laak, Marion Prudlo: *Michael Hamburgers Übersetzungen und einige neue Tendenzen in der englischsprachigen Hölderlin-Rezeption*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 29 (1994/95), S. 85–88.

64 Vgl. die entsprechenden Einträge in der *Internationalen Hölderlin-Bibliographie online*: <http://www.statistik.baden-wuerttemberg.de/Hoelderlin/home.htm>.

65 James McAuley: *Collected Poems 1936–1970*. London, Sydney: Angus & Robertson 1971, p. 83.

66 Vyt Bakaitis: *Halflife*. In: *World poetry: an anthology of verse from antiquity to our time*. Ed. by Katharine Washburn, John S. Major, Clifton Fadiman. New York: Norton 1997, p. 786 f.

67 William H. Gass: *Reading Rilke: reflections on the problems of translation*. New York: Basic Books 1999, p. 50.

entgegenzustehen. Gerade das gleichzeitig so zugängliche wie befremdliche Gedicht *Hälfte des Lebens* bleibt sowohl für die Dichter wie für die Übersetzer eine permanente Herausforderung. Der italienische Germanist, Editor und Übersetzer Luigi Reitani, der 2001 eine philologisch hochstehende italienische Gesamtedition von Hölderlins Lyrik vorlegt, fordert: „Man sollte ‚Hälfte des Lebens‘ immer wieder übersetzen.“⁶⁸

Das Übersetzen als Lektüre und das Lesen von Übersetzungen wird so zum Zeugnis der unabschließbaren „Nachreife“ des Originals. Dieses produziert aber nicht nur in fremden Sprachen ständig neue Lesarten, sondern auch in der deutschsprachigen Deutungstradition. Marksteine setzen hier etwa die Aufsätze von Ludwig Strauß (1950) oder von Jochen Schmidt (1982).⁶⁹ Die Monographie von Winfried Menninghaus *Hälfte des Lebens: Versuch über Hölderlins Poetik* (2005) greift diese Deutungsansätze auf und setzt dabei, ausgehend von der metrischen Struktur des Gedichts, wesentliche neue Akzente.⁷⁰ Die folgende Lektüre des Gedichts im Lichte der Übersetzungen will sie nicht korrigieren oder gar dementieren. Vielmehr sollte dieses fremde Licht dem Text an einigen Punkten neues Profil abgewinnen. Gleichzeitig soll in dieser Betrachtungsweise auch konkret anschaulich werden, inwiefern das Übersetzen tatsächlich das Original nicht kopiert, sondern es „fortschreibt“ und damit auch eine ihm inhärente „Übersetzbarkeit“ im Sinne Benjamins entfaltet. Dabei wird eine implizite Poetik des Übersetzens freigelegt werden, die schon in Hölderlins Gedicht selbst angelegt ist.

Diese multiple Lektüre fordert im Hin- und Herspringen zwischen den Texten und im konzentriert-kleinräumigen Hin-

68 Luigi Reitani: *Pianissimo. Hölderlin übersetzen*. In: *Friedrich Hölderlin – zu seiner Dichtung*. Hrsg. v. Christophe Fricker und Bruno Pieger. Amsterdam, 2005 (= *Castrum Peregrini* 266–267), S. 132–137, hier S. 133.

69 Ludwig Strauß: *Friedrich Hölderlin: „Hälfte des Lebens“*. In: *Trivium* 8 (1950), S. 100–127, nachgedruckt in: *Interpretationen. Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn*. Hrsg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt a. M.: Fischer 1965, S. 113–134. – Jochen Schmidt: *Sobria ebrietas. Hölderlins „Hälfte des Lebens“*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 23 (1982–83), S. 182–190.

70 Winfried Menninghaus: *Hälfte des Lebens: Versuch über Hölderlins Poetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

32 schauen und Hinhören auf die englischen und französischen Lesarten von Hölderlins Gedicht einige Aufmerksamkeit. Um sie möglichst nachvollziehbar zu halten, ohne den Leser mit Einzelbeobachtungen zu erschöpfen, werden die Erkenntnisse der Übersetzungslektüre in acht Kapitel gegliedert. Sie entsprechen je einer spezifischen hermeneutischen Erkenntnisleistung der Übersetzungen, von der jedes Kapitel thesenhaft ausgeht. Um diese These anschaulich zu machen, werden die verschiedenen Übersetzungen kaleidoskopisch immer neu konstelliert. Im Anhang sind sie als Ganze in den beiden Sprachen in chronologischer Folge zu lesen; für die kontrastierenden Lektüren dagegen stehen sie alle synchron nebeneinander, als ein vielstimmiger Deutungschor, der uns das fremd-vertraute Gedicht neu hören lässt.

3. Die Mitte der Hälfte

Die Übersetzungen identifizieren in ihren Differenzen interpretationsbedürftige Stellen des Originals. Insofern wirken sie als eine hermeneutisch produktive Fremdstellung des Eigenen. Diese Grundthese eines Übersetzungsvergleichenden Ansatzes zeigt sich schon beim Titel des Gedichts; schon hier zeigen die französischen und englischen Übersetzungen eine fundamentale Ambivalenz des Originals an:

Halfte des Lebens

Moitié de la vie

Groethuysen (1925)
Jouve (1930)
Roud (1930)
Alexandre (1942)
Rovini (1953)
Fédier (1989)

La moitié de la vie

Lefebvre (1993)

Moitiés de la vie

Garrigue (2005)

Milieu de la vie

Bianquis (1943)
Guerne (1950)

Half of Life

Leishman (1944)
Sieburth (1984)
Hamburger (1990)
Hoff (2009)
George (2012)

The Half of Life

Gascoyne (1938)
Prokosch (1943)

The Middle of Life

Hamburger (1943/1994)
McAuley (1971)

Wie soll man die „Hälfte des Lebens“ verstehen? Ist es die „Moitié de la vie“, im Singular, oder gar im Plural, wie bei Garrigue? Ist es also „The Half of Life“, mit oder ohne bestimmten Artikel? Oder ist es „Milieu de la vie“, „The Middle of Life“? Spiegelt das Gedicht in seiner Doppelstruktur eine „Hälfte des Lebens“ in die andere hinein? Bei dieser Lesart lässt allerdings der Singular von „Hälfte“ offen, welche „Hälfte“ denn eigentlich im Vordergrund stehe und ob nicht auch dieses in sich gespaltene Ganze bloß

nur ein „halbes Leben“ sei. – Oder bezeichnet, in der anderen Lesart, „Hälfte des Lebens“ jene „Mitte“, jenes „Milieu“, jenen ‚Mittelpunkt‘, aus dem heraus das Gedicht gesprochen ist. und dessen Ort eigentlich die Zäsur, die Leerzeile in der Mitte darstellt? – Neuere germanistische Lesarten des Gedichts privilegieren diese zweite Lesart.⁷¹ In den Übersetzungen des Titels mit „Milieu“ oder „Middle“ erscheint sie schon vorweggenommen. Aus der Leer- und Bruchzeile zwischen den beiden Strophen, der leeren „Mitte“ des Textes heraus, wäre dann das Gedicht gesprochen. Sie ist das stumme Scharnier des Ganzen. So stellt sie auch die Nicht-Darstellbarkeit jenes Ursprungs dar, aus dem das Gedicht entsteht.⁷² So gelesen, wäre jene „Mitte“, auf die der als „milieu“ oder „middle“ übersetzte Titel hinweisen würde, die Darstellung einer Sprachgrenze, die das Gedicht als sein innerstes Zentrum schon in sich enthält, die es aber, als Grenze seiner eigenen Sprache, nur in seiner Struktur und nur als Lücke darstellen kann. Diese innere Sprachgrenze des Gedichts wird in den fremden Sprachen als Differenz zwischen den unterschiedlichen Lektüren des Titels entfaltet; in den zwei Lesarten als ‚Hälfte‘ oder als ‚Mitte‘ bilden die Übersetzungen ihrerseits die Spaltung des Gedichts ab und setzen sie antithetisch fort: es kann für ein hälftiges Leben auch in den fremden Sprachen kein einziges, kein ganzes Äquivalent geben.

Auffallend, dass einige jüngere Übersetzungen in dieser Deutungsalternative neue Akzente zu setzen versuchen – vielleicht auch, um ihrer Lesart trotz der bereits zahlreichen Übersetzungsvarianten doch noch eine eigene Handschrift zu geben. So schlägt Serge Meitinger 1999 mit „Au mitan de la vie“ ein altfranzösisches, heute eher veraltetes Wort für ‚Mitte‘ vor. Es bestimmt diese im geometrischen Sinn, als ein Zentrum gegenüber der ‚Peripherie‘, was nochmals auf die leere Mitte des Ge-

71 Z. B. Menninghaus, *Hälfte des Lebens*, S. 13 f.; Wolfram Groddeck: *Zahl, Maß und Metrik in Hölderlins Gedicht „Hälfte des Lebens“*. In: *Weiterlesen. Literatur und Wissen. Festschrift für Marianne Schuller*. Hrsg. v. Ulrike Bergermann u. Elisabeth Strowick. Bielefeld: Transcript 2007, S. 159–173, hier S. 164: der Titel „meint die Zäsur des Eingedenkens, welche das Leben aus der Mitte heraus als Ganzes betrachtet und es in dieser Anschauung zugleich reflexiv verdoppelt.“

72 Marion Hiller: *Harmonisch entgegengesetzt. Zur Darstellung und Darstellbarkeit in Hölderlins Poetik um 1800*. Tübingen: Niemeyer 2008, S. 274 f.

dichtes verweisen würde. Zudem lässt „mitan“ mündlich auch „mi-temps“, also ‚Halbzeit‘ anklingen. Zwischen archaisierender Etymologie und aktualisierender Klangbedeutung entsteht hier für den französischsprachigen Leser eine interessante Spannung und Befremdlichkeit. Allerdings respektiert Meitinger dann die Hälftigkeit des „Mitan“-Gedichts gerade nicht; seine erste Hälfte umfasst acht und nur die zweite die originalen sieben Zeilen. Praktisch gleichzeitig versucht Vyt Bakaitis mit „Halflife“ (1997) im Englischen das Problem in ein Wortkompositum zu fassen, wie es als solches der deutschen Sprache entsprechen würde; ‚Halbleben‘ könnte implizieren, dass ein in sich gespaltenes Leben, wie es das Gedicht ausdrückt, eben kein Ganzes sein kann. In dieser Richtung weist auch eine scheinbar nur geringfügige Variante durch François Garrigue (2005), der mit „Moitiés de la vie“ die ‚Hälften‘ in den Plural setzt. Die beiden Strophen werden so noch deutlicher Bruchstücke einer Existenz, deren Ganzes zur Disposition steht.⁷³

Was soll dabei aber der Vorschlag von Stanley Appelbaum, der mit „Halfway Through Life“ 1995 am entschiedensten aus der Reihe tanzt? – Zunächst mag man geneigt sein, dies als schlichten Fehlgriff zu disqualifizieren, bevor man in den Hölderlin-Komentaren den Hinweis findet auf Dantes *Divina Commedia* und ihren ersten Vers „Nel mezzo del cammin di nostra vita“. Diese literarische Referenz hat Appelbaum aus Hölderlin herausübersetzt und so eine intertextuelle Tiefenschicht des Textes an die Oberfläche befördert. Dabei impliziert allerdings der „mezzo del cammin“, der „halfway“, als ‚Wegstrecke‘ eine Linearität, die Hölderlins Gedicht gerade bricht. Noch weiter, vermutlich zu weit, geht in dieser Richtung die dritte, in der „Pléiade“ kanonisierte französische Version von Gustave Roud, welche die fehlende Mittelzeile gar nicht mehr zeigt und damit eine ganz andere, lineare Wegstruktur des Gedichts konstruiert. Gewiss ist dieser fundamentale Eingriff in die Struktur des Gedichts in übersetzungs- und editionskritischer Sicht ein ‚Fehler‘; doch

73 Ludwig Strauß spricht im Bezug auf die zweite Gedichthälfte davon, dass in ihr „das Leben Stückwerk“ geworden sei (Strauß, *Hälfte des Lebens*, S. 125). Dies wäre in dieser französischen Lesart des Titels die Diagnose für den ganzen Text.

36 selbst wenn er auf ein simples Versehen des Setzers zurückgehen sollte, zeigt uns diese Version immerhin ex negativo, wie sich der antagonistische Bruch im Gedicht negativ-dialektisch vor der Erwartung einer Kontinuität von Lebensweg und Gedicht aufbaut. Diesen Weg indiziert Appelbaum in seinem Titel, und Roud schreibt ihn in der Version der „Pléiade“ aus. Sie explizieren jene prozessuale Dimension des Gedichts vom Sommer zum Winter, die seiner formalen Symmetrie und seiner antithetischen Grundstruktur entgegensteht. Das „Leben“ als Prozess oder als These und Antithese? – Im Übersetzungsvergleich wird dies seinerseits als fundamentale Deutungsalternative sichtbar.

Die Übersetzungen lenken unseren Blick aber nicht nur ins Zentrum des Textes und seiner Deutung. Sie können unseren Blick gerade auch dezentrieren, ihn wegsteuern von jenen Stellen, auf die sich die sinnsuchende Literaturwissenschaft immer schon gestürzt hat. Die vergleichende Lektüre von Übersetzungen zeigt auch da noch Differenzen, wo das Original eindeutig scheint. Diese prismatische Wirkung der Übersetzungen ist umso größer, je größer ihr sprachsystematischer Abstand zum Original ist. So produziert die weitere sprachsystematische Distanz zwischen dem Deutschen und dem Französischen – verglichen mit dem Abstand zwischen dem Deutschen und dem Englischen – in der Regel eine breitere Streuung der Lesarten.

Das trifft zunächst die Ebene der Semantik einzelner Wörter. Als Beispiel jene beiden Verben, die den topologischen Kontrast der zwei Strophen maßgeblich akzentuieren: „Hängen“ in der ersten und „Stehn“ in der zweiten Strophe.⁷⁴ Das Englische akzentuiert diesen Gegensatz nicht; weil es über direkte Äquivalente zum Deutschen verfügt, dominieren hier „hang“ und „stand“. In den französischen Versionen dagegen befördert die größere sprachsystematische Differenz zum Deutschen die kreative Suche nach einem eigenen Ausdruck. In ihnen erscheint das Wort „Hängen“ selbst als unstabil; es setzt in den Übersetzungen eine Bewegung in Gang, die gleichzeitig auch der Suche nach dem ‚richtigen‘ Wort entspricht. Bezeichnend, wie sich die Lesarten in der historischen Abfolge selbst dynamisieren: Groethuysen

74 Menninghaus, *Hälfte des Lebens*, S. 108 f.

bleibt mit „pend“ noch bei der einfachsten Lesart; dann folgen bei Jouve, Roud und Alexandre drei Varianten mit „suspendre“, die auch die zeitliche Dimension der Bewegung ausdrücken. Bianquis dagegen sieht ein Vorgebirge in den See vorstoßen, wie eine geologische Bewegung: „le promontoire avance dans le lac“. Guerne nimmt das Land als sehr abschüssig wahr: „la terre est penchée dans le lac“; ihm folgen Rovini und später auch Lefebvre, dieser mit der Nuance „est penchée sur le lac“.

Dagegen scheint das „Stehn“ der „Mauern“ in der zweiten Gedichthälfte im Französischen erstaunlich invariant: Zwar gibt es für das deutsche Wort im Französischen kein direktes Äquivalent; schon Schopenhauer findet in seinen *Parerga* den „Mangel des Verbi ‚stehn‘“ im Französischen „höchst skandalös“.⁷⁵ „Être debout“ (Groethuysen, Alexandre) oder noch lakonischer „être là“ (Lefebvre) wirken hier eher als Ersatzlösungen. Dagegen akzentuieren und dramatisieren die allermeisten französischen Übersetzer fast unisono mit dem „se dresser“, wie sich die Mauern in einer Bewegung aufrichten, die dem natürlichen Gefälle als Bewegungsrichtung der ersten Strophe entgegenläuft. Zudem klingt in diesem französischen Begriff auch eine kulturelle Zwangsmaßnahme, eine ‚Dressur‘ an. Für die harte Opposition zwischen den Mauern und der gegen sie ansprechenden Stimme des lyrischen Ichs wirkt dieser französische Ausdruck hier sogar ‚treffender‘ als das blässere, weil weniger spezifische deutsche Original. Insofern geht diese französische Lesart im Sinne des Originals über dieses hinaus. Hier jedenfalls ist die Übersetzung kein Verlustgeschäft.

