

Universität Hamburg

Bachelorarbeit im Studiengang Lehramt an Gymnasien

Eingereicht im Unterrichtsfach Deutsch

Institut für Germanistik II

Erstgutachterin: Jun.-Prof. Dr. Anne-Rose Meyer

Zweitgutachterin: Dr. des. Julia Freytag

Abschlussmodul

Wintersemester 2011/12

# einverLEIBung.

Oskar Pastiors „Gimpelschneise“ als ‚Übersetzung‘  
von Wilhelm Müllers „Winterreise“

Vorgelegt am: 16. Januar 2012

Hannah Grave

Stresemannstraße 220

22769 Hamburg

[hnhgrv@googlemail.com](mailto:hnhgrv@googlemail.com)

Tel.: 0157-71440347

B.A. Lehramt an Gymnasien

Unterrichtsfächer Deutsch und Philosophie

7. Fachsemester

Matrikelnr.: 5950515

# Inhaltsverzeichnis

1 Thematische Exposition und Interesse .....	1
2 Die <i>Gimpelschneise</i> als ‚Übersetzung‘ der <i>Winterreise</i> .....	3
2.1 Die literarische Übersetzung .....	3
2.2 Zu den ‚Beziehungsweisen‘ .....	6
3 Das Fremde bei Müller .....	9
4 ‚Übersetzungs‘verfahren .....	12
4.1 ‚Wörtlichnehmen‘ – die Dekonstruktion von Metaphern .....	12
4.2 Sprache als Material – die Montage .....	17
4.3 ‚Übersetzung‘ als Einverleibung .....	23
5 Fazit .....	29
Literaturverzeichnis .....	31
Erklärung .....	35

# 1 Thematische Exposition und Interesse

In den Jahren 1823/24 erschien Wilhelm Müllers Gedichtzyklus *Die Winterreise*<sup>1</sup>, eine spätromantische Textsammlung, die geprägt ist von einer vielfältigen Bildhaftigkeit. Anhand der zahlreichen Allegorien offenbart sich dem Rezipienten nach und nach ein thematischer Komplex, der sich auf den Verlust von Hoffnung, auf Selbstentfremdung und eine Sehnsucht konzentriert, die bis zur Sehnsucht nach dem Tod gesteigert wird. Das lyrische Ich, unfähig, sich dauerhaft in die Gesellschaft einzugliedern, ist gefangen zwischen einer tiefen Rastlosigkeit, dem ständigen Trieb, sich als Wanderer in die Einsamkeit der Natur zurückzuziehen, und der Sehnsucht nach menschlicher Nähe und Wärme. Das Bild der winterlichen Landschaft, das sich durch den gesamten Zyklus zieht, dient dabei als Allegorie einer zunehmenden seelischen Verödung und Erstarrung. Zahlreiche AutorInnen und KünstlerInnen haben sich seit dem Erscheinen der *Winterreise* von Müllers Texten inspirieren lassen. So hat Franz Schubert bereits drei Jahre später die Texte in einen Liederzyklus umgearbeitet und damit einer bis heute anhaltenden Popularität dieser Texte den Weg geebnet.<sup>2</sup> Ebenso haben namenhafte AutorInnen wie Thomas Mann, Gerhard Roth, Elfriede Jelinek und Peter Härtling intertextuelle Bezüge zu Müllers Gedichtzyklus in ihre Werke eingebunden.

Anders als in diesen Texten, in denen sich meist vereinzelte intertextuelle Referenzen auf die Müller-Texte finden, hat Oskar Pastior zwischen 1985 und 1995 alle 24 Stücke des Zyklus auf vielfältige Weise modifiziert. Die daraus entstandenen Texte erschienen 1997 als Gedichtband: *Die Gimpelschneise in die Winterreisetexte von Wilhelm Müller*<sup>3</sup> mit einer beiliegenden CD, auf der Pastior die Texte spricht (und jeweils kurz kommentiert). Die Verfahren, mit denen Pastior die Müller-Texte in die Form der *Gimpelschneise* brachte, verortet er selbst in einen „mehr oder weniger homolingualen Bereich des sogenannten ‚Übersetzens‘“<sup>4</sup>. Im Rahmen seiner *Gimpelschneise* hat Pastior verschiedene Verfahren angewandt, mit denen er die Gedichte des *Winterreise*-Zyklus von Wilhelm

