

Larisa Cercel, Marco Agnetta,  
María Teresa Amido Lozano (Hrsg.)

# KREATIVITÄT UND HERMENEUTIK IN DER TRANSLATION

.....

TRANSLATIONSWISSENSCHAFT **BAND 12**

narr\|f  
ranck  
e\|atte  
mpto

## Kreativität und Hermeneutik in der Translation

# TRANSLATIONSWISSENSCHAFT · BAND 12

herausgegeben von  
Klaus Kaindl und Franz Pöchhacker (Universität Wien)

## *Wissenschaftlicher Beirat*

Gyde Hansen (Kopenhagen)  
Christiane Nord (Magdeburg)  
Erich Prunč (Graz)  
Hanna Risku (Graz)  
Christina Schäffner (Birmingham)  
Pobin Setton (Paris)

Larisa Cercel / Marco Agnetta /  
María Teresa Amido Lozano (Hrsg.)

# **Kreativität und Hermeneutik in der Translation**

narr\f  
ranck  
e\atte  
mpto

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von:



Landeshauptstadt Saarbrücken



Amicale 4.6

Lehrstuhl Prof. Dr. Erich Steiner

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2017 • Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG Dischingerweg 5 •  
D-72070 Tübingen

Internet: [www.narr.de](http://www.narr.de)

E-Mail: [info@narr.de](mailto:info@narr.de)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem und säurefreiem Werkdruckpapier.  
Printed in Germany

Satz: pagina GmbH, Tübingen

ISBN 978-3-8233-8074-0

# Was heißt es, den (richtigen) Ton in der Übersetzung zu treffen?

Marco Agnetta / Larisa Cercel (Saarbrücken)

---

**Abstract:** The aim of this study is to find possible answers to the question of what is meant when translators and translation scholars refer to the ‘tone’ or ‘sound’ of an original text which should be preserved in the target text. As a first step, a distinction will be drawn between three notions of the so-called ‘text tone’: the literal meaning, the metaphoric meaning and what we propose to designate as ‘identitary’ meaning (which combines the previous ones). As a second step, relevant statements of translators and translation scholars are examined on this issue. The examination shows that the notion of text tone is not only part of a takeover of musical terminology but also the symptom of an older intuition that texts have a musical dimension that are should not only be preserved in the target text but that is also the result of the (musical) interpretation of the translator himself. In order to answer the question of what is meant by reaching the (right) tone in translation, this article draws on findings from the field of musicology, semiotics and hermeneutics.

**Keywords:** Tone, literary translation, ear, music metaphor, musical interpretation, hermeneutics.

---

## 1 Einleitung

In vielen Werkstattberichten von Übersetzern findet sich die Beobachtung, es sei eine besondere Herausforderung, ja „das Schwierigste überhaupt“ (Rakusa 1991: 67) in ihrer Tätigkeit, den Ton des Originals zu treffen und ihn in der Übersetzung nachzuschöpfen. Diese Aufgabe ließe sich auch nicht umgehen, denn: „Der ‚besondere‘ Ton eines Textes, darauf scheint es anzukommen“ (Kopetzki 2015: 79). Die Übersetzung „tönt“ nicht, melden nicht selten Kritiker (Reichert 1992: 284), „le ton n’y était pas“ (Solares 2001); und wenn der Ton im Translat nicht entstehen kann, dann ist der Text „verloren“ (Schmidt-Henkel 2003: 668). Was genau beschreibt aber diese Größe, die einen wesentlichen Bestandteil der Qualität einer Übersetzung auszumachen scheint und die sowohl in der Überset-

zungskritik als auch in Übersetzer-Paratexten einen dermaßen hohen Stellenwert genießt? Was heißt es, in der und durch die Übersetzung „den richtigen Ton“ (Rakusa 1991: 67) zu treffen? Diese Fragestellung erweist sich als komplex und vielschichtig, sodass zu ihrer Beantwortung mehr Seiten veranschlagt werden müssen als der Rahmen eines einzelnen Artikels es zulässt. Aus diesem Grund sollen hier nur einige Implikationen der Frage selbst beleuchtet sowie einige Annäherungen zu ihrer Beantwortung geboten werden.

Der für die genannte Fragestellung zentrale Begriff des ‚Tons‘ stammt ursprünglich aus dem musikalischen Bereich und soll in der vorliegenden Studie zu seinen Ursprüngen zurückgeführt werden. Durch diese musikwissenschaftliche Fundierung können die Bedingungen und Vorzüge, vielleicht sogar auch die Gefahren der hier interessierenden Begriffsübernahme im übersetzungswissenschaftlichen Kontext deutlicher nachgezeichnet werden. Eine musikwissenschaftlich begründete Herangehensweise kann der Übersetzungsforschung neue Dimensionen erschließen. Dies hat jüngst auch Marc Charron im Kontext des gegenwärtigen translologischen Diskurses über die „Stimme“ des Autors bzw. des Übersetzers als Desiderat formuliert:

[L]a traductologie doit sonder ailleurs pour trouver certains éléments de réponse, sans doute aller *écouter* ailleurs, depuis un champ disciplinaire autre, soit la musicologie, qui se préoccupe par définition de la ‚voix‘, et qui peut éventuellement être en mesure de contribuer à une compréhension plus circonstancée et assurément moins impressionniste et intimiste de la dimension vocale des textes. (Charron 2015: 70)

Vier Jahrzehnte vor Charron lässt George Steiner eine ähnliche Einstellung durchscheinen, wenn er, ebenso einen Brückenschlag zwischen musikalischer Terminologie und übersetzungsphilosophischem Gedankengut vollziehend, seine bekannte Monographie *After Babel* nicht nur Philologen und Übersetzungstheoretikern, sondern ausdrücklich auch Musikforschern und -liebhabern zueignet (Steiner 1975/1992: xviii). Jean-René Ladmiral bekennt seinerseits „l’importance capitale du paradigme musical“ (Ladmiral 2015: 374) für sein Projekt einer Übersetzungsästhetik. Weitere wesentliche Beobachtungen zu den verstärkt in der Translationspraxis, selten aber in der Translatologie berücksichtigten musikalisch-theatralischen Dimensionen des Textes stammen von Rainer Kohlmayer (2004, 2015a, 2015b).

Es scheint also Reflexions- und Erkenntnispotential in der Erkundung jener musikalischen Terminologie zu liegen, die im aktuellen translationsorientierten Diskurs eher intuitiv als systematisch angewendet wird. Um dieses Potential im Rahmen der vorliegenden Studie anzudeuten, sollen einige Übersetzeraussagen sowie unterschiedliche Beiträge aus der translologischen Forschung auf die Rede vom ‚Textton‘ hin untersucht und mit musikwissenschaftlichen Erkennt-

nissen ins Gespräch gebracht werden. Dieses Unterfangen mag kommenden Beiträgen zu den musikalischen Dimensionen in Texten und deren Übersetzungsrelevanz eine theoretische Diskussionsgrundlage bieten.

## 2 Drei Redeweisen vom Textton

Die Leitfrage der vorliegenden Untersuchung setzt voraus, dass der Begriff des ‚Tons‘ in seiner Bedeutung umgrenzt und definiert ist: Wenn man weiß, was der Ton eines Textes bzw. Autors überhaupt ist, kann man einschätzen, ob man ihn getroffen hat oder nicht, bzw. kann man dessen Beachtung im Übersetzungsprozess einfordern. Diesen Begriff zu umreißen, stellt für die Übersetzungsforschung jedoch eine noch offene Aufgabe dar. Offensichtlich handelt es sich beim ‚Textton‘ um ein überaus komplexes Phänomen, weswegen hier lediglich einige Anhaltspunkte geboten werden können. Aus den Erfahrungsberichten und translatologischen Beiträgen, die uns als Grundlage für die vorliegende Studie dienen, lassen sich unterschiedliche Bedeutungsrichtungen dieses Begriffs herauslesen. Ausdifferenzieren kann man in einem ersten Anlauf drei Redeweisen:

Anzuführen ist zunächst die *wörtliche* Redeweise vom Textton, die dort vorzufinden ist, wo die konkrete klangliche Dimension eines Textes (Original oder Translat) in den Fokus rückt. Diese Klangmaterialität des Textes spielt sowohl beim Produktions- als auch beim Rezeptionsakt eine gleich wichtige Rolle, weswegen auch vom Übersetzer, der beim Transferprozess einen rezeptiven wie auch produktiven Part ausübt, eine besondere Kompetenz im Klänge-Hören und Klänge-Disponieren abverlangt wird. In besonderer Weise geschieht dies bei der Übertragung von Schriftstellern wie etwa Ferdinand Céline oder Paul Valéry, die das Musikalische zum bestimmenden Gestaltungsprinzip ihres Werkes erheben und den Übersetzer dadurch vor bestimmte, unten näher erläuterte Herausforderungen stellen.

Die zweite, *metaphorische* Redeweise vom Textton rückt nicht so sehr die Form des Textes bzw. seine Eigenschaften als konkretes Klangereignis in den Vordergrund. Sie resultiert vielmehr aus der Funktion des literarischen Textes als Ansatzpunkt für verschiedene Leseweisen. Die aus dem musikalischen Bereich hinlänglich bekannte Möglichkeit zur Mehrstimmigkeit wird im genuin literatur- und übersetzungswissenschaftlichen Kontext übernommen, um auf die Pluralität der Sinndimensionen hinzuweisen, die der eine Text in seinen vielfältigen Leseweisen auffächert.

Eine dritte, *identitäre* Redeweise vom Textton weist auf eine Dimension des Begriffs hin, welche die beiden vorhergehenden Redeweisen miteinander kombiniert. Der Ton ist nicht nur eine Qualität von Texten, sondern zugleich das Kennzeichen der unverwechselbaren Identität eines Autors: „Jeder Schriftstel-



ler – sofern er sich so nennen darf – hat seinen Tonfall“ (Meyer-Clason 1994: 12), durch die Bücher eines Autors geht ein „Grundton“ (Rakusa 1991: 67), der jedes seiner Werke unverkennbar als (nur) zu ihm gehörend erkennen lässt. Man spricht in diesem Zusammenhang ebenfalls vom „Sound“ eines Schriftstellers (Rakusa 1991: 67), der die wesenseigenen Merkmale seines Diskurses in sich vereint. Den Ton eines Textes aufzuspüren heißt in diesem Zusammenhang, Zugang zu der intimen Textur eines Werks, womöglich sogar zur Identität seines Autors zu finden.

Die drei erwähnten Redeweisen können zu heuristischen Zwecken klar unterschieden werden, manifestieren aber ihr Potenzial für die Hermeneutik und Translatologie gerade in den Fällen, in denen die Grenzen zwischen den hier umrissenen Konzepten fließend werden. In der vorliegenden Untersuchung setzen wir uns vor allem mit der wörtlichen und metaphorischen Redeweise auseinander. Die dritte, identitäre Redeweise kann hier wegen ihrer Komplexität nicht näher erörtert werden. Gleichwohl wird auf sie verwiesen.

Begründen lassen sich die wörtliche und metaphorische Redeweise vom ‚Textton‘ anhand einer grundlegenden Arbeitshypothese aus der (linguistischen) Semiotik, die sich damit als nützliche Hilfestellung zur Kategorisierung der für unsere Fragestellung einschlägigen Theoreme erweist. Sie besteht in der zweckdienlichen Aufspaltung des sprachlichen Zeichens – und folgerichtig auch von Texten – in drei Zeichenelemente:

- das *Signifikat* (mit Bezug auf das Wort ist bzw. sind das seine Bedeutung / en, im Hinblick auf den Text der ihm rezipientenseitig zugewiesene Sinn),
- den *Signifikanten* (die Lautvorstellung eines Wortes bzw. der virtuelle, aber materiell aktualisierbare Text) und
- den in der traditionell sich auf Saussure berufenden strukturalistischen Linguistik bewusst vernachlässigten *Zeichenträger* (als physisch real vorliegendes, aktualisiertes Exemplar des jeweiligen Wortes bzw. Textes bzw. Werkes) (vgl. dazu Agnetta 2017 i. V.).