75 Schopenhauer, *Werke* Bd. V, S. 666.

4. Die reifenden Früchte und ihre „Nachreife“

Die Übersetzungen zeigen sich als sinnstiftende „Fortschrift“ des Originals; die „Nachreife des fremden Wortes“, die sie darstellen, wird dabei durch das Original induziert. Um dies zu zeigen, ist es nötig, über die Wortsemantik hinauszugehen und anzusetzen bei der inneren Dynamik der ersten Strophe. Diese Dynamik „hängt“ ja nicht nur an den Bedeutungen der Worte, sondern vor allem am doppelten Enjambement der ersten drei Zeilen und an ihrer spannungsvollen Spätstellung des grammatischen Subjekts: „Mit gelben Birnen hängt / Und voll mit wilden Rosen / Das Land in den See“. Eine Bewegung des Fließens und Überfließens, bei dem im Bild das „Land“ in den „See“ übergeht, ja überschwappt. Diese grenzwertige, transgressive Bewegung ist zeitlich die eines übervollen Sommers, der mit den „gelben Birnen“ seine Reife erreicht hat und damit auch sein Ende ankündigt, bis dann die zweite Strophe in die unerbittliche Winterkälte kippt.

Diese Dynamik von Bruch und Überbrückung, von Stau und Freisetzung drückt Hölderlin in einem durchgehenden, syntaktisch allerdings nicht ganz klaren Satzgebilde aus, das die ganze erste Strophe überspannt. Eigentlich könnte und müsste der erste Satz grammatisch mit dem Ende der dritten Zeile, dem „See“, an sein Ende kommen. Diese Leseerwartung formulieren die älteren französischen Übersetzungen an dieser Stelle mit einem Punkt aus; das Bedürfnis nach syntaktischer Klarheit scheint stärker als die interne Dynamik von Hölderlins Gedicht, die über diese drei Zeilen hinaustreibt. Die englischen Übersetzungen priorisieren entsprechend die Satzgliederung des Originals; Prokosch setzt am Ende der dritten Zeile gar einen Doppelpunkt und formuliert damit aus, was Menninghaus in seiner Deutung des Gedichts expliziert: das „Tunken“ der Schwä-

40 ne sei das „Telos“ der ersten Gedichthälfte.⁷⁶ Auch die neueren französischen Übersetzungen folgen in der Satzgliederung dem Original, im Gegensatz zur früheren französischen Priorisierung einer ‚normalen‘ Syntax. Für diese ist auch die Spätstellung des syntaktischen Subjekts („das Land“) ungewöhnlich. Fédier und Meitinger verweisen darauf schon in der ersten Zeile, mit dem Pronomen „il“, als vorweggenommenem, allerdings etwas gekünsteltem Behelf. Wenn die anderen französischen Lesarten dagegen dem deutschen Text in der Wortstellung zu folgen versuchen, verfremden sie ihn für französische Ohren noch stärker. So wagen sie es aber auch, sich in ihrer befremdlichen Wirkung als Übersetzungen zu erkennen zu geben.

Auch wenn sie auf der Ebene der Syntax der inneren Dynamik des Gedichts nicht immer folgen, finden die Übersetzungen dafür andere Ausdrucksmöglichkeiten. Besonders das Englische greift dafür auch zum Partizip Präsens, und dies offenbar leichter als das Deutsche oder das Französische. Das englische Partizip drückt dabei, in seiner Nähe zur „Verlaufsform der Gegenwart“, zum „present progressive“, nicht nur einen Vorgang im Original aus, sondern es impliziert zugleich ein prozesshaftes Verhältnis zwischen Original und Übersetzung. Prokosch lässt mit seinem „Laden with yellowing pears“ die Birnen ‚gelb werden‘ als Zeichen ihrer Reife. Noch expliziter McAuleys Version: „With ripening yellow pears“. Die „Nachreife des fremden Wortes“ ist hier im Wortsinn zu greifen: die innere Dynamik des Originals wird weitergeschrieben in der Übersetzung. In den Partizipien kann das Englische eine Bewegung formulieren, die im deutschsprachigen Original nur im Bild selbst zu sehen und in der Syntax und allenfalls in der halb betonten Nebensilbe des „hänget“ zu hören ist.

Dabei könnte auch das Deutsche zum Partizip Präsens greifen: Goethes bekanntes Gedicht *Auf dem See* etwa, welches selbstreflexiv die Genese des dichterischen Subjekts darstellt, findet an seinem Ende in einem analogen Bild genau zu dieser symbolischen Ausdrucksform des unabgeschlossenen Reifungs-

76 Menninghaus, *Hälfte des Lebens*, S. 48.

Auf dem See

Und frische Nahrung, neues Blut
Saug' ich aus freier Welt;
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!
Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig, himmelan,
Begegnen unserm Lauf.

Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum! so gold du bist;
Hier auch Lieb' und Leben ist.

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne ;
Weiche Nebel trinken
Rings die türmende Ferne;
Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reife Frucht.

In die offen-geschlossene Symbolik dieses Schlusses packt Goethe ein pralles Lebenspotential. In der hälftigen Spiegelstruktur, die Goethe bei der Ausarbeitung der Erstfassung für die Ausgabe seiner *Schriften* von 1789 noch hervorgehoben hat, ist Hölderlins Gedicht ebenfalls mit dem Goethes verwandt. Doch gerade dies unterstreicht auch den Unterschied: Wo Goethes Gedicht in seine Mitte eine vierzeilige, explizite Selbstbefragung setzt, da steht

77 Johann Wolfgang Goethe: *Hamburger Ausgabe der Werke in 14 Bänden*. Hrsg. v. Erich Trunz. München: C. H. Beck, 12. Aufl. 1981, Bd. 1, S. 102 f.

42 bei Hölderlin nur die leere Mittelzeile, als stumme Spiegelachse. Die beiden Hälften lassen sich nicht in eine komplementäre Entwicklungsperspektive integrieren. So lässt Hölderlin auch keine Partizipia präsens zu, sondern er setzt ihnen wie ein Echo und eine indirekte Antwort auf Goethes Aufbruchsoptimismus seine zweite, dunklere Gedichthälfte entgegen. Insofern könnte man *Hälfte des Lebens* – auch wenn es dazu keine direkten Zeugnisse gibt – als eine Art Antwort auf Goethes Jugendgedicht lesen, die bei diesem anknüpft: Es setzt ein mit dem Bild einer „reifenden Frucht“, die bei Goethe als Bild einer sich formierenden dichterischen Identität verstanden werden kann. Mit der ersten Gedichthälfte und vor allem im Bild des Schwans spielt Hölderlin seinerseits auf eine solche Dichteridentität an.⁷⁸ Die zweite Gedichthälfte Hölderlins sieht sie jedoch in Frage gestellt, unter den Bedingungen der Winterkälte. Diese dementiert Goethes Glauben an einen organischen Reifeprozess, wie ihn Hölderlins Eingangsbild noch aufscheinen lässt und wie ihn das englische „ripening“ ausformuliert. Hölderlins Text, durch diese Übersetzung gelesen, würde sich dann selbst als eine „Fortschritt“ von Goethes Gedicht lesen lassen, die andeutet, dass sie nicht mehr ganz an dieses Modell des Reifens glauben kann.

Für eine organologische Sicht auf das ‚Reifen‘ ist das Präsenspartizip die adäquate sprachliche Form. Das Französische greift systematisch weniger dazu als das Englische, auch wenn etwa Roud in der Erstfassung von 1930 und Guerne mit „des poires jaunissantes“ genau die gleiche Bewegung ausschreibt wie etwa Prokosch. Doch die französischen Übersetzungen lassen sich in anderer Hinsicht als Fortschritten jener Bewegung verstehen, die sie aus dem deutschen Urtext herauslesen. So führt Gustave Roud in allen seinen drei Versionen eine zusätzliche Zeile in seine erste Strophe ein: „Avec des poires jaunes / Et tout fleuri de roses sauvages / Se suspend / Le paysage dans le lac“ (Roud 1942). Damit dehnt er Hölderlins Enjambement über vier Zeilen und steigert mit der Isolierung von „se suspend“ auf einer

78 Auf die Beziehung zwischen den beiden Gedichten weist hin: Charlie Louth: *Reflections: Goethe's „Auf dem See“ and Hölderlin's „Hälfte des Lebens“*. In: *Oxford German Studies* 33 (2004), S. 167–175.

neuen Zeile buchstäblich den ‚Suspens‘. Roud verlängert den Sommer um diese Zeile, zögert sein Ende so hinaus, dass es nur umso zwingender in die Winterhälfte des Gedichts hineinreibt. Dass die „Pléiade“-Version dann auch auf die Leerzeile in der Mitte verzichtet, wirkt insofern fast konsequent: Roud sieht die Bewegung des Gedichts als eine lineare zeitliche Abfolge, als Lebensweg.

Diesen Weg markieren die Übersetzungen in der Zeitgestaltung: Roud wählt für den Eingang der zweiten Strophe mit „où vais-je prendre / Quand viendra l’hiver“ das „futur rapproché“ („aller“ und Infinitiv), wie es im Französischen verbreitet ist. Lefebvre steigert diese Formel, indem er das „aller“ ins Futur abrückt: „irai-je prendre“. Andere französische Übersetzungen (Grothuysen, Jouve, Bianquis) greifen zum einfachen Futur („prendrai“, „trouverai“), womit der Winter gegenüber dem Aussagezeitpunkt klar in die Zukunft verschoben wird. Analog zeigt das Englische an der Stelle ebenfalls mit dem erwartbaren „shall I“ oder „will I“ der meisten Übersetzungen die mehr oder weniger unmittelbar bevorstehende Zukunft an.

Hölderlins Gedicht hingegen hält durchgehend und eisern am Präsens fest; dies sichert ihm auch beim Leser seine provokative, unmittelbare Präsenz. Für das „Ich“ das sich in der zweiten Gedichthälfte zu Wort meldet, folgt der Winter nicht einfach jahreszeitlich auf den Sommer, sondern es sieht sich schon im Sommer in dieser winterlichen Gegenwelt. Sommer und Winter sind im Gedicht kopräsent. In den Übersetzungen, die das Gedicht gewissermaßen temporal „nachreifen“ lassen, wird das deutsche Präsens jedoch vieldeutig, ja in sich selbst vielzeitig: Es ist die Gegenwart der Aussage, es ist die darin präsent werdende Zukunft und es ist auch die Brücke dazwischen.⁷⁹ Es ist der Prozess des Ausreifens, es ist der ewige Augenblick der Schönheit, aber auch der Moment des Klagerufs und der letzte Punkt unmittelbar vor der Sprachlosigkeit. Dass sich dies alles im Original in einem einzigen Tempus verdichtet, das machen

79 Auf diese „Doppeldeutigkeit von Gegenwart und Zukunft“, die im Präsens verborgen ist, macht auch, als germanistische Leserin, Marion Hiller aufmerksam: *Harmonisch entgegengesetzt*, S. 271.

44 die Übersetzungen sichtbar, indem sie es, gegenüber dem Original immer schon im Verhältnis der Nachzeitigkeit, in ihren eigenen Zeiten ausformulieren.

5. Kernwort und Fremdkörper: „heilignüchtern“

Die Übersetzungen indizieren als Transgression des Originals die ihm eigenen Sprachgrenzen. Zwar kann kein Text seine ihm eigene Sprache überschreiten. Doch kann er die Grenzen seiner Sprache zu markieren und das sprachliche Korsett von innen her zu dehnen versuchen. Das ist im Wesentlichen die Leistung der Metapher, der kühnen sprachlichen Bildkomposition, in welcher die literarische Moderne in immer neuen Anläufen gegen die sprachlichen Normen und Grenzen anrennt. Insofern ist die Metapher auch die Gegenkraft gegen das Schweigen und das Verstummen, gegen die Löcher und Lücken, die sich innerhalb der Sprache auftun, als ihre innere Außengrenze. Als solche transgressive Bewegung hat die Metapher aber auch, nicht nur in der Etymologie des Begriffs selbst, eine fundamentale Affinität zum „Übersetzen“.⁸⁰ Will man die Metaphern jedoch in fremden Sprachen reformulieren, dann fangen sie sich dort wieder in neuen Normen. Der Dialektik von Normativität und Transgression entgehen sie nicht. Doch zumindest kann die Gegenüberstellung der Übersetzungen mit dem Original jenes transgressive Potential, jene Spannkraft, die in dessen Metaphern steckt, anzeigen und zugänglich machen.

Die befremdlichste metaphorische Fügung findet sich in Hölderlins Gedicht am Ende der ersten Strophe, nicht zufällig unmittelbar vor dem inneren Bruch, der sprachlosen Leerzeile, die gleichzeitig aber auch das stumme Scharnier des Ganzen darstellt. An der Schwelle dazu steht, wie ein Wort, das alle Spannungen der ersten Strophe in sich aufnimmt, das Wort vom „heilignüchternen Wasser“, in das die Schwäne ihr Haupt

80 Vgl. Christiaan L. Hart Nibbrig: *Metapher: Übersetzung*. In: C. L. H. N. : *Übergänge. Versuch in sechs Anläufen*. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel 1995, S. 183–225.

tunken, bevor der Winter in das Gedicht einbricht. Die literaturwissenschaftlichen Kommentare verweisen hier auf die fundamentale Bedeutung dieser gegenstrebigem Fügung und ziehen dazu Parallelstellen aus Hölderlins Werk bei, etwa das Fragment *Deutscher Gesang*. In ihm sitzt „Am kühlatmenden Bache der deutsche Dichter / Und singt, wenn er des heiligen nüchternen Wassers / Genug getrunken [...]“.⁸¹ Die alte Analogie des Dichters mit dem Schwan wird hier explizit, und damit auch die poetologische Programmatik der Wortfügung vom „heiligen nüchternen Wasser“, das im Fragment den „deutschen“ Dichter inspirieren soll. Das befremdliche Doppelwort stammt, wie von Jochen Schmid nachgewiesen, aus der griechisch-lateinischen Tradition, als „sobria ebrietas“.⁸² Das Wasser, aus dem der „deutsche Dichter“ und die „holden Schwäne“ von *Hälfte des Lebens* trinken, entspringt einer griechischen Quelle. Hölderlins gegenstrebigem Fügung ist insofern bereits das Resultat eines Übersetzungsprozesses, einer kulturellen Vermittlung, bei der sich aber auch die Akzente verschieben: die ‚trunkene Nüchternheit‘ wird zur ‚heiligen Nüchternheit‘ sakralisiert. Wenn also, wie Jochen Schmid folgert, in dieser Metapher und damit in der Sommerhälfte des Gedichts „eine Metapher des vollkommenen dichterischen Zustands zu verstehen ist“⁸³, dann schließt diese eine fremde Wurzel ein, die sie sich anverwandelt hat. Wenn Hölderlin hier die hellenische Begeisterung mit der abendländischen Nüchternheit zusammenzwingt, dann indem er übersetzt. Das Resultat ist ein neues deutsches Wort, eine Wortschöpfung, die gleichzeitig auch eine Poetologie des Schöpferischen enthält.

Dieses innovative Wortkompositum stellt die Übersetzer vor eine fast unlösbare Aufgabe. Ohnehin tun sich das Englische und besonders das Französische viel schwerer mit solchen Komposita als das Deutsche. Desto größer die Schwierigkeit für die Übersetzer: Sie können zunächst nur anzeigen, wie schwer es ihnen fällt, das Wort „heiligenüchtern“, das in keinem Wörterbuch steht, in den anderen Sprachen auszuformulieren. Es

81 Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe* Bd. 1, S. 380.