---

1 Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Müller, Wilhelm: *Die Winterreise*. In: Ders.: *Werke, Tagebücher, Briefe*. Hrsg. von Maria-Verena Leistner. Mit einer Einleitung von Bernd Leistner. Bd. 1. Berlin, 1994.

2 Pastiors *Gimpelschneise* ist nicht nur ‚Übersetzung‘ der Müller-Texte, sondern bezieht sich an vielen Stellen auch auf die Schubert-Vertonung. Auf diesen Aspekt werde ich jedoch im begrenzten Rahmen dieser Arbeit nicht eingehen können. Vgl. dazu Prammer, Theresia: *Übersetzen – Überschreiben – Einverleiben. Verlaufsformen poetischer Rede*. Wien 2009. S. 166-174: An dieser Stelle ihrer Monographie setzt sie sich intensiv mit diesem Aspekt der *Gimpelschneise* als ‚Übersetzung‘ einer Vertonung auseinander. Vgl. auch Frey, Hans-Jost: *Vier Veränderungen über Rhythmus*. Basel u.a., 2000.

3 Pastior, Oskar: *Gimpelschneise in die Winterreisetexte von Wilhelm Müller*. Basel/Weil am Rhein, 2004. Ich werde im Folgenden aus ökonomischen Gründen und in Anlehnung an Pastior von der *Gimpelschneise* sprechen.

4 Pastior (2004) S. d.

Müller ‚übersetzt‘<sup>5</sup>. Die 24 Texte, die in derselben Reihenfolge stehen wie die ihnen entsprechenden Originale, beziehen sich in vielfältiger Form und Ausprägung auf die Originale und referieren gleichzeitig in unterschiedlichem Maße auf verschiedene Bereiche von Pastiors Poetik.

Ich werde hier anhand ausgewählter Gedichte einige Bereiche von Pastiors Literatur- und Übersetzungstheorie darstellen, vor allem soll es aber um das Verhältnis seiner Gedichte zu den Müller-Texten gehen. Pastior macht sich die Texte des Müller’schen Originals auf vielfältige Weise zu eigen, dabei spielt er besonders mit dem bei Müller zentralen Begriff der ‚Fremdheit‘. Ich werde herausarbeiten, wie das Spannungsfeld des Fremden und des Vertrauten in Müllers Gedichtzyklus thematisiert wird, um anschließend darauf zu sprechen zu kommen, inwiefern und anhand welcher Verfahren Pastior diesen thematischen Bereich auf seine *Gimpelschneise* überträgt. Dabei werde ich besonders auf das Phänomen einer ‚Leibhaftigkeit‘ der Sprache bei Pastior eingehen.

Zu Oskar Pastiors *Gimpelschneise in die Winterreisetexte von Wilhelm Müller* findet sich bisher wenig Literatur. Dies ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass es sich bei der *Gimpelschneise* um ein verhältnismäßig junges Werk handelt: Es erschien 1997, während die ersten Texte von Pastior (*Vom Sichersten ins Tausendste*) in Deutschland 1969 veröffentlicht wurden. Auch führte wohl die ungeheure Produktivität Pastiors dazu, dass viele der Werke nur sehr punktuell und durchaus nicht erschöpfend behandelt wurden. So befasste sich Prammer (2009) in ihrer Arbeit zur Übersetzungstheorie unter anderem mit Pastiors Müller-Übersetzung, bei der sie vor allem das Verhältnis Pastiors zu der Schubert-Vertonung untersucht.<sup>6</sup> Auch die Forschungsarbeiten zu anderen Texten aus Pastiors Werk – Poetik und Poesie – behandeln meist nur spezifische Teilbereiche seiner Arbeiten, wie die Untersuchungen Lajarriges (1997 und 2000), die sich mit Pastiors Bezug zur Oulipo befassen, oder Ramms Arbeit zur Akustik von Pastiors Poesie (Ramm (1994), zu diesem Thema z. B. auch Lentz (2000)). Auch Bezüge zwischen dem Werk und der Biographie des Autors stellen einen Schwerpunkt in der Forschung zu Oskar Pastior dar, behandelt wird dieses Thema unter anderem bei Block (1999) und Predoiu (2004b).