Auf dieser Aufteilung aufbauend kann Translation aufgefasst werden als die Ersetzung der ausgangssprachlichen Signifikanten durch neue, zielsprachliche Signifikanten (und Zeichenträger), die kraft der in der Zielkultur herrschenden Konventionen auf eine Signifikatstruktur schließen lassen, die ihrerseits jener des Ausgangstextes bis ins Detail ähneln kann, aber immer auch Dimensionen aufweist, die erst durch die Übersetzung ins Bewusstsein von Übersetzer und zweisprachigem ZT-Rezipienten gelangen.

Das literarische Übersetzen ist im Vergleich zur Translation von Gebrauchstexten als grundlegend verschiedene (vgl. Greiner 2004: 16) und meistens des-

wegen komplexere Tätigkeit (vgl. Steiner 1975/2004: 269; Kohlmayer 2004: 465) verstanden worden, da hier die Signifikanten nicht nur auf die sonst in arbiträrer Weise mit ihnen verknüpften Signifikate weisen, sondern durch ihre strukturellen Eigenarten zusätzliche und zum Werkganzen passende Sinn-dimensionen eröffnen. Form und Inhalt – wenn man sie denn als Synonyme zu Signifikant und Signifikat erachten will – einer Aussage sind mannigfach miteinander verquickt und es lässt sich in einem ästhetischen Werk selten eine Form finden, die nicht selbst den Inhalt bedingt. Es ist daher in vielen Beiträgen zur literarischen Übersetzung zu Recht immer wieder betont worden, dass neben den Signifikaten auch die strukturellen Eigenschaften der Signifikanten in der Zielsprache wiederzugeben sind.

Die in der Musik natürliche, ja selbstverständliche Möglichkeit zur Mehrstimmigkeit stellt für literarische Texte eine adäquate Vergleichsgröße dar. In linguistisch-strukturalistischen Kontexten sind Sprachelemente nur als einstimmige Okkurrenz überhaupt wahrnehmbar, verstehbar, effizient und nutzerfreundlich. Die Tendenz zur Einstimmigkeit von Sprache findet man aber lediglich in ihren strikt instrumentellen Verwendungen, etwa in der Fach- und in bestimmten Fällen der Alltagskommunikation. In diesen Verwendungsweisen folgt der jeweilige Sprechakt der Griceschen Maxime, nicht mehrdeutig zu sein (vgl. Grice 1975/1979: 250). Bei vielen anderen Verwendungen der Alltagssprache und dann v. a. in literarischen Texten, in denen Effizienz und Nutzerfreundlichkeit im erwähnten Sinne nun nicht immer die wichtigsten Produktions- und Rezeptionskriterien darstellen, wird die einer jeden Sprachverwendung inhärente Möglichkeit, Inhalt *und* Ausdruck gleichzeitig zu gestalten, dazu ausgeschöpft, um Sinnvielfalt zu erzeugen – und zwar entweder dadurch, dass die Gestaltung der Signifikanten zusätzliche Sinndimensionen eröffnen (wie in der Lyrik), oder dadurch, dass die Inhalte sich im Rezeptionsakt auffächern (wie im Roman, s. u.). ‚Mehrstimmigkeit‘ ist dann neben ‚Mannigfaltigkeit der Ansichten‘ (Iser 1971: 14), ‚Unbestimmtheit‘ (Iser 1971: 33), ‚Mehrdeutigkeit‘ (Eco 1972: 40, 260), ‚Polyfunktionalität‘ (Pfister 1977/<sup>11</sup>2001: 30), ‚Polyvalenz‘ (Beaugrande/Dressler 1981: 39, 127) eines der vielen Synonyme, die erdacht wurden, um das mehrdimensionale Wesen künstlerischer Texte treffend zu charakterisieren. Sich von einem literarischen Text ergreifen zu lassen, setzt die Fähigkeit und Bereitschaft voraus, seine Aufmerksamkeit auf die verschiedensten Textebenen zu richten und dies erfordert gewissermaßen ein „literary multi-tasking“ (de Jager 2013: 113).

Dieser kurze semiotische Exkurs soll als Grundlage für die folgenden Gleichungen dienen: Bezieht sich der Verfasser einer Studie zum Textton vornehmlich auf die Signifikanten und Zeichenträger eines Textes, überwiegt die wörtliche Redeweise vom Text als Klangereignis, der seinen Sinn in erheblichem Maße

auch von der akustischen Seite seiner Konstituenten erhält (vgl. 2.1). Bezieht er sich dagegen primär auf den Text als polyphone Struktur von Sinndimensionen, lässt er also die konkrete physisch-akustische Gestalt der Wörter zunächst in den Hintergrund treten, herrscht die o. e. metaphorische Redeweise (vgl. 2.2) vor. Die beiden Herangehensweisen beleuchten auf unterschiedliche Art die Rezeption von und – in einem weiteren Schritt – den translatorischen Umgang mit (ästhetischen) Texten. Sie sind in dieser Hinsicht also unterschiedliche, aber sich ergänzende Blickwinkel auf den gleichen Gegenstand, die auch hier nur zum Zwecke der Klassifizierung getrennt angeführt werden.

## 2.1 Der Text als Klangereignis

Wenn ein Übersetzer mit seinem Tun ‚den richtigen Ton treffen‘ soll, so ist zunächst zu fragen, was am Text (als Transferendum und späteren Translat) letztlich überhaupt tönt. Dazu fassen wir die Rede vom Textton wörtlich auf und sehen den Text als tatsächliches Klangereignis, das zu theoretischen Aussagen zu den vier unten näher zu beschreibenden Klangdimensionen (Melos, Rhythmus, Harmonie und Tonintensität) befähigt.

Zunächst erscheint es wichtig, noch einmal auf die oben eingeführte und semiotisch grundlegende Unterscheidung vom virtuellen Signifikant (*signifiant*) und dem materiellen bzw. physischen Zeichenträger zurückzukommen. Denn streng genommen können aus physikalischer Sicht nur die aktualisierten Zeichenträger einen Klang haben, d. h. jene auf akustischem Wege *geäußerten* Strukturen, die kraft einer sozialen Konvention und je nach Befähigung des Interpreten erst nach der Perzeption als Signifikanten gedeutet werden und mit denen dieser bestimmte Bedeutungen verknüpft. Strukturalisten in der Nachfolge Saussures abstrahieren von dieser konkreten Materialität und beschreiben Sprachelemente als sinnhafte Verknüpfung virtueller Klangelemente (Phonemstrukturen). Die Signifikanten werden als „Lautbild[er]“ (Wunderli 2013: 77) bzw. „Lautvorstellungen“ (Albrecht <sup>3</sup>2007: 28) aufgefasst, die von den materiell gegebenen Objekten, d. h. von den geschriebenen oder gesprochenen Wörtern, zu unterscheiden sind. In gar nicht so moderner Terminologie ausgedrückt: Es geht ihnen nicht um die einzelnen *Token* eines Zeichens, sondern um den *Type* (vgl. Peirce 1906: 216) und dessen Stellung im ebenso virtuellen Sprachsystem (*langue*). Für die Systemlinguistik ist die Klanggestalt der Phoneme daher primär eine Qualität diskreter Sprachelemente, die v. a. im Hinblick auf ihre Unterscheidungsfunktion von Belang ist. Der Unterschied zwischen dem stimmlosen glottalen Frikativ [h] und dem stimmhaften lateralen alveolaren Approximanten [l] interessiert auf der *langue*-Ebene v. a. insofern er z. B. in Bezug auf das Oppositionspaar *Haut* – *Laut* ([haʏt] – [laʏt]) für semiotische Distinguierbarkeit

sorgt. Kurz: Es geht in der Systemlinguistik – um eine Dichotomie Eggebrechts (1999: 10) aufzugreifen – um das „Lauten“ der Sprachelemente, nicht um deren „Tönen“.

Diese *langue*-Ebene bleibt auch für den Übersetzer nicht ohne Konsequenzen, der die „réalité phonétique et articulatoire des langues concernées“ (Ladmiral 2015: 377) berücksichtigen muss. Je nach Sprache „nous sommes portés à adopter des postures vocales différentes, touchant le timbre, l’intonation, le rythme“ (Ladmiral 2015: 376). Wenn wir die Sprache wechseln, „nous plaçons notre voix plus haut (pour l’anglais) ou plus bas (pour l’allemand), nous déplaçons notre ‚base articulatoire‘ vers l’avant (pour l’italien) ou vers l’arrière (pour l’espagnol), etc. Qu’on pense à la tonalité tout à fait particulière que confère la langue turque au timbre de la voix de ceux qui la parlent“ (Ladmiral 2015: 376). In diesem engen wörtlichen Sinne verstanden, stellt sich die Frage, ob der ‚Ton‘ eines Textes aufgrund dieser fundamentalen „idioglossie différentielle“ (Ladmiral 2015: 376) überhaupt in einer anderen Sprache wiedergegeben werden kann.<sup>1</sup>

Textinterpreten, wie auch der Übersetzer einer ist, haben es aber prinzipiell mit Sprachkonfigurationen auf der *parole*-Ebene zu tun (vgl. Paepcke 1979/1986: 107), d. h. letztlich mit den zu einem kohärenten und kohäsiven Ganzen verbundenen Wort-Token. Und obwohl Texte in sprachsemiotischer Hinsicht auch als virtuelle Signifikantenkonglomerate beschrieben werden können und nach ihrer ersten materiellen Fixierung zunächst als solche im kollektiven Bewusstsein zu verorten sind (vgl. Fricke 2000: 20), streben diese aufeinander abgestimmten Zeichenkonfigurationen immer zu ihrer (erneuten) materiellen Aktualisierung, wenn sie zu einem gegebenen Zeitpunkt ‚wirklich‘ werden und neu ins Bewusstsein der jeweils miteinander Kommunizierenden gelangen wollen. Aus dem Text als „potentielles akustisches [...] Ereignis“ (auf der Signifikanten-Ebene) wird dann die von der Rhetorik stets im Auge behaltene „actio“, d. h. der konkrete Textvortrag (auf der Ebene der Zeichenträger) (Kohlmayer 2015a: 238).

Nicht nur mündlich wiedergegebene Sprachäußerungen klingen; auch jeder schriftsprachliche Text, ob Original oder Translat, besitzt eine inhärente, in den Signifikanten eingeschlossene Klanggestalt, die beim (Vor-)Lesen automatisch aktiviert wird (vgl. Iser 1971: 6, 12; Kohlmayer 2004: 474). Dies veranlasst Literaturwissenschaftler, Semiotiker, Texthermeneutiker, Übersetzer und Translatologen zu Recht dazu, Parallelen zu einem Musikstück zu ziehen. Denn auch dessen Niederschrift ‚klingt‘ an sich nicht, beinhaltet aber die nötigen Informationen zur klanglichen Entfaltung in der Aufführung bzw. musikalischen Interpretation. Insofern enthält der Text in der Interpunktion z. B. selbst die

---

1 Für das Sprachenpaar Deutsch-Französisch s. das Kapitel „Le corps entre deux langues“ in Ladmiral/Lipiansky (1989: 85 ff.). Vgl. dort ebenfalls 98 ff. und 297 ff.