82 Vgl. Schmidt, *Sobria ebrietas*.

83 Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe* Bd. 1, S. 839 (Kommentar zur Stelle).

treibt die Übersetzungen auseinander – keine andere Stelle des Gedichts, an der sie so sehr differieren. So im Französischen: „Leau sainte, sobre“ (Groethuysen), „leau sainte et sobre“ (Jouve), „leau sainte qui apaise“ (Alexandre), „cette eau sainte et sans ivresse“ (Bianquis), „leau sobre et sacrée“ (Guerne, LeFebvre, Meitinger), „le calme sacré de cette eau“ (Rovini), „leau salutairement sobre“ (Fédier), „leau saintement sobre“ (Garrigue). Roud versucht es dreimal auf je andere Weise: „leau et sa fraîcheur sacrée“ (1930), „l'onde et son grand calme sacré“ (1942), und dann, wie als Widerruf der älteren Fassungen: „les eaux sobres et sacrées“ (1967). Ebenso vielfältig die englischen Lesarten: „sober and pious water“ (Spender), „peaceful holy water“ (Gascoyne), „saintly sobering water“ (Prokosch), „sacredly-sober water“ (Leishman), „sober hallowed water“ (McAuley), „sobering holy water“ (Sieburth, Bakaitis), „sacred sober water“ (Appelbaum), „holy solemn water“ (Gass), „holy, sober water“ (Hoff), „the sacred, clearheaded water“ (George). Auch Hamburger versucht es, wie im Französischen Roud, dreimal je anders: „the hallowed-sober water“ (1943), „into water, the holy-and-sober“ (1990) und „into the hallowed, the sober water“ (1994). Gerade die besonders sprachsensiblen Dichter-Übersetzer scheinen von dem Doppelwort, in dem Hölderlin die dichterische Inspiration metaphorisch ausformuliert und eingedeutscht hat, immer wieder neu herausgefordert – Verstehen und Übersetzen sind unabschließbar.

Was erfährt man aus der verwirrenden Vielfalt der Lesarten jedoch mehr, als dass Hölderlins „heilignüchternes Wasser“ die Übersetzer offensichtlich von allen Begriffen des Gedichts am meisten herausfordert? – Zunächst zeigt sich, dass bei einer analytischen Zerlegung des Doppelworts seine innere Spannung in sich zusammenfällt. Spenders „sober and pious“ oder Guernes gleichlautendes „sobre et sacrée“ demonstrieren ex negativo, dass Hölderlins Kompositum eben mehr ist als die Summe seiner Teile. Auch Bindestriche wie etwa diejenigen Michael Hamburgers kleben nur äußerlich zusammen, was bei Hölderlin zuinnerst zusammengehört und sich dadurch gegen jeden analytischen Zugriff abdichtet. So bleibt nur jener Weg, den andere Übersetzungen einschlagen: die Umschreibung der

48 Wirkung des „heiligenüchternen“ Wassers. Schon Aragon schlägt für die Stelle vor: „l'eau saintement dégrisante“.⁸⁴ Alexandre expliziert sie als „l'eau sainte qui apaise“. Im Englischen nutzen Prokosch mit dem „saintly sobering water“ und Sieburth mit „the sobering holy water“ nochmals das Präsenstpartizip zum Ausdruck einer Wirkung, die dieses Wasser hat, im Original selbst, aber auch vom Original auf die Übersetzer. Das Wasser scheint auf diese Übersetzer ‚beruhigend‘, ja ‚ernüchternd‘ zu wirken. George überträgt die ernüchternde Wirkung gar in anthropomorphisierender Metaphorik zurück auf das Wasser: „the sacred, clearheaded water“, stößt damit allerdings auf Kritik.⁸⁵

Insofern schreiben die Übersetzungen auch hier das Original aus und weiter. Dass sie damit offensichtlich an kein Ende kommen, zeigt die transgressive Energie, die sich von Hölderlins Metapher auf die Übersetzer überträgt. Und umgekehrt lassen die besonders weit gestreuten Übersetzungen erkennen, dass hier das Original den größten Brechungsindex aufweist. Beides, die innere Dynamik der Metapher und ihre konzentrierte sprachliche Materialität, werden so aus den Übersetzungen ablesbar. Der Mehrwert der Übersetzungen besteht hier weniger darin, dass sie die „Bedeutung“ von „heiligenüchtern“ in verschiedenen Richtungen entfalten, als dass sie anzeigen, wie sehr dieses Wort allen deutenden Zugriffen widersteht und so zum „Eigensten“, zum Kern von Hölderlins Gedicht gehört. Es ist ein einzigartiges Wort, das in dieser Form auch nur an genau dieser einen Stelle von Hölderlins Werk vorkommt. So drängt dieses Kernwort jedoch gleichzeitig wie ein sprachlicher Fremdkörper aus dem Gedicht hinaus. Es ist ein „Fremd-Wort“ im Wortsinn, nicht nur, weil es seinerseits die Frucht eines Übersetzungsprozesses ist. Es ist auch aus der innersten Widersprüchlichkeit von Hölderlins Werk heraus erzeugt. Als eine nicht lexikalisierbare Metapher sprengt „heiligenüchtern“ das deutsche Sprachsystem, ohne sich aber einem anderen anzudienen oder gar zu fügen. Darum will sie immer neu übersetzt werden und verweigert sich

84 Vgl. oben, S. 24.

85 Priscilla A. Hayden-Roy: Rezension zu *Friedrich Hölderlin. Selected Poems*. Bilingual Edition by Emery George. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 38 (2012/13), S. 302–307, hier S. 305.

gleichzeitig jeder Übersetzung. In dieser doppelten Qualität, also nicht einfach, weil es im Sinne des Diktums von Robert Frost das ‚Unübersetzbare‘ an sich wäre, wird Hölderlins Wortschöpfung zum lyrischen Ausdruck par excellence.

Darum findet es auch eine frühe Resonanz bei den Lyrikern selbst, in lyrischer Form. Clemens Brentano formuliert am 25. Juni 1813 in einem Brief an Rahel Levin einen Gedichtein-schub als eine „Grabschrift“ für sein eigenes Grab. Die letzten Zeilen lauten:

Aber es tauchet der Schwan ins Heilignüchterne Wasser /
Truncken das Haupt, und singt sterbend dem Sternbild
den Gruß.⁸⁶

Ohne Hölderlin und sein Gedicht direkt zu erwähnen, setzt er dieses bei seiner Adressatin voraus, um sich selbst dann in zweideutigem Appell weniger als liebestrunkenen denn als sterbenden Schwan zu stilisieren. Hölderlins Wortschöpfung markiert er mit einem Großbuchstaben, wie ein Hauptwort eines dichterischen Programms, das er dem Dichter-Schwan zuschreibt, gleichzeitig auch ein heimliches Kenn- und Schlüsselwort für Eingeweihte, die sich im Zeichen Hölderlins verständigen.

Als solches dient es auch der Generation, die Hölderlin nach 1900 wiederentdeckt: Norbert Hellingrath als Philologe und der George-Kreis als sein erster poetischer Resonanzraum stilisieren Hölderlin zum Seherdichter, der ganz ihnen, dann aber auch den Deutschen gehöre.⁸⁷ Kaum ist 1914 der vierte Band von Hellingraths Ausgabe mit Hölderlins Dichtungen 1800–1806 in einer kleinen Vorausaufgabe erschienen, eignet sich der Meister George selbst im 3. Buch von *Der Stern des Bundes* (1914) die Wortschöpfung vom „heilignüchternen“ an, als Signalwort für den, der es zu hören versteht:

86 Clemens Brentano: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. vom Freien Deutschen Hochstift [Frankfurter Ausgabe], Bd. 33 (Briefe Bd. V), Stuttgart / Berlin / Köln: Kohlhammer 2000, S. 17.

87 Christoph Jamme: „Rufer des neuen Gottes.“ *Zur Remythisierung Hölderlins im Georgekreis und ihren Heideggerianischen Folgen*. In: *Hölderlin in der Moderne*. Hrsg. v. Friedrich Vollhardt. Berlin: Erich Schmidt 2014, S. 80–92.

Ein Herz voll Eifer strebt in jede Höhe
 Und heilig nüchtern hebt der Taglauf an.⁸⁸

Der Dichter, will er denn in die Höhe des Heiligen streben, muss sich auch dem „taglauf“ nüchtern stellen; Hölderlins Wort wird zur Anleitung einer noblen Arbeitsaskese. Dies wirkt fast wie eine poetische Paraphrase jenes prosaischen Ordnungsrufs, dem sich schon Thomas Manns Schriftsteller Aschenbach unterstellt: Im *Tod in Venedig*, 1912 ausgerechnet im Münchner „Hyperionverlag“ in bibliophiler Ausgabe als Buch erschienen, diagnostiziert die Erzählstimme:

Aschenbach liebte nicht den Genuß. Wann immer und wo es galt, zu feiern, der Ruhe zu pflegen, sich gute Tage zu machen, verlangte ihn bald – und namentlich in jüngeren Jahren war dies so gewesen – mit Unruhe und Widerwillen zurück in die hohe Mühsal, den heilig-nüchternen Dienst seines Alltags.⁸⁹

Auch hier fehlen konkretere Hölderlin-Bezüge im Kontext. Dem Wissenden soll das eine Kennwort genügen, sapienti sat. Schon der bloße Anklang kann hinreichen; etwa in Georg Trakls Lyrik, wo sich beispielsweise im Gedicht *Landschaft* (1914) eine verkürzte Antwort auf *Hälfte des Lebens* hören lässt, allerdings ohne das „heilignüchtern“.⁹⁰ Walter Benjamin dagegen macht es zum expliziten Fluchtpunkt seines Aufsatzes *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*, der 1914/15 entsteht und an sich nicht der *Hälfte des Lebens* gilt.⁹¹ Doch ist das Doppelwort für Benjamin

88 Stefan George: *Werke. Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von Robert Boehring. München: DTV 1983, S. 164.

89 Thomas Mann: *Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke, Briefe, Tagebücher*. Hrsg. v. Heinrich Detering et al., Bd. 2.1.: *Frühe Erzählungen, 1893–1912*. Hrsg. v. Terence J. Reed u. Malte Herwig, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2004, S. 550.
 90 So Bernhard Böschstein: *Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls*. In: Bernhard Böschstein: *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*. München: Fink 2006, S. 229–245, hier S. 242.

91 Vgl. Patrick Primavesi: *Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*. Basel / Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1998. Zum Kontext von Benjamins Auseinandersetzung mit Hölderlin vgl. Alexander Honold:

der Schlüssel zu Hölderlins Spätwerk, den er mit beschwörend-magischer Geste am Ende seines Aufsatzes vorzeigt:

Denn erst jetzt sollen Hölderlins Worte von dem „heilig nüchternen“ genannt sein, deren Verständnis nun bestimmt ist. Man hat bemerkt, daß diese Worte die Tendenz seiner späten Schöpfungen enthalten. Sie entspringen der innigen Sicherheit, mit der diese im eignen geistigen Leben stehen, in dem nun die Nüchternheit erlaubt, geboten, ist, weil es in sich heilig ist, jenseits aller Erhebung im Erhabnen steht.⁹²

Etwas nüchterner dann die Formulierung in Benjamins Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920). Dort bringt er die untergründige Affinität seiner Generation zu diesem Konzept, das sie bei Hölderlin entdeckt, auf den Punkt: Der Satz Hölderlins von der „Nüchternheit der Kunst“ sei der „im wesentlichen durchaus neue und unabsehbar fortwirkende Grundgedanke der romantischen Kunstphilosophie.“ Mit einem Wort, dem Wort Hölderlins: erst eine Poesie, die sich selbst als Prosa verstehe, sei „heilignüchtern.“⁹³

Hölderlins Wort kann man aber noch prosaisch-nüchterner nehmen. Franz Kafka schreibt im Juni 1922 aus seinem Sommerurlaub in Planà an Max Brod über sein Zimmer, es habe „in seiner vollständig armen, aber unhotelmäßigen Einrichtung“ etwas, „was man ‚heilige Nüchternheit‘ nennt.“⁹⁴ Das Wort scheint zu einem ‚on dit‘ geworden, das gerade zwischen Intellektuellen beliebig zirkuliert. Hugo von Hofmannsthal will es jedoch im gleichen Jahr genauer verstehen. In einer interessanten Umdrehung der Perspektive beleuchtet er es in einer Notiz aus seinem *Buch der Freunde* aus dem Vergleich mit dem Französischen:

Der Leser Walter Benjamin. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte. Berlin: Vorwerk 8, 2000, S. 52–106.

92 Benjamin, *Schriften* II/1, S. 125.

93 Benjamin, *Schriften* I/1, S. 103 f. – Vgl. Csongor Lörincz: *Haptopoetik: Bilder an der Grenze* („Hälfte des Lebens“). In: *Das lyrische Bild*. Hrsg. v. Ralf Simon und Csongor Lörincz. Paderborn: Fink 2010, S. 45–85, hier S. 76.

94 Max Brod – Franz Kafka: *Eine Freundschaft. Briefwechsel*. Hrsg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1989, Bd. II, S. 373.

Es ist sehr bedeutungsvoll, daß wir kein Wort aufbringen für *sobre* im lobenden Sinn, ein Wort, das in der Ästhetik der Franzosen immer wiederkehrt und mit dem größten Gewicht; mit ‚nüchtern‘ verbindet der Deutsche seltsamerweise keinen angenehmen Sinn. – Auf Grund dieser Armut im Sprachgebrauch konnte dann freilich das Exzentrische, Einmalige erblühen, wie die wunderbare Wortverbindung ‚heilig nüchtern‘ bei Hölderlin.⁹⁵

Während in den gleichen Jahren ein Aragon Bekanntschaft macht mit Hölderlins Gedicht und der angeblichen Unübersetzbarkeit von „heilignüchtern“, scheint aus Hofmannsthals Perspektive nun ausgerechnet das „sobre“ als ein eigentlich genuin französisches Konzept, weil es der ‚Nüchternheit‘ eine eigene, positive Qualität gebe. Daraus müsste man folgern, dass all die französischen Übersetzungen von „heilignüchtern“, die zu „sobre“ greifen – und das sind die meisten – eigentlich bereits das formulieren, was Hölderlin mit seinem Wortkompositum erst auszudrücken versucht. Dem anderen Sprachsystem und der anderen kulturellen Tradition schreibt Hofmannsthal das zu, was Hölderlin erst metaphorisch anvisiert. Hölderlin muss für die Deutschen erfinden, was die Franzosen längst kennen. Hofmannsthals Sicht wird zwar durch die Reihe der französischen Übersetzungen insofern dementiert, als keine für „heilignüchtern“ einfach das simple „sobre“ setzt; alle arbeiten sie sich an den internen Spannungen dieses einmaligen deutschen Doppelworts ab. Hofmannsthals Notiz macht jedoch nochmals deutlich, dass diese in all ihren Facetten erst sichtbar werden, wenn sie sich der Prüfung der fremden Sprache – im Worte des französischen Übersetzungswissenschaftlers Antoine Berman: der „*épreuve de l'étranger*“ – aussetzt.⁹⁶ Dass damit wiederum

95 Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hrsg. v. Bernd Schoeller u. Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: S. Fischer 1979. *Reden und Aufsätze III 1925–1929*, S. 297. – Für den Hinweis danke ich Elsbeth Dangel-Pelloquin.

96 Antoine Berman: *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard 1984.

ein Hölderlinisches Konzept des übersetzerischen Umgangs mit dem Fremden anklingt, soll später ausgeführt werden.⁹⁷ **53**

97 Vgl. unten, Kap. 10.

6. Wo stehen die „klirrenden Fahnen“?

Fassten die drei vorangegangenen Kapitel thesenhaft jene ästhetische Dimension der „Nachreife“ ins Auge, mit der die Übersetzungen das Original „fortschreiben“, so geht es nun um historische und kulturelle Implikationen des Übersetzens, die bei Benjamin zunächst ausgeklammert bleiben. Die vergleichende Lektüre von Übersetzungen erlaubt es, diese historisch und kulturell zu lokalisieren, in ihrem Verhältnis untereinander und zum Original. Dieses wird seinerseits durch die Übersetzungen auf seinen eigenen Ort hin befragbar. Denn jede Übersetzung stiftet und dokumentiert in der fremden Sprache eine neue Rezeptionsgeschichte, ein „Fortleben“, das sich weitgehend vom Ausgangstext lösen und verselbständigen kann. Trotzdem lassen sich auch aus dieser Form des Fortlebens Rückschlüsse auf das Original ziehen, dessen eigener historischer Ort im Schnittpunkt der vielfachen fremden Spiegel neu bestimmbar wird.