---

5 Pastiors *Gimpelschneise* stellt, wie ich im Folgenden erläutern werde, keine Übersetzung im üblichen Sinne dar. Um den uneigentlichen Sprachgebrauch zu markieren, werde ich deshalb in dieser Arbeit von der *Gimpelschneise* als einer ‚Übersetzung‘ sprechen.

6 Prammer S. 166-174.

Obwohl einige der Texte der *Gimpelschneise* schon vor Veröffentlichung der Textsammlung, ohne Hinweis auf ihren Ursprung, erschienen sind, scheint es mir besonders fruchtbar, sie in ihrem Verhältnis zu den ‚Originalen‘ von Müller zu untersuchen.<sup>7</sup> Die Forschung ist bisher anders verfahren, und tatsächlich spricht, wie ich an späterer Stelle zeigen werde, vieles in Pastiors Poetik und seinem Verständnis von Übersetzungen dafür, die *Gimpelschneise* als autonomes Werk, ohne erhebliche Abhängigkeit von den *Winterreise*-Texten zu verstehen.

Jedoch meine ich, dass schon der Abdruck der Müller-Texte in der *Gimpelschneise* sowie die „Beziehungsweisen“, die ein Bindeglied zwischen den Textsammlungen bilden, eine vergleichende Untersuchung nahe legen. Auch dass Pastior seine Texte „Übersetzungen“ nennt, setzt einen Bezug zwischen den beiden Textsammlungen voraus, auch wenn er, wie ich später erläutern werde, einen anderen Übersetzungsbegriff meint.

## 2 Die *Gimpelschneise* als ‚Übersetzung‘ der *Winterreise*

### 2.1 Die literarische Übersetzung

Die literarische Übersetzung ist ein besonderes Phänomen der Intertextualität: Sie bezeichnet die Transformation eines gesamten Textes in ein neues Zeichensystem.<sup>8</sup> Dieses Zeichensystem ist häufig eine andere Sprache (heterolinguales Übersetzen), es kann sich jedoch auch die Übertragung eines Textes in andere Medien (wie beispielsweise Theater, Film oder Musik) handeln.

Oskar Pastior beschäftigte sich bereits seit dem Ende der 60er Jahre intensiv und spielerisch mit verschiedenen Formen und Möglichkeiten des Übersetzens. So übersetzte er, mit nur begrenzter Kenntnis der russischen Sprache, die „universelle Sternensprache“<sup>9</sup> Velimir Chlebnikovs unter besonderer Berücksichtigung der Stammsilbenreihungen, die er anhand verschiedener Wörterbücher erarbeitete.<sup>10</sup> Es folgte eine homolinguale ‚Kreuzung‘ eines Benn-Gedichts mit einer Kleist-Anekdote sowie eine Übersetzung von

---

7 Vgl. Pastior (2004) S. d.

8 Broich, Ulrich: Zu den Versetzungsformen der Intertextualität. In: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen, 1985. S. 135.

9 Pastior, Oskar: Vom Umgang mit Texten. In: manuskripte. Zeitschrift für Literatur. 128 (1995). S. 20-47. Hier S. 39.

10 Vgl. Pastior (1995) S. 39 f.

Petrarca aus dem Italienischen ins Deutsche, die er ohne italienische Sprachkenntnis verfasste, also eine Übersetzung „aus zweiter Hand“.<sup>11</sup> Pastior weist in einer Wiener Vorlesung zum Thema ‚Übersetzung‘<sup>12</sup> mehrfach auf die ‚Realismusfalle‘<sup>13</sup> des Übersetzens hin, die fälschliche Annahme also, „es gäbe die eine, die außersprachliche Wirklichkeit hinter beiden Texten, O und Ü – und Übersetzen sei dann bloß ein Durchschleusen“<sup>14</sup> Stattdessen sieht er „Übersetzen als Sonderfall des Selberschreibens“<sup>15</sup>.