Spuren der vom Urheber angewandten Vortragsweise und fungiert in diesem Sinne auch als „Sprech-Partitur“ (Kohlmayer 2004: 477). Der (Vor-)Lesende ist dann ein Aufführender, ein Interpret der Textmusik, die er zum Erklängen und damit von der virtuellen Welt in die reale und wahrnehmbare überführt. Durch seine Tätigkeit wird der Text für ihn und andere erlebbar. Die Vorstellung vom Rezipienten und dann v. a. vom Übersetzer als Textaufführender berührt eine im translatorisch-translatologischen Diskurs prominente Metapher vom Übersetzer als musikalischer Interpret, die hier nicht weiter erörtert werden kann, die aber Meyer-Clason (1994: 11), Wechsler (1998) und Gil (2015: 149 f.) in ihren Ausführungen berücksichtigt haben. Die Aktualisierung eines Textes, sein (Vor-)Lesen, seine Verlautbarung ist dabei bereits eine hermeneutische Größe, denn an ihr lässt sich ablesen, ob und wie der Interpret des Textes diesen verstanden hat (vgl. Gadamer 1981: 267 ff.; 1989: 284). „Das ‚optimal‘ Gesprochene ist die Materialisierung des Sinns, die Verkörperung der Interpretation“, schreibt auch Kohlmayer (2015a: 247).

Für eine gewisse Art von Mehrstimmigkeit ist die „physikalische Gestalt“ eines Textes – Kelleter (1994: 153) meint damit dessen Form – dennoch verantwortlich: Durch seine Formung auf der Signifikantenebene gewinnt der Text zusätzliche Sinndimensionen. Zur reinen Wort- und Satzsemantik gesellt sich die Semantik der Ähnlichkeiten, Kontraste und Rekurrenzen auf der Ebene der Signifikanten hinzu: die Suprasegmentalia. Der Text fängt in gewisser Weise an, mehrstimmig bzw. polyphon zu werden. Diese Polyphonie ist im Gegensatz zu einer weiteren, unten erwähnten Spielart der Polyphonie eine, die sowohl auf die Signifikat- als auch der Signifikantenstruktur des Textes zurückgeführt werden kann. Wir sprechen hier von *struktureller Polyphonie*. Wenn man also die Rede vom Textton wörtlich nimmt und den Text als Klangereignis auffasst, dann hat man die alte und vor allem literarische Werke betreffende Frage nach der Form-Inhalts-Passung in einem Werk im Blick: Inwiefern beinhaltet die Klangstruktur der Signifikanten selbst Informationen, die zu deren Signifikaten hinzutreten und die es – in unserem Kontext von erhöhter Relevanz – auch bei einer Übersetzung zu erhalten gilt? Auf die ebenso traditionsreichen Antworten, die nicht selten das Postulat der Unübersetzbarkeit von sowohl auf der Inhalts- wie auch auf der Formseite Invarianzforderungen geltend machende Texte erheben, soll im Folgenden nicht eingegangen werden. Hier interessiert in concreto die Frage, in welchen Fällen die Funktion der Form nicht im bloßen Verweis auf den Inhalt liegt, sondern die Form selbst Inhalte vermittelt oder die bestehenden verändert.

Die Literatur ist dafür bekannt, sich von den stets perfektionierten Mechanismen der Sprache in ihrer instrumentellen Verwendung zu entfernen. Dies bekundet sich u. a. in ihrer Tendenz, Bildhaftem und Musikalischem Eingang in

die Textstruktur zu gewähren bzw. das arbiträre Verhältnis von Signifikant und Signifikat zugunsten der lautlichen Abbildung bzw. Nachahmung preiszugeben. In vielen Fällen beinhaltet also die literarische Gestaltung eine „Musikalisierung der Sprache“ (Stolze 2003: 261), die ihrerseits auf einer schon immer gegebenen Affinität der Sprache zur Musik (und umgekehrt) aufbauen kann. Aus diesem Grund kann die musikwissenschaftliche Perspektive auf literarische Texte aufschlussreich wirken. Sie ermöglicht es, vier Grundparameter zu unterscheiden, die dem Ton in einem Musikstück – und womöglich auch dem Ton in einem Text – seinen Stellenwert geben: die Tonhöhe, die Tondauer, die Tonintensität (= Lautstärke) und das Verhältnis zu seinen Nachbartönen. Da nun die meisten Äußerungen in Sprache und Musik nicht einen, sondern mehrere Laute bzw. Töne verwenden, können diese Parameter auch in Bezug auf die *Tonfolge* und das *Tongefüge* beschrieben werden. Dann ist die Rede vom Melos, Rhythmus, Lautstärken- und Harmonieverlauf.

Bevor auf diese Klangdimensionen stärker eingegangen wird, ist in knapper Form auf die (nicht nur) in der Musik prominente Dichotomie *absolut vs. relativ* einzugehen. Absolute Tonhöhen z. B. sind physikalisch genau bestimmbare Größen. Sie interessieren die Musik zwar in höherem Maße als die Sprache, theoretisch aber ist jedes Musikstück transponierbar, indem zwar die absoluten Tonhöhen verändert, die Relationen zwischen den Tönen aber allesamt beibehalten werden. Ähnliches gilt ebenfalls für die Tondauern, denn auch das Tempo eines Stückes kann verändert werden. Dieses Zueinander-in-Beziehung-Stehen der Töne, d. h. die relativen Tonhöhen und Tondauern, macht bzw. machen aus einem Musikstück eine auch in anderen Tonlagen und Tempi erkennbare Klanggestalt.

**Zum Melos:** Gadamer spürt der Tonhöhendimension in Sprache und Musik nach und beobachtet einen wesentlichen Unterschied zwischen Wort bzw. Text und musikalischer Tonfolge:

Die Sprachlaute sind Sprachlaute, ohne auch nur von ferne die Präzision des Lautcharakters zu besitzen, den die Töne der Musik im System der Töne für sich beanspruchen. Sie haben einen weiten Spielraum variabler Beliebigkeit. (Gadamer 1981: 259)

Wenn nun Gadamer bemerkt, dass musikalische Töne eine präzise definierte, d. h. absolute Tonhöhe aufweisen, Sprachlaute aber darin einen vergleichsweise „weiten Spielraum variabler Beliebigkeit haben“, so liegt dies in der Ontologie, aber auch in der primären Funktion der beiden Klangerscheinungen begründet. In vielen älteren, stellenweise esoterisch anmutenden Theorien führen kontrastive Semiotiker Sprache und Musik auf einen gemeinsamen Ursprung zurück (vgl. dazu Sachs 1962: 33 ff.), bemerken aber auch, dass sie sich über die

Jahrhunderte unterschiedlich entwickelt haben. Sprache wird dann aufgefasst als das vornehmlich alltäglichen Bedürfnissen beikommende Kommunikationsinstrument. Seine Alltagseffizienz beweist es z. B. gerade dadurch, dass die Äußerung seiner Elemente nicht einer absoluten und deswegen aufwendigen Lautproduktion bedürfen, um geäußert und verstanden werden zu können. Man denke sich nur aus, was es bedeuten würde, wenn ein Wort immer auf einer absoluten Tonhöhe produziert werden müsste, wie dies (die Grundstimmung des Einzelinstruments erst einmal unberücksichtigt) bei Musikstücken die Regel ist. Die Musik, zusammengesetzt aus manipulierten Klängen, hingegen ist eine vom Menschen dominierte Naturerscheinung. Seine Fähigkeit, sich die Klanggesetze der Natur gefügig zu machen und ein geplantes Klangereignis zu produzieren, ist ein wesentliches Moment der Musik als genuin künstlerisches System, wie auch Fricke ausführt:

Ein rein gestimmter, also: anhaltend und wiederkehrend in *gleichbleibender* Schwingungsfrequenz vernehmlicher Ton – das ist schon an und für sich eine Abweichung von der Natur. Ohne Eingriff des gezielt darauf hinarbeitenden Menschen gibt es dergleichen nicht in unserer Welt der unregelmäßigen Schwingungen (vulgo: Geräusche). (Fricke 2000: 15)

Absolute oder zumindest festgelegte Tonhöhen sind für die Sprache als alltägliches Kommunikationsinstrument eher hinderlich, was allerdings nicht bedeutet, dass der literarische, d. h. u. a. musikalisierte Text nicht auch auf der Ebene der rudimentär gegebenen Sprachmelodie gestaltet sein kann.

**Zum Rhythmus:** Der von Gadamer beobachtete Unterschied zwischen der eindeutig notierten musikalischen und der zwar auch irgendwie geregelten, aber vergleichsweise freien Sprachmelodik gilt analog auch für den Grundparameter Rhythmus (Gil 2007) und später ebenfalls für die Tonintensität. Wie jedes Musikstück hat ein Text seinen spezifischen rhythmischen Fingerabdruck, der in der Signifikantenabfolge festgeschrieben ist und beim aktualisierenden Textvortrag zu einem absoluten (d. h. eindeutig fixierten und mit geeigneten Instrumenten auch physikalisch messbaren) Rhythmus wird. Jedes Wort, jedes Syntagma hat eine bestimmte Verteilung von Längen und Kürzen, die zwar nicht so stringent wie in der Musik festgelegt sind, aber dennoch in einem bestimmten Maße sprachstrukturell gegeben sind. Wie jeder musikalische Interpret kann der Leser eines Textes in seinem Leseakt agogisch tätig werden, d. h. das Tempo seines Vortrags verändern, indem er dieses punktuell anzieht oder aber ruhiger werden lässt. Hierbei werden aber die relativen ‚Tondauern‘ der Wörter und Syntagmen weitgehend beibehalten.

Manchmal steht der Rhythmus-Parameter metonymisch für alle musikalischen Dimensionen eines Textes ein, etwa in der Übersetzungstheorie Meschonnic (1999). Darüber hinaus wird der Rhythmus eines Textes (vornehmlich bei Gedichtanalysen) auch mit dem *Metrum* oder Versmaß verwechselt, das nicht die reale Tondauerverteilung von Silben, Wörtern und Syntagmen (auf der *parole*-Ebene) bezeichnet, sondern vielmehr von dieser abstrahiert und ein Schema von Längen und Kürzen, Betonung und Nichtbetonung bereitstellt. Man könnte im Sinne Coserius (1952/ 1975) in diesem Kontext von einer *Norm*-Ebene sprechen oder einem regelmäßigen Puls, von welchem der im Text vorfindliche Rhythmus aber auch abweichen kann. Auch wenn beispielsweise in einem Drama der französischen Klassik alle Figuren in Alexandrinern sprechen, bedarf jede von ihnen eines eigenen Deklamationsstils (vgl. Kohlmayer 2015a: 242), und das bedeutet mitunter: einen eigenen Rhythmus.