Die französischen und englischen Übersetzungen von *Hälfte des Lebens* zeigen diesen Ort allerdings nur in diskreter Form, und nur dann, wenn man sie je untereinander vergleicht. Das lässt sich am Schlussbild des Gedichts zeigen: „im Winde / Klirren die Fahnen“. Strukturell antwortet es am Ende der zweiten Strophe auf das Bild der Schwäne und des „heiligenüchternen Wassers“ am Ende der ersten Strophe; statt einer spannungsvollen Vermittlung der Gegensätze in einem Wort steht hier mit den „klirrenden“ „Fahnen“ ein überraschender, kreischender Missklang. Auch dieses Bild ist insofern eine Metapher, als es das Optische, das im Gedicht bis zu diesem Punkt dominiert, mit einer akustischen Wahrnehmung so überblendet, dass das beidem Gemeinsame begrifflich nicht zu fassen ist; kein einfacher Vergleich mit einem konvergenten Fluchtpunkt, sondern ein Bild der Dissonanz und ein dissonantes Bild. Es ist von höchster sinn-

licher Präzision. Kein anderer Ausdruck könnte es ersetzen. Als akustischer Ausdruck tritt es aber auch an die Stelle jener Sprache, deren Abwesenheit das „Ich“ zuvor schon von den „Mauern“ abgelesen hat; die „klirrenden Fahnen“ haben das letzte Wort, ohne ein menschliches Subjekt. So stößt das Gedicht auch mit diesem Bild – wie mit dem „heilig-nüchternen Wasser“ – am Ende der Strophe von innen an eine Sprachgrenze, die es aber am Ende der Winterstrophe auch als seine ultimative Grenze anzeigt.

Trotzdem müssen die Übersetzer dieses Bild in ihrer eigenen Sprache verstehend ausformulieren. Während sich beim „heilig-nüchternen“ Wasser die Übersetzungsversuche jedoch in alle Richtungen brechen, lassen sich hier klare Deutungsalternativen erkennen, die sich auch dem historischen Ort der Übersetzer zuordnen lassen. Was sind das für „Fahnen“, die „im Winde / Klirren“? – Für Groethuysen (1925), Jouve (1930) und Alexandre (1942) sind es die „drapeaux“, Embleme nationaler Zugehörigkeit, also jene Fahnen, unter die man in der Zeit gerufen wird. Dies korrespondiert historisch genau mit den englischen Übersetzungen: Spender setzt 1935 für die „Fahnen“ die „flags“, besonders sprechend im Kontext seiner Novelle, die explizit den Konflikt von englischer und deutscher Kultur thematisiert. Gascoyne (1938), inspiriert von Jouve, folgt ebenfalls diesem Modell. 1943 lässt Frederic Prokop mit „Clatter the banners“ schon fast einen militärischen Marschschritt hören, das den „bannières“ von Rouds erster Version von 1930 entspricht.

Dann aber erfolgt ein Umschwung, noch mitten im Krieg: Roud setzt 1942 nun den französischen Fachausdruck für die ‚Wetterfahne‘, die „girouettes“, ebenso wie Geneviève Bianquis 1943. Diese Lesart setzt sich in der Folge in den englischen und französischen Übersetzungen durch. Im Französischen stehen sie nun fast durchgehend. Bester Beleg für diesen Umschwung, dass eine neue Ausgabe des Buches von Pierre Jean Jouve *Poèmes de la folie de Hölderlin*, die 1963 bei Gallimard erscheint, die ursprüngliche Schlusszeile von 1930 „Et les drapeaux claquent dans le vent“ ersetzt durch „Et les enseignes grincent dans le vent.“⁹⁸

98 Pierre Jean Jouve: *Poèmes de la folie de Hoelderlin; avec la collab. de Pierre Klossowski; avant-propos par Bernard Groethuysen*. Paris: Gallimard 1963, p. 24.

Die „drapeaux“ sind kommentarlos verschwunden, auch wenn die Neuausgabe in der Einleitung behauptet, den Text der Erstausgabe zu respektieren. Sie werden durch die „enseignes“ ersetzt, wie sie schon Guerne 1950 vorgeschlagen hatte. Das „enseigne“ bedeutet dabei primär ein metallenes Schild, allerdings auch noch, als ältere Nebenbedeutung, ein militärisches ‚Feldzeichen‘. Diesen Beiklang haben auch die „bannières“, für die Levebvre 1993 optiert, dabei aber in einer eigenen Fussnote noch anmerkt, die „Fahnen“ könnten auch ‚Wetterfahnen‘, eben „girouettes“, bedeuten.⁹⁹ Diese Zweideutigkeit ist ihm bewusst, wie etwa auch Michael Hamburger, obwohl dieser für all seine Versionen durchgehend die „weathercocks“ wählt.¹⁰⁰

Bei dieser Entmilitarisierung und Denationalisierung der „Fahnen“ können sich die Übersetzer auch auf die Philologen berufen: Schon Hellingrath kommentiert paraphrasierend die Stelle als eine der „Öde und Starrheit des Winters, deren trefendster Ausdruck nicht das schneidende Wehen im offenen Schneegefild ist, sondern die nackten stummen frostgrauen Mauern, unter deren Schutz der Mensch hat flüchten müssen und wo ihn vom Winde nur noch das Klappern in den heisern Wetterfahnen erreicht [...]“.¹⁰¹ Diese Deutung bleibt allerdings in den Übersetzungen noch ungehört, bis nach dem zweiten Weltkrieg. Gerade die nationalistische Vereinnahmung Hölderlins scheint nun eine gegenteilige Lektüre zu verlangen. Friedrich Beißner hatte im Jubiläumsjahr 1943 nicht nur die „Große Stuttgarter Ausgabe“ begründet, sondern auch eine „Feldauswahl“ von Hölderlin-Gedichten herausgegeben, die in 100'000 Exemplaren an die Ostfront geschickt wurde.¹⁰² Für den Band

99 „Fahnen peut designer ici le tout ou la partie des girouettes de métal (qui se dit *Wetterfahne*). *Klirren* n'évoque pas le grincement de girouettes sur leur axe, mais le tintement de la penne de métal secouée par le vent. Il s'agit d'un son clair aux harmonies aiguës.“ (*Anthologie bilingue de la poésie allemande*. Ed. p. Jean-Pierre Lefebvre. Paris: Gallimard 1993, p. 1531).

100 Michael Hamburger: *Die Aufnahme Hölderlins in England*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 14 (1965/66), S. 20–34, hier S. 32.

101 Hölderlin: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Unter Mitarbeit von Friedrich Seebass besorgt durch Norbert v. Hellingrath. München / Leipzig: Georg Müller, Bd. 4, 1916, S. 301.

102 Kreuzer, *Hölderlin-Handbuch*, S. 445.

2 der „Großen Stuttgarter Ausgabe“, der 1951 erscheint, sieht er sich nun veranlasst, eine nationalistische Deutung der „Fahnen“ explizit zu dementieren. Zur Stelle kommentiert er: „Irrtümlich oft als Fahnentücher aufgefaßt, z. B. von Rudolf Maczurat in seinen ‚Variationen über Verse Hölderlins‘ (Atem des Sieges, Berlin 1942, S. 51): Fäuste haben die Fahnen eingerollt. – Gemeint sind indes Wetterfahnen [...]“. ¹⁰³ Während Beißner eine nationale Vereinnahmung der Fahnen nun ausdrücklich zurückweist, ist es in einer erstaunlichen Umkehr der Allianzen ausgerechnet der emigrierte jüdische Philologe Ludwig Strauß, der 1950 auf der Zweideutigkeit der „Fahnen“ beharrt. ¹⁰⁴ Noch 2005 verweist Winfried Menninghaus darauf, dass die „Fahnen“ auch ein „staatliches Identitätszeichen“ sein könnten. ¹⁰⁵ Und 2006 doppelt der italienische Übersetzer und Hölderlin-Editor Luigi Reitani in einem eigenen Artikel nochmals nach, indem entgegen der ganzen italienischen Übersetzungstradition auf der politischen Dimension der „Fahnen“ beharrt. ¹⁰⁶ Dagegen will der Philologe Ulrich Knoop 2008 mit Verweis auf den Wortgebrauch in Hölderlins Epoche klarstellen, dass hier nur die „Wetterfahnen“ gemeint sein können. ¹⁰⁷

In der erdrückenden Mehrheit der Deutungen und Übersetzungen soll das Gedicht also heute nicht mehr Flagge zeigen, sondern es darf nur noch seine kreischend-innovative Schlussmetapher hören lassen. Dazu lassen die Übersetzer für das Verb „klirren“ ihrer Kreativität freien Lauf, von „grincer“, „claquer“ über „crisser“ bis zu „crier“, und von „clatter“ über „flap“ und „wince“ bis zu „creak“. Vyt Bakaitis wagt es zudem, dem „creaks“ ein mit ihm alliterierendes „crazy“ hinzuzufügen ¹⁰⁸, als dem

103 Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe. Hrsg. v. Friedrich Beißner. Bd. 2.2., Stuttgart: Kohlhammer 1951, S. 666.

104 Strauß, *Hälfte des Lebens*, S. 121.

105 Menninghaus, *Hälfte des Lebens*, S. 60.

106 Luigi Reitani: *Fehl und Fahnen. Zur Hermeneutik der Übersetzung am Beispiel Friedrich Hölderlins*. In: *Prospero. Rivista di culture anglo-germaniche* 2006, p. 57–66.

107 Ulrich Knoop: „*Hälfte des Lebens*“: *wortgeschichtliche Erläuterungen zu Hölderlins Gedicht*. In: *Hölderlin: Sprache und Raum*. Hrsg. v. Valérie Lawitschka. Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft 2008, S. 46–73, hier S. 48.

108 Die dritte Person singular „creaks“ steht allerdings im Widerspruch zur dritten Person Plural von „the weathervanes“.

letzten Wort des Gedichts, das damit schon fast allzu deutlich auf jenen ‚Wahnsinn‘ vorausweist, der Hölderlin später einholen wird – das irre Bild wird zum Bild des Irrsinns. Zwar versuchen all diese Lesarten, die lautmalerisch-akustische Seite von Hölderlins Lautbild einzuholen, doch den verstörende Bildbruch des „Klirrens“ können sie nicht ganz reproduzieren. Denn das „Klirren“ ist weder mit einem Fahnentuch noch mit metallenen Wetterfahnen einfach zu assoziieren. Es hilft nicht, zu entscheiden, in welcher Richtung die „Fahnen“ zu lesen sind; klirrend vibriert das Bild selbst in diesen Deutungsalternativen. Diese Zweideutigkeit rufen die älteren Übersetzungen, wenn man sie neben die neueren hält, wieder in Erinnerung. Sie erinnern auch daran, dass Hölderlins Gedicht im Jahre 1805 gerade in ein Zeitalter nationaler Symbole, in die Epoche von „flags“, „banners“ und „drapeaux“ hineingeboren wurde. Entsprechend hat ihn diese Epoche auch oft in diesem Zeichen lesen wollen. Und auch wenn man diese Vereinnahmung dann ostentativ zurückgenommen hat und man nun lieber die unpolitischen ‚Wetterfahnen‘ „klirren“ hört, kann man nicht behaupten, dass die Epoche der „flags“ und „drapeaux“ heute schon zu Ende gegangen sei. Insofern zeigen die Übersetzungen indirekt an, in welcher Richtung der historische Wind jeweils weht, auch wenn sie sich seinem Kraftstrom nicht opportunistisch beugen – in dieser Hinsicht sind Hölderlins „Fahnen“ in der Tat ‚Wetterfahnen‘.

7. Die Suche nach einem Referenzraum: „Land“ und „Erde“, „Schatten“ und „Sonnenschein“

Nicht nur mit den „Fahnen“ verweisen die Übersetzungen auf den Boden, auf dem sie stehen. Übersetzungen müssen immer auch jenen Referenzraum in den Blick nehmen, in dem sie sich situieren, zu dem sie sprechen. Auch an anderen, weniger spektakulären Stellen von Hölderlins Gedicht, an denen die deutschsprachigen Kommentare praktisch alle vorbeigehen, stellt sich die Frage nach jenem Raum, auf den sich das Gedicht und danach auch die Übersetzungen beziehen. Diese Frage konkretisiert sich im Gegensatz zwischen dem „Land“ in der ersten Strophe und der „Erde“ in der zweiten, und dann, innerhalb der zweiten, im Gegensatz von „Schatten“ und „Sonnenschein“.

Beim Gegensatz von „Land“ und „Erde“ sind es erneut die französischen Übersetzungen, welche aus sprachsystematischen Gründen eine Interpretierbarkeit des Originals freilegen, auf die man in den germanistischen Deutungen des Gedichts kaum gestoßen ist. Die englischen Übersetzungen zeigen diesbezüglich, in ihrer sprachsystematischen Nähe zum Deutschen, keine Differenz; sie setzen fast durchgängig „land“ und „earth“. So unisono sind die französischen Übersetzer nur bei der „Erde“ der zweiten Strophe, der „terre“. Dagegen stellt sich für sie in der ersten Strophe die Frage: Was ist das für ein „Land“, das hier „in den See“ hängt? – Sie sind hier gezwungen zu wählen: Versteht man das „Land“ bereits hier als „terre“ – so die frühen Übersetzungen von Groethuysen und Jouve, Alexandre und Guerne, später auch Lefebvre –, dann wird die diesbezügliche Spannung zwischen erster und zweiter Strophe getilgt. Dann ist das „Land“ kein konkreter topographischer Ort, sondern eine Universalie. Und dann wäre auch das Verhältnis zu diesem „Land“ in den beiden Strophen dasselbe.

Hölderlin unterscheidet jedoch das „Land“ von der „Erde“. Diesen Gegensatz versuchen einige französische Übersetzer herauszuarbeiten, indem sie bestimmte Akzente des „Landes“ betonen. Roud setzt bereits 1930 mit „paysage“ einen kulturell-ästhetisch eingefärbten Begriff, der auf die Mischung von Kultur und Natur in der Sommerstrophe beziehbar ist. So verraten ja auch die „wilden Rosen“ eine Spannungsbeziehung zwischen Kultur und Natur, wie sie der moderne Begriff der ‚Landschaft‘ einschließt – die erste Strophe ist, in dieser Lesart, das ‚Bild‘ eines Naturraums, wie ihn ein kultureller Blick generiert. Am weitesten geht in dieser Richtung Rovini, der das „Land“ gleich als ‚jardin‘, als ‚Garten‘, kulturalisiert, die „wilden Rosen“ dagegen mit einer im Kontext von Hölderlins Biographie besonders riskanten Metapher als ‚folles‘ wie ‚wahnsinnig‘ verwildern lässt. Dagegen nimmt Bianquis mit dem ‚promontoire‘, dem ‚Vorgebirge‘, im Wort selbst die Bewegung des ‚Überhängens‘ auf und liest es topographisch. Mit dem ‚pays‘ des Heidegger-Übersetzers Fédier dagegen erhält das „Land“ potentiell einen nationalen Akzent – dieses Wort steht im Französischen auch für das, was im Deutschen das kaum übersetzbare Wort „Heimat“ bezeichnet. Serge Meitinger gibt dem „Pays“ 1999 gar die große Initiale, als sei es ein Eigenname, oder sogar ein Name für das Eigene. François Garrigue dagegen optiert mit seiner jüngsten Übersetzung nur für ein blasses „champ“, als möchte er allen ideologischen Belastungen dieses „Landes“ entgehen. Dafür gibt er in der zweiten Strophe „Soleil“ und „Terre“ mit der Großschreibung den Status von Eigennamen – sie scheinen die universellen Referenzpunkte seiner Lektüre, nicht das flache ‚Feld‘ der ersten Gedichthälfte.

In den französischen Übersetzungen, die gezwungen sind, nach einem anderen, eigenen Wort für das „Land“ zu suchen, wird dieses „Land“ also abschüssig, unstabil, grenzwertig. Zumindest ex negativo wird so die Frage nach dem Verhältnis des sprechenden Subjekts zu seinem ‚Ort‘, nach seinem Referenzraum gestellt. Dieser Ort ist, so könnte man aus den französischen Übersetzungslektüren folgern, in der Sommerhälfte noch ein „Land“, das allerdings nicht erlaubt, festen Fuß zu fassen. Im Winter hingegen bietet die „Erde“ als universelle, auch in die

anderen Sprachen beliebig übersetzbare Größe erst recht keine Heimat, selbst wenn man sie mit allerhand „Fahnen“ markiert. Wenn die Übersetzungen das Gedicht so in unterschiedlicher Weise zu verorten versuchen, dann indizieren sie damit, dass das Gedicht selbst die Suche nach einem Ort darstellt, die *im* Gedicht an kein Ende kommen kann.