Die literarische Übersetzung dient im traditionellen Verständnis in erster Linie dazu, fremde, weil fremdsprachige, Texte durch die Übertragung in die eigene Sprache verständlich zu machen. Dabei soll ein außersprachlicher „Sinn“ des Textes mitübertragen werden, so dass der Wert des literarischen Textes erhalten bleibt, obwohl sich die ‚Oberfläche‘, die Sprache selbst, ändert. „Diese Auffassung beruht [...] auf dem Glauben an die Möglichkeit einer unproblematischen Sinnvermittlung, die durch das schwierige Verhältnis zwischen den beiden Ebenen der Sprache nicht beeinträchtigt wäre.“<sup>16</sup> Dies mag zwar bei der Übersetzung von Gebrauchstexten, die ausschließlich der Informationsvermittlung dienen, möglich sein; für literarische, und besonders lyrische Texte greift eine solche Annahme viel zu kurz.

Spätestens seit der Romantik ist die Frage, inwieweit der für das Verständnis von literarischen Texten so elementare Bezug zwischen Form und Inhalt in Übersetzungen gewahrt werden sollte, immer mehr in den Mittelpunkt gerückt.<sup>17</sup> So setzten sich sprachskeptische Positionen, die von einem sprachlichen Zeichen ausgehen, das „nicht transparent, von daher auch nicht als solches transponierbar [ist], ganz zu schweigen von dem, was Worte sind und *tun*“<sup>18</sup>, immer mehr durch.

Diese Diskussion ist auch für das Verständnis von Pastiors Übersetzungsarbeiten gewiss nicht uninteressant: Pastiors *Gimpelschneise* stellt einen Spezialfall übersetzerischer Arbeit dar, weil es sich bei ihr um eine innersprachliche ‚Übersetzung‘ handelt. Es findet weder ein Wechsel der Sprache noch des Mediums statt. Das Konzept der Übersetzung

---

11 Pastior, Oskar: *Jalousien aufgemacht*. Ein Lesebuch. Hrsgg. von Klaus Ramm. München/Wien, 1987. S. 19-21.

12 Pastior (1995) S. 37-47.

13 Pastior (1995) S. 39, 42.

14 Pastior (1995) S. 39.

15 Pastior (1987) S. 20.

16 Frey, Hans-Jost: *Das Zwischen-Wissen*. Online im Internet: URL:

<http://www.engeler.de/zwischenwissen.html> (Stand: 16.12.2011). Der Artikel ist ursprünglich erschienen in: *Zwischen den Zeilen* 7/8 (1996).

17 Vgl. z. B. Prammer S. 32-38.

18 Prammer S. 36. Auf die z.B. bei Prammer und Block (1999) in diesem Zusammenhang ausführlicher dargestellten sprachphilosophischen Positionen Humboldts kann ich aus Rücksicht auf den Umfang dieser Arbeit leider nicht eingehen.

als Übertragung von Textsinn von einer fremden in eine bekannte Sprache wird also von Pastior ad absurdum geführt. Während der ursprüngliche Zweck übersetzerischer Arbeit, die Übertragung von Text in eine andere Sprache oder in ein anderes Medium, in Pastiors *Gimpelschneise* nicht initiierend wirkt, muss jedoch der ‚Rattenschwanz‘ der daran hängenden Übersetzungstheorie in die Untersuchung durchaus miteinbezogen werden. Denn dass Pastior von der *Gimpelschneise* als einer „Übersetzung“ spricht, dass die Textausgabe einen Abdruck der ‚Originale‘ enthält, lässt darauf schließen, dass seine Arbeit (auch) einen Kommentar zur geschilderten Übersetzungsdebatte darstellt.