**Zur Lautstärke:** Betonungen im Text entstehen nicht nur durch Modulation der Tondauer, sondern auch der Tonintensität (bzw. Lautstärke). Insofern die Lautstärke Teil des Betonungsschemas von Wörtern und Syntagmen darstellt, ist auch sie – nicht in absoluter, sondern relativer Ausformung – sprachnormativ gegeben. Aber auch in diesem Falle kommt es darauf an, was der Vortragende als Interpret ‚daraus macht‘. Es gibt dabei verschiedene Arten des Lesens: Rezitieren, Vorlesen, lautes und stilles Lesen. Und alle wirken sich auf die Wahrnehmung des ‚Texttons‘ durch den Rezipienten aus (vgl. Gadamer 1981: 256 ff.). Kohlmayer (2004: 474; vgl. auch 2015a: 243) weist darauf hin, dass selbst der Texturheber, der im Prinzip auch schon sein erster Rezipient ist, bereits auf den unmittelbar (nach-)gestaltenden mündlichen Vortrag des von ihm Geschriebenen angewiesen ist, dass er „laut (oder sogar sehr laut wie Flaubert) oder halblaut (wie Grass: vor sich hin ‚brabbelnd‘)“ schreibt. Die Frage ist nun: Welche Art von Verlautbarung ist für Übersetzer geeignet? Hängt dies in erster Linie von der zu übersetzenden Textsorte ab, ja muss man sogar innerhalb einer Gattung weitere Differenzierungen vornehmen? Gadamer meint beispielsweise, es gibt Dichtungen und Dichter, die durchaus laut rezitierbar sind wie George, andere wie Rilke, Trakl, Hölderlin verlangen eine andere Art der Verlautbarung, nämlich eher „ein stilles Vorsichhinsprechen“ (Gadamer 1981: 267). Zu fragen ist hier, ob „das Kopftheater“, also die imaginative theatralische Inszenierung am Schreibtisch, die Kohlmayer (2015a: 242) den Übersetzern ans Herz legt, um gut übersetzen zu können, womöglich einer weiteren Ausdifferenzierung mit Blick auf die Spezifik des zu übersetzenden Textes bedarf. Rilke lässt sich unter Umständen schwierig theatralisch inszenieren.

**Zur Harmonik:** Im wörtlichen Verständnis vom Text als Klangereignis kann vom Gadamerschen Diktum der „variablen Beliebigkeit“ des Sprechtons aus-



gehend nicht von exakten Tonhöhenverhältnissen die Rede sein. Aussagen zur Harmonie eines Textes auf der konkreten klanglichen Ebene sind daher schwer zu treffen. Ein harmonisches Verhältnis kann nur im Hinblick auf definierbare absolute oder relative Tonhöhen beschrieben werden, und zwar nicht nur bei der Sukzession von Tönen, sondern vor allem bei deren gleichzeitigem Erklingen. In der Sprache aber ist, anders als in der Musik, die Gleichzeitigkeit mehrerer konkreter Stimmen unerwünscht. Ein gleichzeitiges Sprechen ist in der Regel ein Zeichen für Unhöflichkeit und Desinteresse an der Aussage des Gegenübers. Das Idealbild der mündlichen Kommunikation bleibt dem Saussureschen Grundprinzip der „ligné“ (Saussure 1916 / 2013: 174), der „chaîne parlée“ (Saussure 1916 / 2013: 74), d. h. eines Nacheinanders gesprochener Äußerungen, verhaftet. Eminent wichtig wird dieses Konzept der Harmonik allerdings für die metaphorische Redeweise vom Textton (vgl. 2.2).

Fassen wir zusammen: Den Ton eines Textes zu treffen, bedeutet – gemäß einem wörtlichen Verständnis vom Textton – im Akt der Textrezeption (und womöglich der mündlichen Textvermittlung) eine geeignete musikalische Interpretation für den Text zu finden. Die musikalischen Dimensionen des Textes, die sich als Melos, Rhythmus, Lautstärken- und Harmonieverlauf getrennt beschreiben lassen, sind dabei dem (schrift-)sprachlichen Text in einer rudimentären, eben den Sprechern einer Sprache geläufigen Form eingeschrieben und werden erst im Rezeptions- und Artikulationsakt zu fest umrissenen Größen. Jeder Lese- oder Artikulationsakt gestaltet sich anders, kann unterschiedliche Sinndimensionen des Textes hervorheben oder in den Hintergrund treten lassen. Darin besteht das hermeneutische Potential der musikalischen Textstruktur. Sie ist nicht nur Anzeichen für das Textverständnis des Vortragenden, sondern generiert auch neue Perspektiven auf einen gegebenen Text.

## 2.2 Das Textverstehen als Hörakt

Die Grenzen von der wörtlichen zur metaphorischen Rede vom Textton sind fließend. Die Schwelle zur metaphorischen Rede ist dann überschritten, wenn das Textverstehen zwar als Hörakt beschrieben wird, aber die akustische Struktur des zu Verstehenden bzw. die Konsequenzen der auditiven Aufnahme durch den Rezipienten keine oder nur eine untergeordnete Rolle spielen. In diesem Kontext ist die Doppeldeutigkeit des Wortes ‚Interpretation‘, das im musikalisch-theatralischen Sinne die Ausführung und Aktualisierung einer notierten Vorlage meint, aber auch die kognitive Aneignung und individuelle Deutung eines jeden Kommunikats durch einen Rezipienten beschreibt, von Relevanz.

Eine metaphorische Interpretation vom ‚Ton des Textes‘ liefert Bachtin, der nicht so sehr die von Lyrik und Dramatik bevorzugte Signifikanten- bzw. Zeichenträgerdisposition im Blick hat als vielmehr die Polyphonie der Sinn-dimensionen, die der Rezipient im hermeneutischen Prozess innerlich zum Klingen bringt. Er stützt sich, wie im Übrigen auch – so darf vorweggenommen werden – die später genannten Übersetzer, die sich zum Textton äußern, auf die Gattung des Romans. Bachtin macht mit besonderer Emphase auf den Umstand aufmerksam, dass Texte (in seinem Fall eben Romane) auch dann als künstlerisch eingestuft werden können, wenn sie die oben beschriebene, für lyrische und dramatische Texte charakteristische Formung auf der Signifikantenebene entbehren (vgl. Bachtin 1934f./1979: 155, 162f.). Der literarische Wert des Romans liegt seiner Meinung nach in seiner eigenen Art, ästhetische Mehrdeutigkeit bzw. Polyvalenz zu generieren, nämlich durch seine Fähigkeit zur gleichzeitigen Evokation von unterschiedlichen Sinndimensionen.

Das Wort<sup>2</sup> bzw. das Zeichen, wie es von der zeitgenössischen strukturalen Linguistik und Stilistik als konstante 1:1-Verknüpfung von Signifikant und Signifikat beschrieben wird, ist für Bachtin nichts als ein „histologische[s] Präparat“ (Bachtin 1934f./1979: 154). Aus seinem Kontext – oder besser: seinen Kontexten – gerissen hat es nichts Organisches mehr an sich, es ist tot, es ‚klingt nicht‘ (vgl. Bachtin 1934f./1979: 171). Nur das „lebendige Wort“ (Bachtin 1934f./1979: 169) ‚klingt‘, indem es, einmal gehört bzw. gelesen, beim Rezipienten die vielen verschiedenen Bedeutungen aktiviert, in denen es bereits Verwendung gefunden hat, seien diese auch noch so widersprüchlich. Verbunden ist die jeweils vorliegende Äußerung (im strukturalistischen Verständnis) nicht mit nur ihrem eigenen Signifikat, sondern bezieht sich auf einen Gegenstand, der

immer schon sozusagen besprochen, umstritten, bewertet vor[liegt] und von einem ihn verschleiernden Dunst umgeben oder umgekehrt vom Licht über ihn bereits gesagter, fremder Wörter erhellt. Der Gegenstand ist umgeben und durchdrungen von allgemeinen Gedanken, Standpunkten, fremden Wertungen und Akzenten. Das auf seinen Gegenstand gerichtete Wort geht in diese dialogisch erregte und gespannte Sphäre der fremden Wörter, Wertungen und Akzente ein, verflucht sich in ihre komplexen Wechselbeziehungen, verschmilzt mit den einen, stößt sich von den anderen ab, überschneidet sich mit dritten; und all das kann das Wort wesentlich formen, sich in allen seinen Bedeutungsschichten ablagern, seine Expression komplizieren, auf das gesamte stilistische Erscheinungsbild einwirken. (Bachtin 1934f./1979: 169f.)

---

2 Wenn Bachtin vom ‚Wort‘ spricht, so ist damit nicht das Lexem im sprachwissenschaftlichen Sinne gemeint, sondern eine kohärente Äußerung oder ein Thema im Roman. Die Ausführungen hierzu lassen sich aber auch auf den gesamten (Roman-)Text projizieren.

An dieser Stelle lässt sich der aus dem musikalischen Bereich stammende und in der Texthermeneutik nicht hinlänglich definierte Begriff der Polyphonie einbringen, der hier zunächst nur als Kopräsenz unterschiedlicher und eigenständiger Stimmen verstanden wird. Der adjektivische Zusatz ‚eigenständig‘ ist wichtig, um das Konzept der Polyphonie von dem der Mehrstimmigkeit zu unterscheiden, die beide Eingang in außermusikwissenschaftliche Diskurse gefunden haben. Obwohl Polyphonie und Mehrstimmigkeit hier oft synonym verwendet werden, sind diese Konzepte auf unterschiedlichen Niveaus anzusiedeln: ‚Mehrstimmigkeit‘ fungiert als ein Hyperonym zu den Begriffen ‚Homophonie‘, d. h. der Kopräsenz mehrerer ähnlicher Stimmen bzw. Stimmen vorwiegend gleichen Rhythmus.<sup>3</sup> ‚Polyphonie‘ hingegen bezeichnet die Kopräsenz mehrerer eigenständiger, rhythmisch divergierender, sich ergänzender Stimmen, die kontrapunktisch aufeinander Bezug nehmen.

Über der Basis eines konkreten Wortes, d. h. einer im Text vorfindlichen Äußerung, entspinnt sich eine reiche, aber virtuelle (weil vom Rezipienten imaginierte) Polyphonie von Sinndimensionen. Auch in diesem Kontext ist der Text ein polyphoner, denn hier lässt sich die Kopräsenz mehrerer unterschiedlicher, sich ergänzender, womöglich aber auch sich widersprechender Stimmen beobachten. Im Gegensatz zur oben erwähnten strukturellen Polyphonie, die aus der Inbezugsetzung von Signifikanten und Signifikaten hervorgeht, resultiert diese Spielart der Polyphonie aus der vornehmlich inhaltlichen Beschäftigung des Rezipienten mit dem Text. Es ist eine Polyphonie der reinen und vom Rezipienten nach seinen Möglichkeiten ergänzten Signifikate. Der Verstehensakt besteht hier in der Relationierung einer gerade gelesenen bzw. gehörten Äußerung mit thematisch verwandten, vom Rezipienten sowohl textintern als auch textextern bereits vernommenen Äußerungen. Wir bezeichnen das vorliegende Phänomen als *diskursive Polyphonie*. Diese Polyphonie der Signifikate sieht Bachtin, wenngleich auch in anderen poetischen Gattungen zu beobachten, vor allem im Roman verwirklicht, der durch die Vielfalt unterschiedlicher Stile und Stimmen<sup>4</sup> eine im Vergleich zu anderen literarischen Gattungen größere Vielfalt der Sinndimensionen zu generieren imstande ist.

In diesem Kontext kann auf die oben vorgestellten Grundparameter des Tons bzw. der Tonzusammenhänge und insbesondere auf die noch ausstehende Beschreibung der harmonischen Dimension des Textes zurückgekommen werden. Veranschaulichen lässt sich die Sicht auf den Text als diskursiv polyphones

3 Hier herrscht eine von der linguistischen Begriffsbestimmung abweichende Bedeutung vor.

4 Diese Stimmen vergleicht Bachtin mit Orchesterinstrumenten, die ein Thema (das Romanthema) in immer unterschiedlicher Form zu Gehör bringen (vgl. Bachtin 1934f./1979: 157, 168).