Diese Suche nach dem Ort und einem möglichen Referenzraum des eigenen Sprechens, die Frage nach dem „wo?“, erhält in der zweiten Hälfte des Gedichts eine universelle Dimension. Sie spannt einen Raum zwischen Gegensätzen auf, zwischen Licht und Dunkelheit, zwischen „Sonnenschein“ und „Schatten“ – eine antithetische Struktur, welche die des Gedichts aufgreift und ins Kosmische dehnt. Denn „Schatten der Erde“ kann auch jenen Schatten bedeuten, den die Erde auf ihrer sonnenabgewandten Seite wirft.¹⁰⁹ Diese Frage nach dem Referenzraum wird auch für die Übersetzungen zum Frageimpuls. Auch sie müssen sich in diesem enorm geweiteten Raum situieren. Der „Schatten“ scheint dabei weniger vieldeutig als der „Sonnenschein“. Im Französischen bleibt es durchgängig beim „ombre“, während das Englische den Übersetzer vor die Wahl stellt zwischen dem konturierteren, konkreteren „shadow“ und dem etwas weicher gezeichneten, allgemeineren „shade“. Michael Hamburger etwa setzt zunächst „shadow“, dann „shade“. Diese nuancierte Abtönung des Begriffs entspricht ihrerseits eher dem „shade“, wie man ihn etwa in Bezug auf die Malerei verwendet; der Übersetzer greift hier als Maler des Schattens zum feinen Pinsel.

Wie aber der Schatten zu bewerten ist, das entscheidet sich vor allem an der Intensität des Lichts: Je nachdem ist er nicht nur zu assoziieren mit Dunkelheit oder gar Tod, sondern durchaus ein positiver, lebenserhaltender Zufluchtsort. Insofern ist auch der französische „ombre“ durchaus mehrdeutig. Denn der „Sonnenschein“ produziert im Französischen ein viel breiteres Deutungsspektrum als in den englischen Lesarten. Dort ist er fast durchgehend der „sunshine“, mit kleinen Varianten von „the light of the sun“ (Prokosch), „the shining sun“ (McAuley)

109 Alexander Honold: *Hölderlins Kalender. Astronomie und Revolution um 1800*. Berlin: Vorwerk 8, 2005, S. 231.

oder „the sun's light“ (Hoff). Keine Polyphonie, die aufhorchen läßt. Die französischen Übersetzer hingegen, denen das direkte Äquivalent nicht zur Verfügung steht, müssen wählen. Einerseits geht es um die Natur dieses Lichts, von den simplen „rayons“ (Groethuysen, Alexandre) über das hellere, transparente „clair du soleil“ bei Garrigue bis zum werthaltigen „or du soleil“ bei Lefebvre. Jouve gibt ihm gar als „miroir“ einen poetischen Spiegelglanz. Andererseits variiert auch die Intensität des Lichts vom unbestimmt-blassen „lumière du soleil“ bei Alexandre und Bianquis über den kräftigen, funkelnden „éclat du soleil“ und den „soleil éclatant“ bei Roud und Fédier bis zum „éblouissant soleil“ von Guerne, in dem der „Sonnenschein“ sogar zu ‚blenden‘ beginnt. Ein ‚Zuviel‘ des Guten, ein Überfluss an Licht. Die Bildlogik des Überschießens aus der ersten Strophe wird damit in die Winterhälfte des Gedichts hineingetrieben, so dass vom „Sonnenschein“ keine maßvolle Wärme mehr zu erhoffen ist. Umso mehr wird in dieser Lesart der Schatten zur rettenden Zuflucht.

Die Dialektik der Gegensätze, die Hölderlins Gedicht inszeniert, wirkt so im Widerspiel von „Sonnenschein“ und „Schatten“ in den Übersetzungen weiter und treibt sie auseinander. Das Licht des Originals wird hier im Prisma der Übersetzungen im Wortsinn gebrochen. Wenn das „Ich“ von Hölderlin in der zweiten Strophe nach seinem Ort suchen muss, der ihm im Winter – anders als im Sommer – nicht mehr selbstverständlich ist, dann müssen, umso mehr, auch die Übersetzer in einer Welt, die in antithetische Extreme auseinanderbricht, nach einem möglichen Referenzraum suchen.

8. Die polyphone Sprachlosigkeit und die Stimmen der Übersetzung

Diese Suche nach einem Raum, in den hinein und von dem aus zu sprechen wäre, teilt Hölderlins Gedicht mit seinen Übersetzern, und es teilt sie seinen Übersetzern mit. Sie schaffen mit ihren Lesarten ihrerseits einen Raum, in dem sie ihre eigene Stimme hören lassen. Dazu horchen sie in das Original hinein, entfalten es als akustischen Raum. Das zeigt sich paradoxerweise dort am deutlichsten, wo das Original scheinbar verstummt. Die mehrdeutige Leerzeile in der Gedichtmitte hat dies schon erkennen lassen. In der zweiten Gedichthälfte wird die Sprachlosigkeit dann auch sprachlich formuliert, im Bild der „sprachlos und kalt“ dastehenden Mauern. Ein Schattenreich, das in platonischer Tradition auch als das der Schrift verstanden werden kann, gegenüber der mündlich-flüssigen Rede der ersten Strophe.¹¹⁰ Die englischen Übersetzungen klingen hier fast unisono, mit dem dominierenden „speechless and cold“; nur Gascoyne, in seiner Abhängigkeit von der französischen Version Jouves, setzt mit den „cold unspeaking walls“ einen eigenen Akzent. Weil im Französischen dagegen für „sprachlos“ kein direktes Äquivalent existiert, müssen die französischen Lesarten diese Lücke anders bestimmen. Sie bringen die deutsche Sprachlosigkeit nicht nur zur Sprache, sondern auch zum Sprechen: Die meisten neueren Übersetzungen seit Alexandre und Bianquis verstehen sie als „muet“, „stumm“. Roud dagegen insistiert in seinen drei Versionen auf „silencieux“, eine ‚Stille‘, welche die Sprache nicht unbedingt voraussetzt. Für Groethuysen, Jouve und Guerne ist die Sprachlosigkeit „sans parole“, also ohne das ausgesprochene Wort, das auch das Wort der Verkündigung sein könnte. Fédier hört aus dem Gemäuer kein einziges Wort, „sans

un mot“, und akzentuiert so das Sprachliche an der ‚Sprachlosigkeit‘ noch mehr. Am deutlichsten setzt Rovini mit „sans voix“ auf die Abwesenheit einer ‚Stimme‘, die ex negativo der Präsenz der Stimme des Ichs im Original und dann der Stimme des Übersetzers in der Übersetzung entspricht.

So entsteht in den französischen Übersetzungen der Raum einer paradox polyphonen Sprachlosigkeit, in den die Übersetzer mit ihrer eigenen Stimme hineinsprechen. Hölderlins Gedicht gibt dies vor, mit der unvermittelten Anrede der ersten Strophe: „Ihr holden Schwäne“. Damit verwandelt sich das Landschaftsbild der ersten drei Zeilen in den Raum eines dichterischen Sprechens, das die Realität, die es uns vermittelt, im Akt des Anrufens erst eigentlich erschafft. Zudem stellt dieses Sprechen eine kommunikative Beziehung zu den „holden Schwänen“ her, die diese als Adressaten der Rede nachher auch mit den „Küssen“ und dem „Haupt“ anthropomorphisiert. Während die Schwäne so ins Zentrum rücken, bleibt der Ort jenes Subjekts, das sich hier zu Wort meldet, unterbestimmt: Wer spricht hier und von wo aus? – Dieses Problem spiegelt sich in den Übersetzungen. Sie müssen ihrerseits den Ort ihrer Rede suchen und bestimmen, wenn sie nicht – wie Gascoyne – das Ganze einfach als bloße Deskription weiterführen: „And wondrous love-intoxicated swans, / In peaceful holy water dip their heads.“ Sicher eine verflachende Fehl-Lektüre, welche den rhetorischen Gestus von Hölderlins Text unterschlägt. Doch kann sie ex negativo gerade die Herausforderung verdeutlichen, der sich die Übersetzungen hier stellen müssen. Die meisten orientieren sich an Hölderlins Vorgabe, mit dem „Ihr“ in den Ablauf des Gedichts einzubrechen und dies auch zum zweiten Mal – „tunkt ihr das Haupt“ – an der entsprechenden Stelle zu wiederholen, mit „vous“ oder „you“. Einigen Übersetzern scheint das aber nicht ganz zu genügen; Roud etwa setzt 1930 „O gracieux cygnes“ und verstärkt 1942 / 1967 noch mit Ausrufezeichen: „Ô cygnes pleins de grâce!“; analog auch Rovini mit „O grâce, cygnes!“ Auch Mc Auley setzt „O lovely swans“, und Sieburt „o gracious swans“. Mit diesem An- und Ausruf stellen sich diese Übersetzungen eigentlich jenem Landschaftsbild gegenüber, das sie gerade gezeichnet haben. Am Explizitesten ist dies bei Bianquis greifbar: Ihr „O mes doux

cygnes“ enthält im „mes“ schon ein „Ich“, das im Anruf bei Hölderlin bloß implizit enthalten ist und das sich erst in der zweiten Gedichthälfte explizit melden wird. Bianquis nimmt dies vorweg; gleichzeitig liest sich dieses „mes“ auch wie eine Positionsbestimmung der Übersetzerin selbst, die sich hier fast wie eine Autorin ihren eigenen Geschöpfen gegenüberstellt. Da diese anthropomorphisierten „Schwäne“ ja längst als Embleme des Dichters bekannt sind, kann man hier nicht nur von einer narzißtischen Selbstbegegnung des Dichters mit seiner eigenen Schöpfung sprechen.¹¹¹ Gewissermaßen in zweiter Instanz wäre dies auch die Selbstbegegnung der Übersetzerin mit ihrer Nachdichtung, die sie durch den Anruf „O mes doux cygnes“ erst eigentlich evozierend neu schafft.

Hölderlin hat in dieses hoch poetische, ja eigentlich auch poetologische Spiel der Kreation von Wirklichkeit im sprachlichen Anruf auch noch einen versteckten Anklang an seinen eigenen Namen eingewoben: „hold“ lässt sich assoziieren mit „Hölderlin“. Darauf haben die literaturwissenschaftlichen Deutungen verschiedentlich hingewiesen.¹¹² Aus sprachsystematischen Gründen können die französischen und englischen Übersetzungen dieses Spiel nicht spielen. Im Französischen bleibt es fast durchgehend bei „grâce“ oder „gracieux“. Das Englische hat eine breitere Streuung, von „holy“ (Spender), „wondrous“ (Gascoyne, nach Jouve „merveilleux“), „beautiful“ (Prokosch), „graceful“, „loving“, „lovely“ (Hamburger, George), „graceshaped“ (Gass), bis zu „gorgeous“ (Bakaitis). Das Spektrum reicht so vom ‚Heiligen‘ bis zum ‚hinreißend Schönen‘ mit einer erotischen Akzentuierung. Überraschend zunächst die Lesart durch Hoff: „inclining swans“. Doch sie ist im etymologischen Sinne genau, denn sie entfaltet eine ursprüngliche Bedeutungsdimension von „hold“, wie sie etwa das Grimm-Wörterbuch als in der „sinnlichen bedeutung geneigt, abwärts sich neigend“, verwandt mit „Halde“, bestimmt. Im Kontext entspricht dies sowohl dem geneigten Gelände wie auch der ‚Zuneigung‘, welche die Schwä-

111 Zur narzißtischen Tendenz der Szenerie vgl. Menninghaus, *Hälfte des Lebens*, S. 48 ff.

112 Z. B. Menninghaus, *Hälfte des Lebens*, S. 50.

68 ne dem Wasser und dem sprechenden Subjekt entgegenbringen. Walter Benjamin setzt darauf, dass die Übersetzung das Wort einer Sprache sinnstiftend an seinen Ursprung erinnern, dass sie gewissermaßen diesen Ursprung aus ihm hervorrufen kann. Nick Hoff ist dies an dieser Stelle gelungen.

Während die erste Strophe im Sprechen eine Raumfülle erzeugt, ist die zweite Strophe ein Raum der Leere und des Mangels. Umso entschiedener und expliziter setzt sich hier jedoch das Ich in Szene; seine Präsenz ist das Komplement dieses Mangels und gleichzeitig die Voraussetzung dafür, dass die Welt nun auch mit ihren Defiziten zur Sprache gebracht werden kann. War die Anredeform der ersten Gedichthälfte noch eine Schöpfungsrede, die ihren Ursprung und Standort nicht preisgibt, so stellt sich die Ausrufeform der zweiten Gedichthälfte dieser defizitären Schöpfung nun gegenüber, mit der Klage „Weh mir“ und der hingestotterten rhetorischen Frage der ersten vier Zeilen. Hier, wo das „Ich“ im Original zum ersten Mal explizit erscheint, lassen sich nun auch die Übersetzer mit einer eigenen Stimme hören und beziehen dabei deutlich Position. Sie greifen nämlich zu sehr unterschiedlichen Klage- und Seufzervarianten. Einerseits sind dies kulturell kodierte Pathosformeln, andererseits wirken sie wie Potenzierungen des schon fast szenischen Auftritts des lyrischen Ichs im Original. Auf Französisch klagt Groethuysen „Hélas“, und ihm nach seufzen Alexandre und Guerne mit dem gleichen konventionellen Ausruf. Roud setzt, wie dann auch Bianquis, auf das theatralische: „Malheur à moi!“, was er bei seinem zweiten Versuch nochmals überbietet mit: „Malheur à moi, malheur!“ Erst die neueren Übersetzungen nehmen dieses Pathos etwas zurück: Fédier dämpft es ab mit dem umgangssprachlicheren „pauvre de moi“, das auch Garrigue übernimmt. Lefebvre reduziert das Pathos noch mehr, mit der fast beiläufigen Selbstapostrophierung des Ich als „malheureux“. Parallel dazu verschwinden jene Ausrufezeichen, welche die früheren französischen Übersetzungen setzen, um die performative Dimension des Originals zum szenischen Aufschrei zu steigern, in der pathetischen Tradition des französischen Dramas.

Auch die ersten englischen Übersetzer bis McAuley seufzen vor allem „Alas“, ebenfalls mit einer Pathosformel des englischen

Sprechtheaters. Immerhin ersparen sie sich – und uns – dabei die Ausrufezeichen, außer Gascoyne, der auch hier mit „My woe!“ eigentlich nur das Pathos seiner französischen Vorlage imitiert. In den neueren Varianten wird dieses Pathos meist zurückgenommen und gleichzeitig breiter aufgefächert. Schon Leishman verzichtet auf jegliche Interjektion, wie dann auch Gass, der den Ausruf aber gewissermaßen in eine Alliterationskette verwandelt.¹¹³ Appelbaums lautstarker Klageruf „Woe is me“ steht einem „But oh“ der späteren Fassungen von Hamburger oder einem schlichten „Ah“ bei Hoff gegenüber. Nur George stöhnt neuerdings nochmals auf: „Woe!“

Wie auch immer man mit deutschsprachigen Ohren diesen Klagechor wahrnimmt: Er kann allein in seiner Vielfalt zeigen, dass und wie die Übersetzer den fremden Text nicht nur abhören, sondern ihm auch ihre eigene Stimme verleihen. Diese wird hier zum Komplement jener Sprachlosigkeit, welche das Gedicht grundiert. In die Mitte des Gedichts ist sie eingefaltet, in der zweiten Strophe wird sie sprachlich benannt. Während in der ersten Strophe die dichterische Anrede allein schon die Welt schafft, muss sich die Rede in der zweiten Gedichthälfte, aus der leeren Mitte heraus, erst einmal ihrer selbst versichern. Das tun auch die Übersetzungen, indem sie das Original an dieser Stelle zunächst noch pathetisch überbieten. So versuchen sie auch ihre eigene Position als Übersetzungen zu bestimmen – darauf wird zurückzukommen sein. Denn auch ihr eigenes Sprechen ist eine schöpferische Leistung, die einer bedrohlichen Sprachlosigkeit abgewonnen werden muss.