In diesem Zusammenhang entwerfe und untersuche ich in meiner Arbeit folgende These: Pastior macht in seiner homolingualen ‚Übersetzung‘ die bereits in Müllers *Winterreise* selbst zentrale Dichotomie zwischen ‚fremd‘ und ‚eigen‘ oder ‚bekannt‘ auf neue Weise fruchtbar. Diese (sich einander wechselseitig bedingenden) Begriffe spielen auch im Müller’schen ‚Original‘ eine wichtige Rolle und werden durch Pastior anhand seiner ‚Übersetzungs‘verfahren auf unterschiedliche Weisen aktualisiert. Oskar Pastior entwirft m.E. in seiner *Gimpelschneise in die Winterreise* eine analoge Form der ‚Übersetzung‘, bei der das Verhältnis von Fremdem und Eigenem/Bekanntem auf zwei unterschiedlichen Wegen neu bestimmt wird:

- a) Zum einen verfremdet er die eher zugängliche Sprache der Müller-Texte, löst sie von ihrer metaphorischen und symbolhaften Ebene und nutzt sie als konkretes sprachliches Material.
- b) Zum anderen überträgt er den Müller-Text in sein eigenes privatsprachliches System, das einen für den Rezipienten mystisch bleibenden Anteil enthält. Er betreibt so eine „Einverleibung“ des fremden Textes, macht sich den fremden Text im Sinne eines post-modernen Autorenkonzepts als ‚Nahrung‘ für eigene Texte nutzbar.

Oskar Pastior modifiziert in seiner *Gimpelschneise* die Originaltexte von Wilhelm Müller<sup>19</sup> auf so vielfältige Weise, dass bei der Darstellung der einzelnen Verfahren kein Anspruch auf Vollständigkeit bestehen kann. Pastior setzt die ‚Übersetzungs‘verfahren

---

19 In Pastiors *Gimpelschneise* finden sich außer dem Bezug auf die *Winterreise* Wilhelm Müllers noch zahlreiche andere Verweise auf verschiedene Texte, AutorInnen und KünstlerInnen. So weist Pastior beispielsweise in seinen „Beziehungsweisen“ auf den Bezug von *zwischenjahr des fibonacci* zu einem Gedichtband Inger Christensens hin, auf die Referenz zwischen *vertikalise* und den Arbeiten des Künstlerpaares Jeanne Claude und Christo, auf Bezüge zu Benn, Brentano, Kafka und viele mehr; eine erschöpfende Analyse all der Bezüge, die hier zu finden sind, kann ich in diesem Rahmen nicht leisten. Ich werde mich aus Rücksicht auf den Umfang dieser Arbeit auf die Bezüge zu Müller beschränken.

kombinatorisch ein. Die *Gimpelschneise* ist „ein offener Katalog möglicher Transformationsmaschen“<sup>20</sup>, es finden sich häufig verschiedene Verfahren in einem Gedicht, einige einmalig, andere in mehreren Gedichten. „Wollte man alle Gedichte auf einen gemeinsamen Nenner bringen, böte sich zweifelsohne der Überraschungseffekt als nächstliegende Lösung an.“<sup>21</sup> Einige der Verfahren, derer sich Pastior bei seiner ‚Übersetzung‘ bedient, möchte ich an dieser Stelle im Sinne von Arbeitsbegriffen definieren und dabei versuchen, adäquate Beschreibungskategorien dieser Phänomene zu finden. Es sei dabei aber auf die begrenzte Leistungsfähigkeit dieser Begriffe hingewiesen, da Pastiors Modifikationen so vielfältig und komplex sind, dass ich die Verfahren an vielen Stellen nur umschreiben kann.<sup>22</sup> Oft, wie beim Palindrom, ist auch die geläufige Definition eines Verfahrens oder einer Gedichtform für Pastior nur Basis für Abweichungen.