Gewebe durch eine Analogie aus dem musikalischen Bereich (zu der Bachtin selbst veranlasst) und genauer anhand grundlegender Erkenntnisse von Jean Baptiste Joseph Fourier (1768–1830) zu Tonschwingung und Gehörphysiologie. Der französische Physiker und Mathematiker hat nachgewiesen, dass der Ton abweichend von seiner Alltagsdefinition als Schallereignis mit bestimmter Tonhöhe, keine singuläre, sondern vielmehr eine komplexe und zusammengesetzte Schwingung darstellt. Zwar wird ein Ton als einheitliches Gebilde gehört, er kann allerdings in mehrere Partialtöne bzw. Partialschwingungen unterteilt werden:



Tonnamen:	C	c	g	e'	e'	g'	b'	c''	d''	e''	f(is)''	g''	a(s)''	b''	h''	c'''
Partialtöne:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Verhältnis:	1	: 2	: 3	: 4	: 5	: 6	: 7	: 8	: 9	: 10	: 11	: 12	: 13	: 14	: 15	: 16
Obertöne:		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15

**Abb. 1:** Obertonreihe über dem Grundton C

Ein Ton besteht aus Partialtönen: dem Grundton und den Obertönen. Letztgenannte ordnen sich zu einer Obertonreihe, die zum Grundton in einem bestimmten Verhältnis stehen und die vom Musiker zwar oft nur bis zu einem bestimmten Ausmaße willentlich erzeugt, vom Rezipienten allerdings als Teilfrequenzen mitgehört werden. Metaphorische Übertragung in den literaturwissenschaftlichen Diskurs erfährt somit das bei der wörtlichen Redeweise vom Textton nicht unterzubringende Konzept des Tons in seiner harmonischen Einbindung. Die Harmonik ist hier allerdings zunächst nicht als eine Qualität des Tongefüges gefasst, sondern gilt als Merkmal eines jeden nicht-künstlich produzierten Tones. Bachtin verwendet diese Analogie zwischen Partialtönen und Sinnvielfalt im Werk nicht systematisch zur Beschreibung seiner Theorie vom dialogischen Wort. Er gibt allerdings wesentliche Impulse zum Vergleich von Tongestalt bzw. Hörphysiologie und der hermeneutischen Leistung eines Textrezipienten. Wenn er einmal explizit von Obertönen spricht, dann mit hörbarer Kritik an der zeitgenössischen Stilistik, die bei der Besprechung von Romanen lediglich die tendenziösen, manipulativen „Obertöne“ herausgreift (Bachtin 1934 f./1979: 154), ohne das polyphone Prinzip zum Kernmerkmal der Romanprosa zu erheben, wie er

selbst dies als angemessen erachtet. Nicht unüblich ist andernorts (aber im gleichen Kontext) die Rede vom ‚Unterton‘.<sup>5</sup>

Entstehen kann eine Konsonanz bzw. Dissonanz im musikalischen Sinne nur zwischen zwei oder mehreren, manchmal sukzessiv, meistens aber gleichzeitig erklingenden Tönen. Im sprachsemiotischen Sinne können sich Konsonanzen und Dissonanzen ebenso nur in einem ‚mehrstimmigen‘ Text ergeben, in einer Wortwahl also, die andere Äußerungen evoziert, auf die sie konsonierend oder dissonierend Bezug nehmen kann. Es liegt dabei in der sprachstrukturellen Verschiedenheit, aber auch der Identität des übersetzenden Subjekts begründet, dass der Grundton nicht eins zu eins in der Zielsprache übernommen werden kann. Das „Unisono“ oder die komplette „Harmonie“ (Steiner 1975/2004: 68) von Original und Translat entlarvt deswegen nicht zuletzt Steiner als Utopie, denn sie sind „das letzte, nie erreichbare Ziel des hermeneutischen Aktes“ (Steiner 1975/2004: 322). Seinen Gegenpart findet das „paradiesische Unisono“ (Steiner 1975/2004: 245, 323) in der mythologischen Sprachverwirrung, die in *After Babel* eine so prominente Stellung genießt und Steiner als gegenwärtigen Zustand der „Kakophonie“ (Steiner 1975/2004: VII), des „tausendfache[n] Tönen[s]“ (Steiner 1975/2004: VII) bzw. der „Polyphonie“ (Steiner 1975/2004: 245) beschreibt. Sich von den pejorativen Implikationen der Bezeichnung ‚Kakophonie‘ entfernend, kann man festhalten, dass der Grundton eines jeden Textes somit in einer bestimmten und individuellen Weise erkenntnisfördernd wirkt. Und dies bedeutet für die Übersetzung, dass sie gewollt oder ungewollt immer auch eine eigene Obertonreihe ermöglicht, eine eigene Polyphonie der Sinndimensionen lostritt. Auch diese ist eine wesentliche Parallele zwischen den Rezipienten, den Übersetzern und musikalischen Interpreten: Jeder Rezeptions-, Übersetzungs- und Aufführungsakt aktiviert andere Obertöne über dem im jeweiligen Werk gegebenen Grundton.

Diese Feststellung braucht allerdings nicht negativ aufgefasst zu werden, denn für den Übersetzer ist das Verhältnis zwischen Original und Translat eine Potenzierung des Bachtinschen Polyphonie-Prinzips. Dies bemerkt im Übrigen auch Steiner, der das Verhältnis zwischen Hermann Broch und seinem englischen Übersetzer Jean Starr Untermeyer als symbiotisch bezeichnet und zum Ergebnis kommt: „In mancher Hinsicht ist das Original auf den englischen Text geradezu angewiesen. Deutsche und englische Fassung zusammen ergeben eine Kontrapunktik, die das Werk zugleich erhellt und bekräftigt“

5 Außerdem zieht Bachtin zur Erklärung seiner Theorie von der Stimmenvielfalt im Roman eine weitere, in bemerkenswerter Weise der Rede von Grundton und Partialtönen entsprechende Metapher aus dem optischen Bereich heran, nämlich die Brechung eines zunächst einheitlich perzipierten Lichtstrahls in zahlreiche Farbfacetten (vgl. Bachtin 1934f./1979: 170).

(Steiner 1975/2004: 325). Deutsche Formulierung und englische Übersetzung fungieren gegenseitig als Kontrapunkt: Sie kommentieren, ergänzen einander, konsonieren und dissonieren zuweilen auch miteinander. Selbst wenn der gewöhnliche Zieldestextrezipient diese beispielsweise für Steiners Person konstitutive Eigenschaft der Mehrsprachigkeit i. d. R. nicht besitzt, so ist doch diese Draufsicht auf den Übersetzungsprozess und eine mögliche Schlussfolgerung – nämlich dass jedem Original und jedem Translat eine eigene, jeweils gültige Identität zugesprochen werden kann (vgl. Gil 2015: 146), die aber dialogisch aufeinander bezogen sind – eine in der Übersetzungswissenschaft noch weiter zu verfolgende Fährte, die bisher vor allem in musikalischen Umschreibungen vorliegt.

Der Textton ist im metaphorischen Verständnis der textuelle Ankerpunkt (der ‚Grundton‘) für seine vielfältigen Deutungen (die ‚Obertöne‘). Diese Redeweise bekräftigt die hermeneutische Vorstellung von der Pluralität der Sinndimensionen eines (literarischen) Textes, impliziert im Umkehrschluss aber auch, dass sich alle Deutungen auf diesen Grundton beziehen müssen. Wie ein bestimmter Grundton nicht alle – aber durchaus auch mit ihm dissonierende – Obertöne als Partialerschwingungen beinhaltet, so gibt es auch für bestimmte Textstellen mehr oder weniger naheliegende Deutungen und damit auch Übersetzungen.

### 3 Der translatorische Umgang mit dem Textton

Als Kenner vieler Erfahrungsberichte von Literaturübersetzern hat v. a. Rainer Kohlmayer darauf hingewiesen, dass sich diese häufig bei ihrem Tun „an einer *akustischen Hypothese über die jeweilige Art des Sprechens*“ (Kohlmayer 2015a: 237) orientieren. Es lässt sich „bei guten Literatur-Übersetzern dutzendweis belegen, dass sie auf den *Ton* achten“ (Kohlmayer 2004: 474). Diese allgemeine Vorstellung wird im Folgenden an der vom Übersetzer geforderten Hörfähigkeit (vgl. 3.1) und am konkreten Umgang mit musikalisch anmutenden, translatorischen Herausforderungen (3.2) festgemacht.

#### 3.1 Der hörende Übersetzer

Mit den bisher angedeuteten und auch folgenden Äußerungen reden Translatoren und Translatologen einer für den Übersetzer unabdingbaren Grunddisposition eines hörenden Wesens (*interpres audiens*) das Wort. Ein geschärftes „*Bewusstsein [...] für die körperliche und stimmliche Dimension von Texten*“ (Kohlmayer 2004: 475) ist die Voraussetzung dafür, dass dieser später mit seiner Tätigkeit als Zieldestextproduzent ‚den richtigen Ton trifft‘. Der Übersetzer

ist dabei in mehrfacher Hinsicht und zu verschiedenen Zeitpunkten zunächst ein Hörender: Nicht nur entspinnt sich über den jeweiligen zu übertragenden Text ein Kreislauf des Vernehmens und Verstehens und Wiedervernehmens und Besserverstehens durch dessen (laute) Lektüre (exemplarisch dazu Kohlmayer 2004); der Übersetzer geht allgemein hörend (und sehend) durch seinen Alltag. Begierig saugt er Sprechweisen auf, wohl wissend, dass bestimmte Sprachstrukturen lediglich einen Blick auf einen Gegenstand ermöglichen, der sowohl intralingual als auch interlingual stets der Ergänzung bedarf:

Es war eine spannende Zeit, diese Neuentdeckung meiner Muttersprache. Ich lebte in Angst um Wörter. Die, welche ich in Südamerika unbewusst gesprochen hatte, die Sprache der Straße, der Salons, der Warenlager; jetzt, in München, sammelte ich sie bewusst, begierig ein von Straßenplakaten, von Mündern, von Buchseiten. Alle *klangen neu*, keines erwies sich als verlässlicher Besitz. (Meyer-Clason 1994: 10f.; eigene Herv.)

Der Übersetzer hört seine Umwelt anders, bewusster als der gängige Sprachverwender und begnügt sich vorsätzlich nicht mit den konventionellen Grenzen einzelner Sprachen und Sprachvarietäten. Sein bewusst oder unbewusst verfolgtes Ziel ist dabei der Aufbau einer auditiven Kompetenz, die auf Erfahrung („aural experience“, Rabassa 1971: 83) und Anwendungswissen („acute and remembering ear“, Rabassa 1971: 83) beruht. Der Übersetzer soll hören, ja vorher noch: er soll seine Ohren schulen bzw. ‚spitzen‘, wie man umgangssprachlich zu sagen pflegt. Das Schlimmste, was dem Übersetzer passieren kann, sind nach Rabassas Urteil die Momente, in denen das Ohr des Übersetzers „was evidently turned off when he should have been absorbing the true equivalent“ (Rabassa 1971: 83). Oder wenn er in der Übersetzung klangliche Transformationen vornimmt, die den ‚O-Ton‘ verfälschen: „Die schlimmsten Fehler“ seien im Übersetzen „die musikalischen“ (Rakusa 2008).