113 Vgl. unten, S. 73f.

9. Klangalternativen und akzentuierte Fremdheit

Wenn der Übersetzer das Gedicht mit seiner eigenen Stimme nachspricht, wie dies der vorangehende Abschnitt behauptete, dann muss er es auch in seiner ganzen Klanglichkeit, im Metrum und im Rhythmus neu gestalten, mit den Mitteln seiner eigenen Sprache. Gerade die Klanglichkeit und Metrik des Gedichts gelten jedoch als ‚unübersetzbar‘. Trotzdem gehen sie in den Übersetzungen nicht einfach ‚verloren‘, indem die Übersetzer sie als „Form“ im Sinne Benjamins wahrnehmen und mit ihren Mitteln neu gestalten.

Zwar verzichtet Hölderlins Gedicht auf den Endreim. Insofern ist es an sich leichter zu übersetzen als die meisten Gedichte der klassischen Tradition. Dafür jedoch arbeitet es sehr stark mit metrischen Strukturen, mit der Gestaltung des Zeilenbruchs und mit Alliterationen und Assonanzen. Bezüglich der metrischen Gestaltung hat Winfried Menninghaus herausgearbeitet, wie der „sapphische Adoneus“, jenes fünfsilbige Zeit- und Betonungsmuster, welches schon im Titel erklingt, das Gedicht prägt.¹¹⁴ Damit ruft Hölderlin höchst subtil die klassische, griechische Metrik auf. Die Übersetzungen ins Französische und Englische können hier schon aus sprachsystematischen Gründen kaum folgen. Die englische Übersetzungstradition bevorzugt, wie Michael Hamburger erklärt, an sich den weniger komplexen Jambus oder freie Rhythmen; griechische Versmaße sind selten.¹¹⁵ Auch die französische Metrik, welche die Silben weniger akzentuierend denn quantifizierend einsetzt, kann nicht zum gleichen Ausdrucksregister greifen. So fällt dieses formgebende Element in den Übersetzungen praktisch aus; schon der Adoneus des Titels,

114 Menninghaus, *Hälfte des Lebens*, S. 19 ff.

115 Vgl. Hamburger, *Aufnahme Hölderlins in England*, S. 29–32.

72 der mit dem „[heilig]nüchternen Wasser“ und dem „klirren die Fahnen“ je am Strophenschluss sein Echo hat, ist in den Übersetzungen nicht mehr hörbar. Dagegen kann zum Beispiel ein Titel wie „Half of Life“, wie ihn die Mehrzahl der englischen Übersetzungen setzen, als lakonischer Dreisilber die antithetische Struktur der beiden Gedicht- und Lebenshälften antizipierend anzeigen.

An die Stelle des Endreims tritt bei Hölderlin ein sinnstiftendes Spiel von Enjambements und Zeilenbrüchen. Das lässt sich in beiden Sprachen weiterspielen, vor allem in der zweiten Strophe. So wie die Struktur des Gedichts im Ganzen den Gegensatz zwischen Antithese und Prozessualität entfaltet, wenn man sie durch die Übersetzungen liest, so drückt im Kleinen die Kombination von Zeilenbruch und Enjambement die Dialektik von Bruch und Kontinuität aus. Die Übersetzungen zeichnen sie nicht nur nach, sondern gestalten sie neu. Bei den französischen Übersetzungen beobachtet man auch hier eine zunehmende Nähe zur deutschen Wortfolge: In den früheren französischen Übersetzungen wird das „wenn“ am Ende der ersten Zeile der zweiten Strophe, das dort wie eine konditionale Kippfigur alliterierend die „Winter“-Vision der zweiten Zeile einleitet, entweder ausgelassen, oder es wird als „quand“ auf die zweite Zeile verlegt, wie dies eine simple Zuordnung von Zeile und Gedanke verlangt. Insofern schreiben diese Übersetzungen eine konventionelle Erwartung der Kongruenz von Form und Inhalt aus, die Hölderlins Gedicht bereits bricht. Erst die neueren französischen Übersetzungen haben dazu den Mut, indem auch sie das „quand“ ans Ende der ersten Zeile setzen, um es als eine Gedankenhypothese ins suspendierte Offene am Ende der Zeile hinauszusprechen. Wie schon die Analyse der Temporalität verdeutlicht hat, ist diese Gedankenhypothese im Gedicht Gegenwart; es geht also eigentlich nicht an, sie als eine mögliche Zukunft auf ein grammatisches Futur zu verschieben. Beides wird erst in den neueren französischen Übersetzungen umgesetzt. Bei den englischen Übersetzungen, die aus sprachsystematischen Gründen Hölderlins wilder Wortstellung leichter folgen könnten, stellt man überraschenderweise fest, dass das „when“ nur bei der ersten Version von Hamburger, bei

Prokosch 1943 und dann noch bei Gass an der entsprechenden Stelle von Hölderlins Vers steht. Bei einigen Versionen fällt es ganz aus, während das doppelte „wo“ als doppeltes „where“ bei sämtlichen englischen Lesarten wieder erscheint, allerdings an unterschiedlichen Stellen und auf verschiedenen Zeilen.

Dies ist mitbedingt durch das Spiel von Alliterationen und Assonanzen, das Hölderlins Gedicht an der Stelle von Endreimen klanglich prägt. In der germanischen Tradition kann das Englische diese noch ausbauen und verstärken. Dies vor allem mit dem anlautendem „W“ in der zweiten Strophe. Das „Weh mir“, mit dem sie einsetzt, schlägt über den Strophenbruch zurück eine alliterierende Spannungsbrücke zum „Wasser“, dem letzten Wort der ersten Strophe.¹¹⁶ Und es eröffnet eine ganze Klanglinie der zweiten Strophe, mit „wo“, „wenn“, „Winter“ bis zu „Winde“. Ein alliterierend-archaisches gefärbtes Klangsystem scheint für die Winterhälfte des Lebens die runderen, vokalischen Klänge der ersten Strophe abzulösen. Symptomatisch, dass die französischen Übersetzungen hier nicht mithalten können; Alliterationen finden sich in der zweiten Strophe bei ihnen nur punktuell, etwa mit dem „pauvre“ und „prendre“ bei Fédier oder Garrigue. Die englischen Übersetzungen hingegen können das, was im deutschen Original schon angelegt ist, weiter treiben. So rücken auch die englischen „Mauern“ und „Fahnen“, die „walls“, und die „weathercocks“, praktisch automatisch in die Klanglinie der „W“-Laute ein. Gass entwickelt dies zum eigenen sprachlichen Gestaltungsmittel: Schon die erste Strophe klammert er ein zwischen Wörtern mit diesem Anlaut: „With“ und „water“. In der zweiten Strophe leitet er vier der sieben Verse mit dem „W“-Laut ein, während er den Zeilen dazwischen nur ein unbetont-blasses „and“ belässt. Der „Weh“-Ausruf, den Gass als solchen nicht übersetzt, wird so als „W“-Laut in der Alliterationskette weitergeführt und gegenüber dem Original noch verstärkt. Das mag hier etwas forciert wirken; bemerkenswert ist dieses Verfahren jedenfalls als „Fortschritt“ eines Übersetzers, der mit seinem „Transreading“ explizit aus dem Original heraus

74 und über dieses hinauslesen will und der in diesen Alliterationen dafür eine eigene sprachliche „Form“ findet.

Gass stellt damit auch eine Dimension von Hölderlins Gedicht heraus, die man bisher noch kaum beachtet hat: Die zweite Strophe ist in ihrer starken Alliterationsstruktur eher der ‚germanischen‘ Tradition verpflichtet. Menninghaus weist einleuchtend nach, dass die erste Strophe wie ein „metrisches Zitat“ oder zumindest eine Evokation der griechischen Lyrik wirkt.¹¹⁷ Die prosanahe „neuartige ‚Nüchternheit‘“ der zweiten dagegen kann er nur noch schwer auf Pindar oder Sappho zurückbeziehen.¹¹⁸ Tatsächlich greift sie eher auf die germanische Stabreimtradition zurück. Im Resonanzraum der Übersetzungen, der im Französischen und Englischen bezüglich der Klanglichkeit der Lyrik je sehr andere Traditionen und Möglichkeiten aufweist, werden so zwei unterschiedliche Referenzwelten aufgerufen, die den zwei Hälften des Gedichts entsprechen: der klingende Vokalismus der ersten Strophe steht den akzentuierten konsonantischen Alliterationen der zweiten gegenüber. Eine „klirrende“ Ambivalenz auch dies. Sie verweist auf griechische bzw. auf germanische Referenzen, die Hölderlin für die beiden Gedichthälften lyrisch aktiviert. Das Gedicht wird so zum subtilen Ausdruck jener Antithese zwischen dem Griechentum und „Germanien“, die Hölderlin in dieser Zeit immer wieder neu poetisch zu gestalten versucht.

117 Menninghaus, *Hälfte des Lebens*, S. 39.

118 Menninghaus, *Hälfte des Lebens*, S. 72 f.

10. ***Hälfte des Lebens*: eine poetische Verhältnisbestimmung von Original und Übersetzung**

Sogar der Aspekt von Metrik und Klanglichkeit muss also die vergleichende Lektüre von Übersetzungen nicht notwendig in den Defizitdiskurs hineintreiben. Hölderlins Gedicht selbst lehrt ja, wie aus der sprachlichen Not, die sich in der zweiten Gedicht-hälfte artikuliert, neue, andere Klangstrukturen entstehen. Insofern ist es auch die Darstellung eines doppelten Verhältnisses zur Sprache: Die erste Hälfte des Gedichts repräsentiert mit ihrer vitalen Bilderdynamik und der dichterischen Inspiration der „holden Schwäne“, in denen versteckt sogar der Dichtername anklingt, den kreativen Prozess, aus der Überfülle der sinnlichen Erfahrung heraus. Er kulminiert im „heiligenüchternen“ Wasser, das als innovative Metapher die Bedingung der Möglichkeit dieser Kreativität formuliert. Diese Hälfte des Gedichts entspricht der schöpferischen Originalität, ja dem Original. Dass sie griechische Metren nutzt, widerspricht dem nicht: Sie ist Neuschöpfung aus einem Fundus vorgegebener Rhythmen und Bilder, die sie sich in innovativer Weise anverwandelt. Wenn sie die Natur zeigt, dann weiß sie, dass diese in der Darstellung notwendigerweise bereits zum sinnstiftenden Bild wird, welches sie der Natur auch gleich wieder entzieht; die „wilden Rosen“ enthalten in sich dieses Paradox jeder Kulturalisierung. Die Sprache thematisiert die erste Strophe nicht direkt, zeigt sie aber als Medium, das flüssig, von Zeile zu Zeile weitertreibend, die Form und die inhaltliche Kohärenz dieses Bildes herstellt. Ja, in ihrem Anredegestus an die Schwäne stellt die erste Strophe selbst jene holde Schönheit her, die sie im gleichen Zug auch feiert.

Die zweite Strophe dagegen, mit ihrer Winterkälte und Sprachnot, scheint bloß für die Schattenhälfte aller Kreation zu stehen, dem Reden aus dem Mangel heraus. Hier fehlen die „Blu-

76 men“, die auch die „Blumen der Rede“ bezeichnen können.¹¹⁹ Hier erscheint die Sprache und die Sprachfindung als Problem. Hier sind wir entschieden im Reich der Zivilisation und der Kultur, der „Mauern“ und „Fahnen“. Gegen die Natur steht die Kultur.¹²⁰ Doch genau an der Stelle erscheint erst das Ich, dort, wo das Gedicht germanisch klingt und klirrt, wo jene Synthese aus Griechentum und Germanien, die Hölderlin vorschwebt, zumindest in der Überlagerung des sapphischen Adoneus mit dem germanischen Stabreim dissonant anklingt.

Insofern artikuliert diese zweite Strophe bei Hölderlin bereits die Problematik einer ‚Übersetzung‘, wenn man das ganze Gedicht auf Hölderlins Poetik des Übersetzens bezieht, wie er sie im bereits zitierten Brief vom 4. Dezember 1801 an Böhlendorff entwickelt. Dort postuliert Hölderlin ja im Verhältnis zu den Griechen – wie schon Peter Szondi herausgearbeitet hat – die „Gleichrangigkeit von Eigenem und Fremden, von Nüchternheit und Pathos“.¹²¹ So wie im Griechischen selbst das Pathos mit der Nüchternheit zu vermitteln war, so ist im Deutschen umgekehrt die Nüchternheit mit dem Pathos zu ergänzen. Hölderlins Wortschöpfung vom „Heilignüchternen“, ihrerseits das Resultat eines kulturellen Transfers aus der Antike, spielt genau darauf an. Das liegt auf der Hand – die Sekundärliteratur hat denn auch schon öfters auf diesen Zusammenhang aufmerksam gemacht, am ausführlichsten die Übersetzungswissenschaftlerin Annette Kopetzki.¹²² „Heilignüchtern“ bringt jenen Prozess, in dem der Überfluss des einen erst den Mangel des anderen heraustreibt, auf einen poetologischen Begriff. Dieses Doppelwort ist Hölderlins Gedicht im höchsten Maße eigen und ist ihm doch, als einzigartige, nicht lexikalisierte Wortschöpfung, fremd. Darum ist es auch so schwer zu übersetzen.

119 Schmidt, *Sobria ebrietas*, S. 188.

120 Menninghaus, *Hälfte des Lebens*, S. 60.

121 Peter Szondi: *Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dez. 1801*. In: P. S.: *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 95–118, hier S. 109.

122 Annette Kopetzki: *Probleme der Übersetzung eines poetologischen Begriffs in Hölderlins Gedichten*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 29 (1994/95), S. 120–133, und Menninghaus, *Hälfte des Lebens*, S. 93.

„Heilignüchtern“ kann man deshalb in der Tat als Programmkompositum jener Übersetzungspoetik verstehen, wie sie Hölderlin in den Jahren um 1800 an seinen eigenen Übersetzungen aus dem Griechischen entwickelt.¹²³ In ihnen entwickelt er eine eigene Art jener Aneignung des klassischen Erbes, wie sie die deutsche Literatur der Epoche prägt. Daraus wird auch eine Innovation des Übersetzens selbst. Denn Hölderlin versucht in genauer, manchmal fast wörtlicher Lektüre des Originals der eigenen Sprache jene Fremdheit zurückzugeben, die sie im alltäglichen Gebrauch verloren hat. So wird ihm das Übersetzen zur „heilsamen Gymnastik für die Sprache“. An Neuffer schreibt er 1794 als Reaktion auf dessen Übersetzung von Sallusts *Catilina*:

Du hast recht, das Übersetzen ist eine heilsame Gymnastik für die Sprache. Sie wird hübsch geschmeidig, wenn sie sich so nach fremder Schönheit und Größe, oft auch nach fremden Launen bequemen muss.¹²⁴

Bei dieser „Gymnastik“, wie Hölderlin sie selbst bei seinen Übersetzungen aus dem Griechischen praktiziert, werden die Gelenke und Muskeln der eigenen, der deutschen Sprache aufs Äußerste beansprucht und gedehnt. Denn für Hölderlin ist das Übersetzen kein einseitiger Transfer, keine Transfusion von griechischem Sinn in eine deutsche Form, sondern eine dynamische Austauschbeziehung, welche die beiden Sprachkulturen affiziert. Es sucht nicht nach dem kleinsten gemeinsamen Nenner, sondern bringt beide Kulturen in ein chiastisches Verhältnis, das in der wechselseitigen Verschränkung je das, was der einen fehlt, in der anderen aufdeckt. Insofern wird es zur Form einer Kulturbegegnung, welche mit den inneren Widersprüchen und Defiziten jeder Kultur rechnet. Darin steckt allerdings auch ein Gewaltpotential, welches das Übersetzen dem

123 Vgl. dazu ausführlich: Charlie Louth: *Hölderlin and the Dynamics of Translation*. Oxford: European Humanities Research Centre 1998.

124 Hölderlin an Neuffer, 10. / 14. 7. 1794, *Sämtliche Werke und Briefe* Bd. III, S. 144. – Vgl. dazu Alexander Honold: *Nach Olympia. Hölderlin und die Erfindung der Antike*. Berlin: Vorwerk 2002, bes. S. 178.

78 Tragischen nähert.¹²⁵ Denn das Übersetzen ist – so Antoine Berman – als ein „poetischer Akt“ auch eine Prüfung des Eigenen, das durch das Fremde fremdgestellt wird. In der bereits zitierten Titel-Formulierung Bermans, die sich auf Hölderlin bezieht: *L'épreuve de l'étranger*.

Dazu muss das Fremde im Übersetzen erhalten, ja präsent gemacht werden. Dann wird die Übersetzung zum Schauplatz eines Schocks, einer Antithetik zweier kopräsender Kulturen. Genauso kopräsent sind die beiden Strophen in der *Hälfte des Lebens*. So gelesen, stellt das Gedicht nicht den Umschlag von einem eigentlich „poetischen“ Zustand“ in eine „Lebenskrise“ und zugleich eine „dichterischen Krise“ dar – so beispielsweise Jochen Schmidt.¹²⁶ Zu einer solchermaßen biographisch grundierten Lektüre, als dem Ausdruck einer „Midlife-Crisis“, setzt etwa Winfried Menninghaus deutliche Fragezeichen.¹²⁷ Vielmehr gehören die beiden Hälften des Gedichts als getrennte zusammen: Erst die Überfülle der Naturerfahrung macht ihre lyrische Ausformulierung dringlich; diese aber setzt das Subjekt voraus und provoziert die Suche nach seinem Ort und seiner Sprache. Darum ist für das Gedicht beides Gegenwart, auch wenn dieser Antagonismus im Bild gegensätzlicher Jahreszeiten formuliert wird. Und darum setzt Hölderlin auch beide Hälften dieses „Lebens“-Entwurfs ins gleiche grammatische Tempus.

In dieser Dialektik kommen jedoch die Übersetzungen zunächst auf die Seite des „Mangels“ zu stehen, der Sprachnot und der Problematik des eigenen Orts. Ihre Seite ist die einer sekundären, durch die Schrift geprägten Kultur. Darum auch die besondere Sensibilität der Übersetzer für diese zweite Strophe, wie sich dies in der vergleichenden Lektüre herausgestellt hat: Hier sind die Stimmen der Übersetzer, ihre „voix“, ihre „parole“, viel deutlicher zu hören, nicht nur im „Weh“-Klagen und im „Wo“-Fragen. Denn hier artikuliert sich ja ein „Ich“, das auch, gewissermaßen pronominal, für den Übersetzer stehen kann. Auch dieser sucht nach den Worten, nach den „Blumen“ der Rede, in

125 Antoine Berman: *L'épreuve de l'étranger*, p. 272 f. – Louth, *Hölderlin and the Dynamics of Translation*, p. 226.

126 Schmidt, *Sobria ebrietas*, S. 185, S. 189.

127 Menninghaus, *Hälfte des Lebens*, S. 13–19.

einer zunächst „sprachlosen“ Welt. Er sucht nach einem eigenen Ort, nach einem Referenzraum, und hat dabei nicht mehr nur das „Land“, sondern auch die „Erde“ im Blick, auch wenn er konkret in eine Welt der „Mauern“ und „Fahnen“ hineinsprechen muss.

Dabei sucht er nicht nur den „Sonnenschein“, sondern auch den „Schatten“, als dessen dialektisches Komplement. Schon bei Hölderlin erscheint dieses Stichwort im Zusammenhang der Suche nach der richtigen Abtönung der poetischen Rede. An Neuffer schreibt er 1798:

Es fehlt mir weniger an Kraft, als an Leichtigkeit, weniger an Ideen, als an Nüancen, weniger an einem Hauptton, als an mannigfaltig geordneten Tönen, weniger an Licht, wie an Schatten [...].¹²⁸

Die Suche nach dem Schatten ist so schon bei Hölderlin assoziiert mit der Suche nach dem ‚richtigen‘ Wort. Kein Zufall, dass auch ein Übersetzer wie Michael Hamburger seine eigene Vermittlungs- und Orientierungsaufgabe damit assoziiert. Nachdem er 1933 als Neunjähriger Berlin verlassen musste, kehrt er nach dem Krieg in englischer Uniform ins zerstörte Berlin zurück. In einer biographischen Aufzeichnung heißt es dazu: „Auch diesmal mußte ich mir in Berlin wieder ‚Schatten suchen‘ (Hölderlin) [...]“. ¹²⁹ Vermutlich bezieht Hamburger sich damit zunächst auf eine Stelle aus der Hymne *Der Ister*, die 1803 in zeitlicher Nähe zu *Hälfte des Lebens* entsteht und versucht, die große ost-westliche Kulturbewegung, gegenläufig zum Lauf der Donau, die im Titel angesprochen ist, zu fassen.¹³⁰ Aber auch der „Schatten“ von *Hälfte des Lebens* selbst, den Hamburger ja in verschiedener Abtönung zu übersetzen versucht, könnte an der Stelle durch Hamburger mitgemeint sein. Jedenfalls findet

128 Hölderlin an Neuffer, 12. 11. 1798, *Sämtliche Werke und Briefe* Bd. 3, S. 316. Vgl. auch Menninghaus, *Hälfte des Lebens*, S. 58.

129 Michael Hamburger: *Berliner Variationen*. In: Michael Hamburger: *Zwischen den Sprachen – Essays und Gedichte*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1966, S. 9–25, hier S. 20.

130 „So wundert / Mich nicht, daß er / Den Herkules zu Gaste geladen, / Fernglänzend, am Olympos drunten, / Da der, sich Schatten zu suchen / vom heißen Istmos kam [...]“. Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe* Bd. 1, S. 363.

sich der Übersetzer unter dieser Chiffre in großer Nähe zum Autor, der seinerseits die Suche nach dem eigenen Ort und dem richtigen Wort auch aus seiner übersetzerischen Erfahrung heraus in der Chiffre des „Schattens“ artikuliert.

Diese Suche droht allerdings den Übersetzer in ein „Niemandland“ führen. Unter dem Titel *Niemandland-Variationen* beschreibt Michael Hamburger sein erzwungenes Eintauchen in die Sprache des englischen Exils, und wie schwierig es für ihn ist, aus diesem heraus wieder zum Deutschen zurückzufinden. Er gerät in ein „Niemandland“ zwischen den Sprachen, das eigentlich nur ein „Land des Schweigens“ sein kann und in dem er sich täglich der Gefahr „des Verstummens zwischen den Sprachen“ ausgesetzt sieht.¹³¹ Genau dieses Verstummen im „Niemandland“ ist aber auch im Hiat zwischen den beiden Strophen von *Hälfte des Lebens* eingefaltet. Insofern kann Hölderlins Gedicht auch diesbezüglich das Verhältnis zwischen Original und Übersetzung bezeichnen, und ein sprachliches „Niemandland“, das sie trotz ihrer engen Bindung trennt. Das ist die Herausforderung, die sich den Übersetzern in der zweiten Strophe mitteilt: Aus dem „Niemandland“ zwischen den Sprachen heraus jene eigenen Worte zu finden, in denen auch die fremden enthalten sind, das ist die Aufgabe des Übersetzers.

Dabei gilt ihre Aufmerksamkeit aber primär der „Form“, wie Benjamin betont. Diese „Form“ ist die der Sprache. Sie rückt in den Übersetzungen selbst ins Licht. Jean Paul, als kaum klassifizierbarer literarischer Freibeuter der Goethezeit Hölderlin verwandt, hebt in der *Vorschule der Ästhetik*, die praktisch zeitgleich zu Hölderlins *Nachtgesängen*, aber auch zu seinen Übersetzungen aus dem Griechischen entsteht, den produktiven Beitrag der Übersetzer zum „Reichtum der deutschen Sprache“ hervor:

In Schlegels Shakespeare und in Vossens Übersetzungen läßt die Sprache ihre Wasserkünste spielen, und *beider* Meisterstück geben dem Wunsche des Verfassers Gewicht: daß über-

131 Michael Hamburger: *Niemandland-Variationen*. In: Michael Hamburger: *Zwischen den Sprachen – Essays und Gedichte*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1966, S. 26–34, hier S. 33.

haupt die Übersetzer wissen möchten, wie viel sie für Klang, Fülle, Reinheit der Sprache, oft sogar mehr als selber der Urschriftsteller, zu leisten vermögen, da ihnen, wenn dieser über die Sache zuweilen die Sprache vergißt, die Sprache eben die Sache ist.¹³²

Dass und wie den Übersetzern die „Sprache“ die „Sache“ ist, das erweist sich an ihren immer neuen Versuchen, mit ihren eigenen, anderen Worten zu dieser „Sache“ zu kommen. Damit bereichern sie auch die eigene Sprache. Gegen das alte Vorurteil zum Übersetzen als eines Verlustgeschäfts setzt Jean Paul auf dessen kreativen Mehrwert für die Sprache. Dabei werden auch die Übersetzer als solche aufgewertet, und sie dürfen den „Urschriftstellern“ auf Augenhöhe begegnen. Zudem stellen die Übersetzungen als „Wasserkünste“ der Sprache am Original dessen sprachliche Verfasstheit heraus, und sie machen die ihm eigene implizite Reflexion auf sein Medium sichtbar. Im Falle von *Hälfte des Lebens* zeigt sich, dass es schon selbst eine poetologische Verhältnisbestimmung von Original und Übersetzung enthält, die auf die Gleichberechtigung von Original und Übersetzung zielt. Mit Benjamins Begriff: die „Übersetzbarkeit“ des Originals gehört zu dessen Kern; sie wird aber erst in den realen Übersetzungen greifbar. Diese „Übersetzbarkeit“ wäre nicht potentiell unerschöpflich ohne die schöpferische Überfülle des Originals.

Um diese Dimension von Hölderlins Original freizulegen, mussten die Übersetzungen hier als vielfache Spiegel oder als multiples Echo auf das Original zurückbezogen werden. Das Verfahren dieses Essais ist dabei insofern angeleitet durch Hölderlins Gedicht, als dieses ja auch nicht einfach einen linearen Prozess abbildet vom Sommer zum Winter, sondern beides so ineinander spiegelt, dass wir beide Hälften gegeneinander lesen müssen, von der zweiten auch nochmals rückwärts die erste. Erst so werden sie ko-präsent, mit der Mitte gewissermaßen als Falz oder Falte, von der aus die beiden entfaltet werden. Erst so kann man aber auch das ganze Gedicht als poetische Verhält-

132 Jean Paul: *Werke in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Norbert Miller. München: Hanser 1975, Bd. 9. S. 304 (Hervorhebung im Original).

82 nisbestimmung von Original und Übersetzung lesen: Einerseits halten seine beiden Hälften eine prekäre Balance von Überfülle und Mangel, von Nähe und Ferne, von Hitze und Kälte.¹³³ Andererseits kippt das Gedicht im Prozess der Lektüre unweigerlich von der ersten in die zweite Hälfte. Der Spätsommer steht gegen den Winter; „gelbe Birnen“ stehen gegen „klirrende Fahnen.“ Mit Benjamin zeigt sich hier: Die natürliche „Frucht“ des Originals wandelt sich in der Übersetzung zum künstlichen „Königsmantel“, in dem sich die Sprache selbst fremd werden muss. Das geschieht schon in Hölderlins zweiter Strophe, und das geschieht in den Übersetzungen. Sie artikulieren deren Sprachnot in eigenen, anderen Worten und lassen im Raum dieser Sprachlosigkeit ihre eigene Stimme hören. Dies nicht nur in den kulturalisierten Klageformen, sondern auch etwa mit dem „se dresser“, in dem sich die französischen Mauern eigenständig aufrichten, als würden sie erst jetzt, in der Übersetzung, neu errichtet. In dieser poetologischen Lektüre zeigt das Gedicht selbst, was es als seine „Übersetzbarkeit“ in sich enthält: Die ihm selbst „fremd“ werdende eigene Sprache treibt, als „Nachreife des fremden Wortes“, in seine anderssprachige Übersetzung hinein. Symptomatisch, dass und wie die meisten Übersetzungen, sei es in den englischen Partizipialformen und Alliterationen oder in den französischen Enjambements, diese innere Dynamik des Gedichts aufgreifen und fortschreiben. Denn die innere Dynamik des „Nachreifens“ ist ihnen, als Übersetzungen, eigen.

Trotzdem gibt es zwischen Original und Übersetzung keine Kontinuität. Zwischen ihnen klafft ein „Niemandland“. Es entspricht dem Bruch, der sich zwischen den beiden Hälften des Gedichts öffnet. Benjamins organologisches Bild des „Nachreifens“ hat in dieser radikalen Diskontinuität selbst seine Grenze. Der „Zusammenhang“ des „Lebens“, den seine Sicht des Übersetzens noch voraussetzt, ist bei Hölderlin gerade in Frage gestellt, in zwei „Hälften“ gebrochen. Ob es dann noch ein spätherbstliches „Nachreifen“ geben kann, ist unsicher. Benjamins Metapher suggeriert hier eine Kontinuität in der Verwandlung,

die zu natürlich-schön ist, um kulturell wahr zu sein. Hölderlins zweite Gedichthälfte spricht dagegen. Sie verdankt sich erst der Anstrengung eines „Ich“, das aus einem „Niemandland“ heraus zur Sprache findet, genau wie dann auch die Übersetzer.

So gelesen, mit und durch die Übersetzungen, lehrt Hölderlins Gedicht uns: Übersetzungen sind nicht einfach verwandelte Originale. Sie wissen es selbst: Sie sind Früchte eigener Art, winterlich-nachzeitig zum Original, aber gerade deshalb mit besonderem Geschmack. Auf diesen Geschmack kann und darf man auch als Literaturwissenschaftler kommen. Zwar ist uns Literaturwissenschaftlern der Griff zum Original lieber und vertrauter. Doch diesem Original vermögen die Übersetzungen ihr anderes, eigenes Erkenntnisvergnügen hinzuzufügen, selbst wenn es uns nur die Hälfte des Lesens bedeutet.

Literaturnachweis

Primärliteratur

- Aragon, Louis: *Blanche ou l'oubli*. Roman. Paris: Gallimard 1967.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.
- Benjamin, Walter: *La tâche du traducteur*. Trad. p. Maurice de Gandillac. In: Walter Benjamin: *Mythe et violence. Œuvres 1*, Paris: Denoël 1971, p. 261–275.
- Benjamin, Walter: *Labandon du traducteur*. Trad. p. Laurent Lamy et Alexis Nouss. In: *Traduction, terminologie, rédaction* vol. 10, no 2 (1997), p. 13–69.
- Brentano, Clemens: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. vom Freien Deutschen Hochstift [Frankfurter Ausgabe], Bd. 33 (Briefe Bd. V), Stuttgart / Berlin / Köln: Kohlhammer 2000.
- Brod, Max – Kafka, Franz: *Eine Freundschaft. Briefwechsel*. Hrsg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1989.
- George, Stefan: *Werke. Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von Robert Boehringer. München: DTV 1983.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Hamburger Ausgabe der Werke in 14 Bänden*. Hrsg. v. Erich Trunz. München: C. H. Beck, 12. Aufl. 1981.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hrsg. v. Bernd Schoeller u. Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: S. Fischer 1979.
- Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker-Verlag 1992.
- Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Dietrich E. Sattler. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1975 ff.
- Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe. Hrsg. v. Friedrich Beißner. Bd. 2.2., Stuttgart: Kohlhammer 1951.
- Hölderlin: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Unter Mitarbeit von Friedrich Seebass besorgt durch Norbert v. Hellingrath. München / Leipzig: Georg Müller, Bd. 4, 1916.
- Jean Paul: *Werke in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Norbert Miller. München: Hanser 1975.
- Mann, Thomas: *Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke, Briefe, Tagebücher*. Hrsg. v. Heinrich Detering et al., Bd. 2.1.: *Frühe*

- Erzählungen, 1893–1912.* Hrsg. v. Terence J. Reed u. Malte Herwig, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2004.
- Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke.* Hrsg. v. Wolfgang Freyherr von Löhneysen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.