Warum ist es wohl so, dass erfahrene Übersetzer dem Hören einen dermaßen hohen Stellenwert bzw. eine Vorrangigkeit vor dem Sehen einräumen, wo wir offensichtlich in einer von hauptsächlich visuellen Reizen überfluteten Welt (vgl. Espinet 2013) leben? Eine mögliche Erklärung dafür könnte der Umstand sein, dass die Leistungsfähigkeit eines optischen Systems sich vorzüglich an seiner Fähigkeit zur Trennung bzw. ‚Auflösung‘ messen lässt. Schon Aristoteles fasst am Anfang seiner *Metaphysik* das Sehen als einen Sinn auf, der „viele Unterschiede aufdeckt“ (Aristoteles 1989: 3), also Differenzierungen präsentiert, und steht deswegen „unter allen Sinnen dem Erkennen, also dem Unterscheiden, am nächsten“ (Gadamer 1984: 272). Die Aufgabe des Gehörsinns ist es hingegen, Umweltreize in umfassend verbindender Weise aufzunehmen. Zwar existieren bekanntermaßen auch die Phänomene des selektiven Hörens und der

Synopsis, doch es ist gerade die im Grunde ungeheure Fähigkeit des Gehörsinns, gleichzeitig Erklingendes als Einheit zu perzipieren (Berendt 1983/<sup>3</sup>2012: 17 ff. et passim). Hören auf den Ton des Textes heißt also, diesen holistisch wahrzunehmen. Die Parallele zwischen dem umfassenden Hören und der hermeneutischen Grundannahme des intuitiven, d. h. ganzheitlichen Textverstehens ist hier nicht zu verkennen und wird auch von Alberto Gil in einem Artikel zur „intuitiven Rhythmuserfassung“ und deren Auswirkungen auf den Übersetzungsprozess (Gil 2007) implizit aufgenommen.

Die Aufgabe des hörenden Übersetzers erschöpft sich aber nicht darin, den Ausgangstext zu rezipieren. Das Gehörte soll auch in der und durch die Zielsprache wirken. Übersetzen ist eine auf beide Seiten hin gerichtete „Hörkunst“ („a listening art“, de Jager 2013), die vom Übersetzer ein genaues Hinhören auf das Original und zugleich dessen Fähigkeit abverlangt, dem Originalautor bei der Rezipientenschaft Gehör zu verschaffen (de Jager 2013: 111). Ladmiral spricht in diesem Zusammenhang von der *écoute* im musikalischen und ästhetischen Sinne: „au sens [...] ‚acoustique‘ de cette modalité sensorielle que constitue l’audition, l’ouïe, et à laquelle s’adresse la musique“ bzw. „au sens esthétique de l’attention portée au ressenti langagier du message, à ses effets“ (Ladmiral 2015: 379). Der Übersetzer ist ein aktiv Hörender, der um die Schaffung von Präsenz für seinen Zieltext in der neuen Sprache und Kultur bemüht ist. Seine Hörfähigkeit stellt er insofern nach beiden Seiten hin unter Beweis: „the translator *listens* closely to the text and then listens even more closely to what he has written himself“ (Rabassa 1971: 85).

Wir halten also fest: Die *conditio sine qua non* dafür, dass der Ton eines Textes getroffen wird, ist die Hörfähigkeit des Übersetzers. Das Ohr scheint das Übersetzer-Organ *par excellence* zu sein: „the ear might well be the most important factor in the whole process“ (Rabassa 1971: 83), weil es „really lies at the base of all good writing“ (Rabassa 1971: 82). Übersetzen ist also zugleich rezeptive und produktive Hörkunst, sein Protagonist ein *interpres audiens*.

### 3.2 Der Textton als translatorische Invariante

In etlichen übersetzungstheoretischen Para- und Epitexten wird eindeutig Bezug auf die Musikalität eines Originals und seiner Übersetzungen genommen und ihr Erhalt im Zieltext als erste Priorität beschrieben (vgl. Rabassa 1971: 85; Kohlmayer 2015a: 243). Die „unendlich vielfältigen Stimmen im Text“ und die „Stimme des Textes“ (Kopetzki 2015: 79) sollen in ihrer Eigenart – in ihrem jeweiligen Ton – auch im Translat hörbar sein. Kohlmayer nennt das Ergebnis eines solchen empfehlenswerten Vorhabens in Anlehnung an Herder eine „tonbewahrende Übersetzung“ (Kohlmayer 2015a: 239). Der Übersetzer ist dabei



zugleich derjenige, der den Überblick über die strukturelle und diskursive Polyphonie des Originaltextes hat und für den Erhalt dieser Mehrstimmigkeit in der Zielsprache sorgt.

Die These von der Sinnpolyphonie, d. h. die metaphorische Redeweise vom Textton, ist in den Ausführungen der Übersetzer vertreten. Zwar behält Charron Recht, wenn er im Hinblick auf ein von uns im Folgenden herangezogenes Interview von Martin Solares mit Gabriel Iaculli, dem Neuübersetzer von Juan Rulfos *El llano en llamas* (1953), behauptet, der Redeweise vom Textton sei eine gewisse künstlerische Vagheit eigen („nimbé d'un certain flou ... artistique“, Charron 2015: 69). Und doch liefert der interviewte Übersetzer mit seinen Antworten selbst wertvolle Indizien, die es unter Miteinbezug der oben vorgeschlagenen Systematik erlauben, seine eigene Rede vom Textton in konkrete Invarianzforderungen zu ‚übersetzen‘. Auf Solares' Frage, inwiefern eine Neuübersetzung von Rulfos Sammlung von Kurzgeschichten *El llano en llamas* zu legitimieren sei, antwortet Iaculli:

Surtout parce que dans la traduction précédente [...] le ton n'y était pas. L'autre version était juste, je ne peux pas dire qu'elle était inexacte, mais il manquait un travail de réécriture qui donne vie aux histoires. C'était une traduction assez plate dont le problème était la perte de la couleur originale. Par exemple, la traduction en français de la langue savoureuse et imagée des "campesinos" créait un ton qui ne correspondait absolument pas au milieu social dans lequel les histoires se développent. (Solares 2001)

Iaculli kann von der bestehenden Übersetzung (gemeint ist *Le Llano en flammes*, übers. von Michelle Lévi-Provençal, Paris: Denoël) nicht behaupten, dass sie nicht korrekt wäre, und doch verpasst es seiner Ansicht nach die Übersetzerin, den Ton des Originals wiederzugeben („le ton n'y était pas“). Nur eine „réécriture“ hätte dem Werk seine ursprüngliche Lebendigkeit („vie“) erhalten. Stattdessen soll Lévi-Provençal eine platte Übersetzung geliefert haben („traduction assez plate“), in der das Kolorit des Originals als unwiederbringlich verloren gilt („perte de la couleur originale“). Der nach dem Urteil Iacullis in dieser Version nicht vorfindliche ‚Ton‘ hat also etwas mit Leben bzw. Lebendigkeit zu tun und lässt den Vergleich mit der Färbung bzw. dem Originalkolorit zu, der durch die von ihm kritisierte Fassung ebenso verloren gegangen sein soll.

Iaculli muss die Ausführungen Bachtins zum „lebendigen Wort“ (Bachtin 1934f./1979: 169) und dessen Vergleich mit einem breiten Farbspektrum (vgl. Bachtin 1934f./1979: 170) nicht zwangsläufig gekannt haben, um das gleiche Bild des russischen Literaturwissenschaftlers vom Facettenreichtum sprachlicher Äußerungen zu nähren. Seine Allusionen auf den Ton oder die Tonalität, auf den bzw. die es eben im Original wie in der Übersetzung ankommt, können unterdessen mit den Ausführungen Bachtins in Einklang gebracht werden, ob-

wohl es sich hier um Kurzgeschichten und nicht wie bei jenem um Romane handelt. Das Beispiel, das Iaculli nennt, um den erhaltenswerten Ton in Rulfos Kurzgeschichten zu beschreiben, nämlich die „deftig-schmackhafte und bildreiche Sprache“ der *Campesinos*, die nicht zum sie umgebenden sozialen Milieu passen wollen, deckt sich mit der Bachtinschen Vorstellung der Textpolyphonie. Es geht hier nicht so sehr um die lautliche Form ihrer Sprache, sondern eher um den Bildgehalt und die Inadäquatheit der von den *Campesinos* verwendeten diatopisch-diastratischen Sprachvarietät. Diese Dissonanz zwischen der Sprache der *Campesinos* und Sprache und Habitus ihres Milieus empfindet Iaculli als das Wesentliche am Rulfoschen Werk und somit als eine hoch anzusiedelnde übersetzerische Invariante. Für ihn als Übersetzer bedeutet dies konkret, dass er sich eine genaue Vorstellung von dem sozialen Hintergrund eines jeden Charakters machen muss (vgl. Solares 2001), um eben durch seine Wortwahl jenen Ton zu treffen, den seine Vorgängerin scheinbar überhört hat („le point faible de la traduction antérieure“, Solares 2001). Dementsprechend unterstreicht auch der Übersetzer Gregory Rabassa die Wichtigkeit des Gehörs für eine der ersten translatorischen Herausforderungen, die da in der Wiedergabe der Figurenrede besteht. Mit Bezug auf seine englische Übersetzung von Cortázar's *Rayuela* empfiehlt er, den individuellen Hintergrund des sprechenden Charakters stets mitzuberücksichtigen, wenn man auch in der Übersetzung ein adäquates und kohärentes sprachliches Gebaren nachbilden will (vgl. Rabassa 1971: 83). Dafür muss der Übersetzer in die Haut der Originalcharaktere schlüpfen und deren Mündlichkeit wie in einem „Hörbuch“ (Kohlmayer 2004: 473; 2015a: 236, 242) inszenieren.

Der Übersetzer soll also eine Wortwahl, d. h. einen (Grund-)Ton treffen, auf deren bzw. dessen Grundlage sich der im Original stattfindende Dialog zwischen den unterschiedlichen und eigenständigen Stimmen, zwischen textlicher Äußerung und möglichen, imaginierten Repliken, aufbauen kann. Das semantische Potenzial einer ihm in den Sinn kommenden zielsprachlichen Formulierung, d. h. die Vielfalt der sich über ihr türmenden Obertöne, ist dabei abhängig von seiner Einschätzung, ob diese die gleichen Qualitäten als Grundton wie ihr Ausgangssprachliches Pendant aufzuweisen imstande ist.

Manchmal stellt sich bei der Übersetzung der Fall ein, dass man den im Text vorfindlichen Grundton, wie man in der musikalischen Praxis sagt, ‚verstärken‘ muss, damit er seinen Klang entfaltet. Ähnlich bezeichnet Iaculli es als eine seiner schwierigsten translatorischen Aufgaben, „de traduire en français des choses qui sont implicites en espagnol“ (Solares 2001). Dem allgemein beobachtbaren Hang zur Explizierung darf aber deswegen nicht immer nachgegeben werden, weil diese Übersetzungsmethode in gewissen Fällen den Blick auf bestimmte Facetten auch verstellen, die Intensität bestimmter Obertöne, die bezo-

gen auf einem ursprünglich allgemeineren Grundton noch präsenter waren, abschwächen kann. Diese Bedeutungsfülle, diese „orchestration qui accompagne la parole“ (Solares 2011), gilt es nach Iaculli zu bewahren. Zu erinnern ist an dieser Stelle an eine ähnlich lautende Äußerung von Bachtin, der zur auf Einzelercheinungen im Roman gerichteten Auslegetätigkeit der von ihm kritisierten Stilistiker folgende Worte findet: „Der Gelehrte, der so verfährt, verfehlt die grundlegende Besonderheit der Romangattung. [...] Er transponiert das symphonische (orchestrierte) Thema in einen Klavierauszug“ (Bachtin 1934f./1979: 158). Die gemeinsame Rekurrenz auf dieses Bild unterstreicht noch einmal die Wesensverwandtschaft von Interpretation und Übersetzung.