Sekundärliteratur

- Abel, Julia: *Walter Benjamins Übersetzungsästhetik. „Die Aufgabe des Übersetzers“ im Kontext von Benjamins Frühwerk und seiner Zeit.* Bielefeld: Aisthesis 2015.
- Bartels, Kathrin / Brenig, Claudia / van Laak, Lothar / Prudlo, Marion: *Michael Hamburgers Übersetzungen und einige neue Tendenzen in der englischsprachigen Hölderlin-Rezeption.* In: *Hölderlin-Jahrbuch* 29 (1994/95), S. 85–88.
- Berman, Antoine: *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique.* Paris: Gallimard 1984.
- Berman, Antoine: *Lâche de la traduction. „La tâche du traducteur“ de Walter Benjamin. Un commentaire.* Ed. par Isabelle Berman. St. Denis: Presses universitaires de Vincennes 2008.
- Böschenstein, Bernhard: *Hölderlin en France. Sa présence dans les traductions et dans la poésie.* In: *Hölderlin vu de France. Etudes réunies par Bernhard Böschenstein et Jacques le Rider.* Tübingen: Narr 1987, pp. 9–23.
- Böschenstein, Bernhard: *Hölderlin in Frankreich: seine Gegenwart in Dichtung und Übersetzung.* In: *Hölderlin-Jahrbuch* (26) 1988/89, S. 304–320.
- Böschenstein, Bernhard: *Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls.* In: Bernhard Böschenstein: *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan.* München: Fink 2006, S. 229–245.
- Brooks, Cleanth / Warren, Robert Penn: *Conversations on the Craft of Poetry.* New York: Holt, Rinehart and Winston 1961.
- Classe, Oliver (ed.): *Encyclopedia of literary translation into English,* vol. I. London / Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers 2000.
- Frey, Hans Jost: *Der unendliche Text.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.
- Giuriato, Davide: *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932–1939).* München: Fink 2006.
- Groddeck, Wolfram: *Zahl, Maß und Metrik in Hölderlins Gedicht „Hälfte des Lebens“.* In: *Weiterlesen. Literatur und Wissen. Festschrift für Marianne Schuller.* Hrsg. v. Ulrike Bergermann u. Elisabeth Strowick. Bielefeld: Transcript 2007, S. 159–173.

- Groethuysen, Bernhard: *Hölderlin*. In: *Nouvelle Revue Française* (NRF) XXV / 1925, p. 551–554.
- Hamburger, Michael: *Englische Hölderlin-Gedichte*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 13 (1963/64), S. 80–103.
- Hamburger, Michael: *Die Aufnahme Hölderlins in England*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 14 (1965/66), S. 20–34.
- Hamburger, Michael: *Zwischen den Sprachen – Essays und Gedichte*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1966.
- Hamburger, Michael: *Hölderlin ins Englische übersetzen*. In: *Friedrich Hölderlin – zu seiner Dichtung*. Hrsg. v. Christophe Fricker u. Bruno Pieger. Amsterdam, 2005 (= *Castrum Peregrini* 266–267), S. 123–131.
- Hamlin, Cyrus: *In memoriam Michael Hamburger*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 35 (2006/07), S. 431–439.
- Hart Nibbrig, Christiaan (Hrsg.): *Walter Benjamin: Übersetzen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Metapher: Übersetzung*. In: C. L. H. N. : *Übergänge. Versuch in sechs Anläufen*. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel 1995, S. 183–225.
- Hayden-Roy, Priscilla A.: Rezension zu *Friedrich Hölderlin. Selected Poems*. Bilingual Edition by Emery George. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 38 (2012/13), S. 302–307.
- Hiller, Marion: *Harmonisch entgegengesetzt. Zur Darstellung und Darstellbarkeit in Hölderlins Poetik um 1800*. Tübingen: Niemeyer 2008.
- Hirsch, Alfred: „Die Aufgabe des Übersetzers“. In: *Benjamin-Handbuch*. Hrsg. v. Burkhardt Lindner. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006. S. 609–625.
- Honold, Alexander: *Der Leser Walter Benjamin. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte*. Berlin: Vorwerk 8 2000.
- Honold, Alexander: *Nach Olympia. Hölderlin und die Erfindung der Antike*. Berlin: Vorwerk 8 2002.
- Honold, Alexander: *Hölderlins Kalender. Astronomie und Revolution um 1800*. Berlin: Vorwerk 8 2005.
- Internationale Hölderlin-Bibliographie* online: <http://www.statistik.baden-wuerttemberg.de/Hoelderlin/home.htm>.
- Jacobson, Roman: *Essais de linguistique générale*. Paris: Editions de Minuit 1963.
- Jamme, Christoph: „Rufer des neuen Gottes.“ *Zur Remythisierung Hölderlins im Georgekreis und ihren Heideggerianischen Folgen*. In: *Hölderlin in der Moderne*. Hrsg. v. Friedrich Vollhardt. Berlin: Erich Schmidt 2014, S. 80–92.
- Jaquier, Claire: *Gustave Roud et la tentation du romantisme. Fables et figures de l'esthétique littéraire romande 1930–1940*. Lausanne: Payot 1987.

- Kalinowski, Isabelle: *Traduction n'est pas médiation. Un regard sociologique sur les traducteurs français de Hölderlin*. In: *Etudes de lettres* (Lausanne), 2001 (2), pp. 25–49.
- Kalinowski, Isabelle: *Der französische Hölderlin. Theorie des literarischen Feldes und Rezeptionsforschung*. In: *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*. Hrsg. v. Markus Joch u. Norbert Christian Wolf. Tübingen: Niemeyer 2005, S. 247–260.
- Kalinowski, Isabelle: *Denise Naville traductrice*. In: *Les Vies de Pierre Naville*. Ed. p. Françoise Blum. Villeneuve-d'Ascq: Presses Univ. Septentrion 2007, pp. 51–64.
- Kalinowski, Isabelle: *Le petit cahier de René Char. Un usage de la traduction en temps de guerre*. In: *Traduire l'exil – Das Exil übersetzen. Textes, identités et histoire dans l'espace franco-allemand (1933–1945)*. Ed. p. Michaela Enderle-Ristori. Tours: Presses universitaires François-Rabelais 2012, pp. 151–167.
- Knoop, Ulrich: „Hälfte des Lebens“: wortgeschichtliche Erläuterungen zu Hölderlins Gedicht. In: *Hölderlin: Sprache und Raum*. Hrsg. v. Valérie Lawitschka. Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft 2008, S. 46–73.
- Koch, Manfred: *Rezeption im Westen*. In: *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. v. Johann Kreuzer. Stuttgart: Metzler 2002, S. 454 ff.
- Kopetzki, Annette: *Probleme der Übersetzung eines poetologischen Begriffs in Hölderlins Gedichten*. In: *Hölderlin-Jahrbuch 29 (1994/95)*, S. 120–133.
- Lernout, Geert: *The Poet as Thinker: Hölderlin in France*. Columbia: Camden House 1994.
- Lörincz, Csongor: *Hapto poetik: Bilder an der Grenze („Hälfte des Lebens“)*. In: *Das lyrische Bild*. Hrsg. v. Ralf Simon u. Csongor Lörincz. Paderborn: Fink 2010, S. 45–85.
- Louth, Charlie: *Hölderlin and the Dynamics of Translation*. Oxford: European Humanities Research Centre 1998.
- Louth, Charlie: *Reflections: Goethe's „Auf dem See“ and Hölderlin's „Hälfte des Lebens“*. In: *Oxford German Studies 33 (2004)*, S. 167–175.
- Menninghaus, Winfried: *Hälfte des Lebens: Versuch über Hölderlins Poetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- Mitchell, Philip Marshall: *Hölderlin in England und Amerika*. In: *Hölderlin-Jahrbuch 4 (1950)*, S. 131–146.
- Primavesi, Patrick: *Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*. Basel / Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1998.
- Reitani, Luigi: *Pianissimo. Hölderlin übersetzen*. In: *Friedrich Hölderlin – zu seiner Dichtung*. Hrsg. v. Christophe Fricker u. Bruno Pieger. Amsterdam, 2005 (= *Castrum Peregrini 266–267*), S. 132–137.

- Reitani, Luigi: *Fehl und Fahnen. Zur Hermeneutik der Übersetzung am Beispiel Friedrich Hölderlins*. In: Prospero. *Rivista di culture anglo-germaniche* 2006, p. 57–66.
- Sauter, Caroline: *Die virtuelle Interlinearversion: Walter Benjamins Übersetzungstheorie und -praxis*. Heidelberg: Winter 2014.
- Schmidt, Jochen: *Sobria ebrietas. Hölderlins „Hälfte des Lebens“*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 23 (1982–83), S. 182–190.
- Stanlis, Peter J.: *Conversations with Robert Frost. The Bread Loaf Period. With a new introduction by the author*. New Brunswick / London: Transaction Publishers 2010.
- Strauß, Ludwig: *Friedrich Hölderlin: „Hälfte des Lebens“*. In: *Trivium* 8 (1950), S. 100–127, nachgedruckt in: *Interpretationen. Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn*. Hrsg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt a. M.: Fischer 1965, S. 113–134.
- Szondi, Peter: *Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlerdorff vom 4. Dez. 1801*. In: P. S.: *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 95–118.
- Utz, Peter: *Anders gesagt – autrement dit – in other words. Übersetzt gelesen: Hoffmann, Fontane, Kafka, Musil*. München: Hanser 2007.
- Utz, Peter: *Die fremde Ähnlichkeit der Übersetzung. Hölderlins „Hälfte des Lebens“ im Echo seiner französischen und englischen Übertragungen*. Erscheint in: *Fremde Ähnlichkeiten. Die „Große Wanderung“ als Herausforderung der Komparatistik*. Hrsg. v. Frank Zipfel u. a. Stuttgart / Weimar: Metzler 2017.
- Venuti, Lawrence: *The Translator's Invisibility*. London: Routledge 1995.
- Weber Henking, Irene: *DifferenzlektüreN. Fremdes und Eigenes der deutschsprachigen Schweizer Literatur, gelesen im Vergleich von Original und Übersetzung*. München: Iudicium 1999.
- Weidner, Daniel: *Fort-, Über-, Nachleben. Zu einer Denkfigur bei Benjamin*. In: *Benjamin Studien* Bd. 2. Hrsg. v. Daniel Weidner u. Sigrid Weigel. München: Fink 2011, S. 161–178.

Nachweis der zitierten Übersetzungen von *Hälfte des Lebens*

Die Reproduktion der Übersetzungen im Anhang erfolgt mit Genehmigung der Inhaber der Rechte, soweit diese zu ermitteln waren. Personen oder Institutionen, die Rechte beanspruchen, aber bislang nicht erreicht wurden, werden gebeten, sich mit dem Verlag in Verbindung zu setzen.

Übersetzungen französisch (chronol.)

- Bernhard Groethuysen: *Hölderlin*. In: Nouvelle Revue Française (NRF) XXV / 1925, p. 551–554.
- Gustave Roud: *Moitié de la vie*. In: *Aujourd'hui* (Lausanne). No 48 / 30 oct. 1930. © Association des Amis de Gustave Roud, Lausanne.
- Pierre Jean Jouve: *Poèmes de la folie de Hölderlin*. Avec la collaboration de Pierre Klossowski. Avant-propos de Bernard Groethuysen. Paris: Fourcarde 1930.
- Pierre Jean Jouve: *Poèmes de la folie de Hoelderlin*; avec la collab. de Pierre Klossowski; avant-propos par Bernard Groethuysen. Paris: Gallimard 1963.
- Maxime Alexandre: *Hölderlin, le poète*. Marseille: R. Laffont 1942. © Editions Robert Laffont, Paris.
- Friedrich Hölderlin: *Poèmes. Gedichte*. Trad. p. Geneviève Bianquis. Paris: Aubier 1943.
- Gustave Roud: *Poèmes de Hölderlin*. Lausanne: Mermod 1942. © Association des Amis de Gustave Roud, Lausanne.
- Friedrich Hölderlin: *Hymnes, élégies et autres poèmes*. Trad. p. Armel Guerne. Paris: Mercure de France 1950.
- Hölderlin*. Ed. par Rudolf Leonhard et Robert Rovini. Paris: Seghers 1953.
- Friedrich Hölderlin: *Œuvres*. Ed. p. Philippe Jaccottet. Paris: Pléiade 1967. © Association des Amis de Gustave Roud, Lausanne.
- Hölderlin*. Ed. par Gilles Jallet. Paris: Seghers 1985.
- François Fédier: *Friedrich Hölderlin. Douze poèmes*. Paris: La Différence 1989.
- Anthologie bilingue de la poésie allemande*. Ed. p. Jean-Pierre Lefebvre. Paris: Gallimard 1993. © Editions Gallimard, Paris.
- Serge Meitinger: *L'espace-temps d'un poème*. In: *Phrématique: revue trimestrielle du Groupe de recherches polypoétiques*. Paris, 22. Jg., no. 29, été 1999, p. 3–10.
- Friedrich Hölderlin: *Œuvre poétique complète*. Texte établi par Michael Knaupp, trad. de l'allemand par François Garrigue. Paris: La Différence 2005. © La Différence, Paris.

- Stephen Spender: *The Cousins*. In: St. S.: *The burning Cactus*. London: Faber and Faber 1936, p. 97–150.
- David Gascoyne. *Collected Verse Translations*. Ed. by Alan Clodd and Robin Skelton. Oxford: Oxford Univ. Press 1970.
- Poems of Hölderlin* translated by Michael Hamburger. London: Nicholson and Watson 1943. © The Michael Hamburger Trust, Norfolk UK.
- Some poems of Friedrich Hölderlin*. Translated by Frederic Prokosch. Norfolk Connecticut: New Directions 1943. © New Directions Publishing Corp., New York.
- Poems of Friedrich Hölderlin*. Translated, with an introduction and notes by J. B. Leishman. London: The Hogarth Press, The Garden City Press 1944.
- James McAuley: *Collected Poems 1936–1970*. London / Sydney: Angus & Robertson 1971.
- Friedrich Hölderlin: Hymns and Fragments*. Translated by Richard Sieburth. Princeton: Princeton University Press 1984.
- Michael Hamburger (1990): *Hälfte des Lebens. Zwei Übersetzungen*. In: Hölderlin-Jahrbuch 2006/07, S. 438 f. © The Michael Hamburger Trust, Norfolk UK.
- Friedrich Hölderlin: Selected Poems and Fragments*. Translated by Michael Hamburger. London: Anvil Press Poetry 1994. © The Michael Hamburger Trust, Norfolk UK.
- Great German Poems of the Romantic Era. A Dual-Language Book*. Ed. and translated by Stanley Appelbaum. New York: Dover Publications 1995.
- Bakatis, Vyt: *Half-life*. In: *World poetry: an anthology of verse from antiquity to our time*. Ed. by Katharine Washburn, John S. Major, Clifton Fadiman. New York: Norton 1997.
- William H. Gass: *Reading Rilke: reflections on the problems of translation*. New York: Basic Books 1999.
- Friedrich Hölderlin. Odes and Elegies*. Translated and edited by Nick Hoff. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press 2009.
- Friedrich Hölderlin: Selected Poems*. Translated and edited by Emery George. Princeton: Kylix Press 2012.
- Hälfte des Lebens. Hommage multilingue et multiculturel à Friedrich Hölderlin*. Hrsg. v. Markus Winkler. Genève: El Dragòn de Gales, 2008.

Dank

Die vorliegende Arbeit verdankt wichtige Anregungen der Arbeit mit den Studierenden der Section d'allemand der Universität Lausanne und dem Austausch mit dem Lausanner Centre de Traduction Littéraire (CTL). Mein Dank geht an die Kolleginnen und Kollegen, namentlich an Irene Weber Henking, Angela Sanmann, Arno Renken, Stéphane Maffli sowie an Isabelle Kalinowski (Paris). An den Universitäten von Berlin (FU), Freiburg im Breisgau (FRIAS), Mainz, St. Peterburg und Genf sowie bei den Freunden von der „Silser Runde“ konnte ich Ausschnitte der Arbeit zur Diskussion stellen. Das ermutigte mich zur Publikation dieses Buches und hat es wesentlich bereichert.

Der Anhang mit den Texten der Übersetzungen ist aus urheberrechtlichen Gründen nicht in dieser Online-Version enthalten. Er findet sich in der gedruckten Fassung.