Aus den genannten Gründen lehnt es Iaculli auch strikt ab, Regionalismen des Originals durch französische Regionalismen zu übersetzen, denn mit ihnen sei die ursprüngliche „tonalité“ nicht wiederzugeben. Dass hier die Rede von der ‚Tonalität‘ (und nicht vom Ton) ist, lässt darauf schließen, dass Iaculli das unterschiedliche Obertonspektrum im Sinn hat, das sich dem französischen Rezipienten bietet, wenn der Übersetzer einen ihm bekannten französischen Regionalismus oder aber eine nicht in gleicher Weise markierte Wortwahl vorsetzt. Im einen Fall werden andere Leseweisen, Obertöne aktiviert als im anderen, von Iaculli bevorzugten Fall. Eine Veränderung des Regionalbezugs kommt für ihn nicht in Frage und ist schlicht undenkbar („inconcevable“). Zur Lösung dieses Problems schlägt Iaculli den Gebrauch eines „vocabulaire simple“ vor, der sich auch mit der Ausdrucksweise der meist nicht hochgebildeten Charaktere in Rulfos Kurzgeschichten deckt, aber gleichzeitig auch die komplexe Welt von Autor und Erzähler nachbildet:

Le défi était de traduire cette forme d'appartenance à la terre avec simplicité, en utilisant du vocabulaire simple, mais tout en transmettant la complexité de la pensée de Rulfo et en récréant l'univers du narrateur. C'est pour cela que j'ai évité d'utiliser un langage intellectuel ou analytique et que j'ai voulu les faire parler d'une manière simple, avec un ton populaire mais sans concessions [...]. (Solares 2001)

Aufzufassen sind Rulfos Kurzgeschichten nach Überzeugung Iacullis also gewissermaßen als ‚Stücke im Volkston‘ – wie übrigens auch ein im 18. und 19. Jahrhundert beliebter Zusatz zu musikalischen Gattungsbezeichnungen lautet –, die in ihrer Einfachheit dennoch eine ungeheure Ausdruckstiefe besitzen:

Il [sc. Rulfo] possède, à la fois, l'austérité et une grande expressivité. À chaque instant, il suggère une profondeur cachée avec tant de simplicité, que c'est comme la partie cachée de l'iceberg qui correspond à tout un continent invisible. (Solares 2001)

Mit seiner Allusion auf einen Eisberg fügt Iaculli derweil der Liste von Metaphern, die Bachtin für den Text als vielschichtiges Gebilde prägt, ein weiteres

Element hinzu. Den Metaphern vom Grundton, vom Farbspektrum und Eisberg ist die Idee einer auf den ersten Blick verborgenen Dimension gemeinsam, die dem Text (als Bildempfänger) Vielfalt und Tiefe attestiert.

Nun hat Bachtin seine Kritik an der zeitgenössischen Stilistik genau bezüglich des Punkts geäußert, dass sie den Stil – man könnte auch sagen: den Ton – eines Romanautors festschreiben wollte, ohne zu berücksichtigen, dass sich der Stil des Romans nur aus der Polyphonie der Stile ergibt, die in ihn wie Partialtöne in den Klang eines zu vernehmenden Tons eingehen (vgl. Bachtin 1934 f./1979: 157). Dem Ton eines Romans nachzuspüren heißt aber in hermeneutischer Sicht nicht, diesen festhalten und einem „histologischen Präparat“ (Bachtin 1934 f./1979: 154) gleich konservieren zu wollen, sondern ihn immer wieder aufführend am Leben zu erhalten.<sup>6</sup> „The tone lingers and can bring influence to bear on circumstances even though the body has died“, schreibt auch Rabassa (1971: 85) mit Bezug auf den Ausspruch einer Figur aus dem Roman *Los ojos de los enterrados* des guatemaltekischen Romanautors Miguel Ángel Asturias. Den Ton eines Autors immer wieder in Vibration zu versetzen, heißt, das Wirkungspotential seiner Aussagen für eine jeweilige, z. B. durch die Übersetzung erst erreichte Rezipientenschaft erfahrbar zu machen – und zwar nicht etwa, indem sie auf einzelne ausgewählte Elemente zurückgeführt werden, sondern indem der Übersetzer den Versuch unternimmt, diese Aussagen in ihrem vollen Klangspektrum, das Konsonanzen wie auch Dissonanzen zulässt, zum Schwingen zu bringen. Die herausragende Bedeutung des hörenden (*interpres audiens*) und schließlich musikalisch interpretierenden Übersetzers (*interpres canens*) darf hier – auch in Bezug auf die im translatologischen Diskurs bewährte Zweiteilung des Übersetzungsprozesses in Verstehens- und Reverbalisierungsschritt – nicht verkannt werden.

Wenn erfahrene Übersetzer eingestehen, dass der Klang der Texte ihnen wichtiger als deren Inhalt ist (Meyer-Clason 1994: 12), oder dass sie die Wortwahl dem Gehör unterordnen (Schmidt-Henkel 2003: 669), dann beziehen sie sich u. E. auf die erste, *wörtliche* Redeweise vom Textton. Dies tut z. B. auch Rakusa, wenn sie schreibt:

Der sogenannte Ton spielt naturgemäß eine eminente Rolle in der poetischen Prosa. Struktur, Rhythmus, Musikalität der Sätze machen ihn aus. Zwetajewas elliptische Satzkonstruktionen mit ihren harten Staccato-Rhythmen unterscheiden sich wesentlich vom Duras-Sound, der dem Ohr schmeichelt. (Rakusa 1991: 67)

---

6 Auch de Jager schreibt, der Übersetzer müsse den Zieltext so gestalten, „that the original remains alive while at the same time making the rewritten text sound authentic and thus connecting with the reader“ (de Jager 2013: 112).

Auf den Rhythmus der Aussagen in Original und Übersetzung kommt es auch de Jager an, der dem Übersetzer nahelegt, nicht nur auf die Klanggestalt der Wörter, sondern darüber hinaus auch auf die Pausen zu achten (vgl. de Jager 2013: 113). Die Klangmaterialität des Textes, die in der Lyrik, dem Drama und der wörtlichen Rede im Roman haftet, ist nach Aussagen Kohlmayers im bisherigen translatologischen Diskurs vernachlässigt worden:

Ich tendiere [...] dazu, das Materielle, das Biologische zu betonen, das Körpersprachliche, den Ton, die Stimme im Text, die Performanz, das laute Lesen, das Empathische und Rhetorische. Ich hebe also eigentlich nur *das* hervor, was ich in der gegenwärtigen Diskussion für vernachlässigt halte. In Wirklichkeit geht es mir in der Übersetzungswissenschaft um eine *Synthese*, um *Holismus*, um eine *psychophysische* Sicht des Übersetzens. (Kohlmayer 2004: 469)

Der konkreten klanglichen Dimension des Textes sollte nach Kohlmayer auch in der translatologischen Forschung mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden, denn „[w]er beim Übersetzen nur auf das Inhaltliche oder das Metatextuelle achtet, läuft Gefahr, den Ton des Textes und die Stimme des Autors (oder Erzählers oder der Figur) zu löschen oder zu übertönen“ (Kohlmayer 2004: 482). Den Ton zu treffen bedeutet für den Übersetzer, einen im Text bereits gegebenen Tonfall anzunehmen und ihn – durchaus auch interpretierend – neu zu vergegenwärtigen. Als Hintergrund dient hier stets die Erkenntnis, dass die Form nicht nur die *conditio sine qua non* des Inhalts ist, sondern den Gesamtsinn in entscheidendem Maße beeinflusst (vgl. Meschonnic 1999: 122 ff.; Kohlmayer 2015a: 246 f.). In diesem Kontext ist es allerdings zentral zu spezifizieren, ob es sich bei der ‚Form‘ um die Signifikanten oder die Zeichenträger handelt, denn die Signifikantenkonfiguration stellt die vom Texturheber notierte Textpartitur dar, die Zeichenträgerfolge dagegen den vom Übersetzer-Interpreten in bestimmter Weise aufgeführten und in dieser Aufführung noch einmal veränderten Text.

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt: Der Übersetzungsprozess und die musikalische Interpretation (als intersemiotische Übersetzung) sind vergleichbar. Die Metapher vom Übersetzer als musikalischem Interpreten, die sich sowohl auf die wörtliche wie auf die metaphorische Redeweise vom Textton beziehen kann, ist selbst anfällig für unterschiedliche Interpretationen. Mit ihrer Verwendung können nämlich wiederum zwei Umstände hervorgehoben werden: zum einen die Aufgabe des Übersetzers, dem Originaltext in einer Zielkultur eine neue materielle Präsenz zu verschaffen, zum anderen die jedem mündigen Übersetzer qua musikalischem Interpreten offen stehende Möglichkeit, die nur rudimentär notierte Textpartitur mit seiner Tätigkeit neu zu gestalten. Die Metapher des musikalischen Interpreten macht also keine Aussage über

das Ausmaß des übersetzerischen Bearbeitungswillens, sondern akzentuiert je nach theoretischem Kontext, in dem sie geäußert wird, entweder die Treue zum Original oder die Möglichkeit des Übersetzers zur eigenständigen, aber auf das Original bezogenen Gestaltung. Wie es also viele Redeweisen vom Textton gibt, so gibt es auch unterschiedliche Redeweisen vom Textton als invariant zu haltender Größe. So gilt es, die Behauptung Rakusas (1991: 67), es ginge im Übersetzen um den „richtigen“ Ton, zu relativieren. Den *einen*, ‚richtigen‘ und zu erhaltenden Textton gibt es nicht.

#### 4 Fazit

Der vorliegende Beitrag hat sich der Frage gewidmet, was es bedeutet, wenn in Übersetzer-Paratexten und translatalogischen Aufsätzen die Rede vom Textton ist, den es auch in der zielsprachlichen Version zu erhalten gilt. Es ging darum, einige der unterschiedlichen Weisen zu beschreiben, auf welchen der Übersetzer bei seinem Tun sein Gehör bemühen kann (vgl. Rabassa 1971: 83, 85). Aufgestellt wurde zunächst ein semiotisch fundiertes Schema, das es ermöglicht, die Aussagen zum ‚Textton‘ in systematischer Weise auf den translatalogischen Untersuchungsgegenstand zu beziehen. Unterschieden wurden drei Redeweisen vom Textton: eine wörtliche, eine metaphorische und eine identitäre. Auf die letztgenannte konnte im Rahmen des vorliegenden Artikels allerdings nicht eingegangen werden. Eine musikwissenschaftliche Perspektive hat sich dabei sowohl in Bezug auf die wörtliche, als auch die metaphorische Redeweise vom Textton als gewinnbringend herausgestellt: Bei der Beschreibung der Klangmaterialität eines Textes konnten in Anlehnung an die Musik Melos, Rhythmus und Tonintensität als die drei Dimensionen unterschieden werden, die durch die Deklamation eines (Vor-)Lesenden und Übersetzers von einem bloßen Potential in eine konkrete *Performance* überführt und damit materiell konkretisiert werden. Auch das aus der Akustik und Harmonielehre bekannte Phänomen des Tones als Gefüge von mehreren Partialtönen hat sich bei der Aufdröselung der aus dem literaturwissenschaftlichen Diskurs stammenden Metapher der semantischen Polyphonie als dienlich erwiesen.

Ein Text präsentiert sich in musikalischer Terminologie und mit Blick auf die unterschiedlichen Redeweisen vom Ton als ein vielschichtiges Ganzes. Wörtliche, metaphorische und identitäre Redeweise gehen nahtlos ineinander über. Für den Verwender dieser musikalischen Terminologie eröffnet sich hiermit ein breites, u. U. metaphorisches Feld, mit dessen Hilfe er auszudrücken sucht, was ihm am Transferendum erhaltenswert erscheint. Obwohl der Fokus des vorliegenden Beitrags auf der Unterscheidung der Redeweisen lag, ist dennoch ein holistischer Ansatz zu empfehlen, der Klangmaterialität und die Sinnpolyphonie

eines Textes gleichermaßen berücksichtigt und aufeinander bezieht. Denn faktisch determinieren Sinn und Materie einander im Text (vgl. Kohlmayer 2015a: 247). „Form und Inhalt sind im Wort vereint [...] – von der lautlichen Gestalt bis hin zu den abstraktesten Schichten seiner Bedeutung“ (Bachtin 1934f./1979: 154). Sie finden beide im Textinterpretieren – verstanden im hermeneutischen und musikalischen Sinn – ihre Aktualisation. So wurde gezeigt, dass die Rede vom Ton im poetologischen und translatologischen Diskurs selbst am besten das verkörpert, was der Ton ist: die Polyphonie unterschiedlicher Leseweisen.

### Bibliographie

- Agnetta, Marco (2017 i. V.): *Ästhetische Polysemiotizität und Translation. Zu den deutschen und französischen Übertragungen von Glucks Oper ‚Orfeo ed Euridice‘*. Saarbrücken: Univ.-Diss.
- Albrecht, Jörn (1988/2007): *Europäischer Strukturalismus. Ein forschungsgeschichtlicher Überblick*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Aristoteles (1989): *Aristoteles' Metaphysik. Griechisch-Deutsch*. Erster Halbband: Bücher I (A) – VI (E). Dritte, verbesserte Auflage. Hrsg. von Horst Seidl. Neubearbeitung der Übersetzung von Herman Bonitz. Hamburg: Felix Meiner.
- Bachtin, Michail M. (1934f./1979): „Das Wort im Roman“. In: Grübel, Rainer (Hrsg.) (1979): *Michail M. Bachtin. Die Ästhetik des Wortes*. Aus dem Russischen: Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 154–300.
- Beaugrande, Robert-Alain de / Dressler, Wolfgang Ulrich (1981): *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Berendt, Joachim-Ernst (1983/2012): *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Cercel, Larisa (2013): *Übersetzungshermeneutik. Historische und systematische Grundlegung (= Hermeneutik und Kreativität, Bd. 1)*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.
- Charron, Marc (2015): „Écouter avant (de) traduire: Quelques notes à partir de ce que disent ‘entendre’ les retraducteurs français et anglais d’*El llano en llamas* de Juan Rulfo“. In: *Atelier de traduction* 23, 69–84.
- Coseriu, Eugenio (1952/1975): „System, Norm und Rede“. In: ders. (Hrsg.): *Sprachtheorie und allgemeine Sprachwissenschaft. 5 Studien*. Übers. von Uwe Petersen. München: Wilhelm Fink Verlag, 11–101.
- De Jager, Marjolijn (2013): „Translation – A Listening Art“. In: Batchelor, Kathryn / Bisdorff, Claire (Hrsg.): *Intimate Enemies. Translation in Francophone Contexts (= Francophone Postcolonial Studies, Bd. 4)*. Liverpool: University Press, 109–116.
- Eco, Umberto (1972): *Einführung in die Semiotik*. Veränderte deutsche Ausgabe des italienischen Originals: *La struttura assente* (1968). Hrsg. von Jürgen Trabant. München: Wilhelm Fink Verlag.

- Eggebrecht, Hans H. (1999): „Musik und Sprache“. In: Riethmüller, Albrecht (Hrsg.): *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung* (= *Spektrum der Musik*, Bd. 5). Laaber: Laaber-Verlag, 9–14.
- Espinet, David (2013): „Die Offenheit des Hörens“. David Espinet im Gespräch mit Norbert Lang. Radiobeitrag vom 8. 11. 2013 im Radio Bayern : <http://www.br.de/radio/bayern2/inhalt/hoerspiel-und-medienkunst/offenheit-hoeren-espinet100.html>
- Finscher, Ludwig (Hrsg.) (1994 ff.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Zweite Ausgabe, Sachteil: 9 Bde., Personenteil: 17 Bde., 1 Supplementband. Kassel / Basel u. a.: Bärenreiter. Stuttgart / Weimar: Metzler.
- Fricke, Harald (2000): *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*. München: Verlag C. H. Beck.
- Gadamer, Hans Georg (1981): „Stimme und Sprache“. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 8: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993, 258–270.
- Gadamer, Hans Georg (1984): „Hören-Sehen-Lesen“. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 8: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993, 271–278.
- Gadamer, Hans Georg (1988): „Gedicht und Gespräch“. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 9: *Ästhetik und Poetik II: Hermeneutik im Vollzug*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993, 335–346.
- Gadamer, Hans Georg (1989): „Lesen ist wie Übersetzen“. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 8: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993, 279–285.
- Gil, Alberto (2007): „Intuitive Rhythmuserfassung als translatalogische Größe“. In: Wotjak, Gerd (Hrsg.): *Quo vadis Translatologie?* Berlin: Frank & Timme, 79–94.
- Gil, Alberto (2015): „Translatalogisch relevante Beziehungen zwischen Hermeneutik und Kreativität am Beispiel der Übertragungskunst von Rainer Maria Rilke“. In: Gil, Alberto / Kirstein, Robert (Hrsg.): *Wissenstransfer und Translation. Zur Breite und Tiefe des Übersetzungsbegriffs* (= *Hermeneutik und Kreativität*, Bd. 3). St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 143–162.
- Graf, Karin (Hrsg.) (1994): *Vom schwierigen Doppelleben des Übersetzers*. Berlin: Verlag Volk & Welt.
- Greiner, Norbert (2004): *Übersetzung und Literaturwissenschaft. Grundlagen der Übersetzungsforschung*. Bd. 1. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Grice, Herbert P. (1975 / 1979): „Logik und Konversation“. In: Meggle, Georg (Hrsg.): *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 243–265.
- Iser, Wolfgang (1971): *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: Universitätsverlag.
- Jakobson, Roman (1966 / 1974): „Linguistische Aspekte der Übersetzung“. In: Jakobson, Roman: *Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*. Übers. von Gabriele Stein. München: Wilhelm Fink Verlag, 154–161.
- Kelletat, Andreas (1994): „Das Übersetzen von Gedichten“. In: Graf (Hrsg.), 149–166.



- Kohlmayer, Rainer (2004): „Literarisches Übersetzen: Die Stimme im Text“. In: DAAD (Hrsg.): *Germanistentreffen Deutschland – Italien. Bari, 8–12. 10. 2003. Dokumentation der Tagungsbeiträge*. Siegburg: Daemisch Mohr, 465–486.
- Kohlmayer, Rainer (2015a): „Die Stimme im Text als *tertium comparationis* beim Literaturübersetzen“. In: Stolze, Radegundis / Stanley, John / Cercel, Larisa (Hrsg.): *Translational Hermeneutics: The First Symposium*. Bukarest: Zeta Books, 235–257.
- Kohlmayer, Rainer (2015b): „Das Ohr vernimmt gleich und hasst den hinkenden Boten‘ (Herder). Kritische Anmerkungen zu Schleiermachers Übersetzungstheorie und -praxis“. In: Cercel, Larisa / Șerban, Adriana (Hrsg.): *Friedrich Schleiermacher and the Question of Translation*. Berlin / Boston: de Gruyter, 107–126.
- Kopetzki, Annette (2015): „Praxis und Theorie des literarischen Übersetzens: Neue Perspektiven“. In: Buschmann, Albrecht (Hrsg.): *Gutes Übersetzen. Neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens*. Berlin / Boston: de Gruyter, 69–84.
- Ladmiral, Jean-René / Lipiansky, Marc Edmond (1989): *La communication interculturelle*. Paris: Colin.
- Ladmiral, Jean-René (2015): „L’esthétique de la traduction et ses prémisses musicales“. In: Collani, Tania (Hrsg.): *Variations et inventions. Mélanges offerts à Peter Schnyder*. Paris: Gallimard, 367–382.
- Meyer-Clason, Kurt (1994): „Vom Kaufmann zum Kulturvermittler“. In: Graf (Hrsg.), 7–23.
- Meschonnic, Henri (1999): *Poétique du traduire*. Lagrasse: Éditions Verdier.
- O’Keeffe, Brian (2017 i. V.): „Reading, Writing, and Translation in Gadamer’s Hermeneutic Philosophy“. In: *Translational Hermeneutics. Philosophy and Practice*. Bukarest: Zetabooks.
- Paepcke, Fritz (1979 / 1986): „Übersetzen als Hermeneutik“. In: ders.: *Im Übersetzen leben. Übersetzen und Textvergleich*. Hrsg. von Klaus Berger und Hans-Michael Speier. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 102–120.
- Peirce, Charles S. (1906 / 1993): *Semiotische Schriften*. Bd. 3. Hrsg. und übers. von Christian Kloesel und Helmut Pape. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Pfister, Manfred (1977/<sup>11</sup>2001): *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink Verlag.
- Rabassa, Gregory (1971): „The Ear in Translation“. In: *The World of Translation. Papers Delivered at the Conference Literary Translation Held in New City in May 1970*, P. E. N. American Center, 81–85.
- Rakusa, Ilma (1991): „Zwischen Einfühlung und Distanz. Zur Problematik des Übersetzens poetischer Prosa“. In: Melzer-Tükel, Jale (Hrsg.): *Abenteuer des Übersetzens*. Graz / Wien: Literaturverlag Droschl, 59–68.
- Rakusa, Ilma (2008): „Ilma Rakusa über den Autor-Übersetzer, Sprachheimaten und klangliche Transformationen“. Gespräch mit Sabine Wirth. In: *Schau ins Blau 9.1: Ethik und Ästhetik*, <http://archiv.schauinsblau.de/ilmarakusa/traduko/ilma-rakusa-uber-den-autor-ubersetzer-sprachheimaten-und-klangliche-transformationen/>
- Reichert, Klaus (1992): „Stil und Übersetzung“. In: Gräber, Willi / Gauger, Hans-Martin (Hrsg.): *Stilfragen*. Tübingen: Gunter Narr, 271–286.
- Rettelbach, Johannes (1998): „Ton“. In: Finscher (Hrsg.), *Sachteil* Bd. 9, Sp. 618–620.

- Sachs, Curt (1962): *The Wellsprings of Music*. Hrsg. von Jaap Kunst. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Saussure, Ferdinand de (1916): *Cours de linguistique générale*. In: Wunderli (Hrsg.) (2013), 60–440.
- Schmidt-Henkel, Hinrich (2003): „Ein wildes Produkt‘ – Célines *Reise ans Ende der Nacht* und ihre Übersetzung“. Nachwort des Übersetzers in: Louis-Ferdinand Céline: *Reise ans Ende der Nacht*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 662–671.
- Solares, Martín (2001): „Interview de Gabriel Iaculli“ in: *La Jornada*, 5. Juni 2001. <http://mexiqueculture.pagesperso-orange.fr/nouvelles1-iacullifr.htm>
- Steiner, George (1975/1992): *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- Steiner, George (1975/2004): *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*. Übers. von Henriette Beese und Monika Plessner. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Stolze, Rade Gundis (2003): *Hermeneutik und Translation (= Tübinger Beiträge zur Linguistik, Bd. 467)*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Wechsler, Robert (1998): *Performing Without a Stage. The Art of Literary Translation*. North Haven: Catbird Press.
- Wunderli, Peter (Hrsg.) (2013): *Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale*. Zweisprachige Ausgabe französisch-deutsch mit Einleitung, Anmerkungen und Kommentar. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.