## 2.2 Zu den ‚Beziehungsweisen‘

Die Gedichttexte der *Gimpelschneise* und die in der Textausgabe ebenfalls abgedruckten Texte von Müllers *Winterreise* werden getrennt durch die ‚Beziehungsweisen‘. Diese geben sich als Erläuterungen Pastiors zu den ‚Übersetzungen‘ aus. Pastior verwendet hier eine deutlich weniger kunsthaftige Sprache: Es finden sich Satzzeichen, Majuskeln und (weitestgehend) grammatikalisch intakte Sätze, die jedoch inhaltlich häufig kaum weniger kryptisch sind als die Gedichte selbst.<sup>23</sup> Die ‚Beziehungsweisen‘ werde ich bei der Analyse als ‚Paratext‘ im Sinne Genettes behandeln<sup>24</sup> und bei der Interpretation einzelner Texte mit einbeziehen, da sie bei einer Gesamtbetrachtung der ‚Gimpelschneise‘ eine wichtige kommentierende Funktion haben. Gleichzeitig sind sie jedoch weit mehr

20 Lajarrige, Jacques: Oulipotische Schreibregel als Kontinuitätsfaktor in der Lyrik Oskar Pastiors. In: Ders. (Hrsg.): Vom Gedicht zum Zyklus. Vom Zyklus zum Werk. Strategien der Kontinuität in der modernen und zeitgenössischen Lyrik. Innsbruck, 2000. S. 285-307. Hier S. 296.

21 Lajarrige (2000) S. 293.

22 Entsprechend meint auch Theresia Prammer, es gebe „keinen Formalisierungsbegriff, auf den sein temperamentvolles Schaffen eingrenzbar wäre.“ (Prammer S. 135): „Es liegt auf der Hand, dass für die Texte oder Text-Transformationen, die hier unter dem Begriff ‚Übersetzungen‘ zusammengefasst werden, auf keinerlei bewährte Beschreibungsmuster zurückgegriffen werden kann.“ (Prammer S. 166).

23 Ein solcher Umgang mit der Frage nach der Beschreibbarkeit von Gedichten findet sich bei Pastior häufig: „Schon sein erstes ‚Projekt‘, d.h. eine nach einem durchgängigen Verfahren verfaßte Arbeit, widmet sich dem Beschreibungsproblem. Die ‚Gedichtgedichte‘ (1973) geben sich subversiv als Sachtexte zu, als Definitionen von virtuellen Gedichten. [...] Die Paradoxie eines Gedichts als Beschreibung eines Gedichts über die Beschreibung.“ (Block, Friedrich W.: Beobachtungen des ‚Ich‘: zum Zusammenhang von Subjektivität und Medien am Beispiel experimenteller Poesie. Bielefeld, 1999. S. 88 f.).

24 Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a.M., 1993. S. 11.

als Erläuterungen zu den Gedichten der *Gimpelschneise*. Sie stellen vielmehr einen poetologischen Kommentar ‚zweiten Grades‘ dar. Indem Pastior seine Erläuterungen in ähnlich rätselhafter, poetischer Sprache hält wie die Gedichte, wird deutlich, wie sehr nach seinem Verständnis die Grenzen zwischen Poetik und Poesie verschwimmen.

Pastiors poetologische Texte, beispielsweise seine Poetikvorlesungen in Frankfurt oder Wien, sind Collagen aus unterschiedlichen Texten; älteren poetologischen, aber auch Gedichten, die er immer neu zusammenschneidet und wiederum in spätere Texte übernimmt. Gleichzeitig haben seine Gedichte häufig eine stark selbstreferentielle Funktion und stellen so gleichzeitig Werk und Kommentar, Poesie und Poetik dar. Diese Bereiche sind bei Pastior somit in einem sehr schwer abgrenzbaren Geflecht verbunden. So spricht Pastior in einer seiner Frankfurter Vorlesungen

vom Unsinn, hier ‚über‘ Chaos und ‚über‘ Ordnung zu sprechen, so als stünde uns eine Sprache außerhalb von Chaos und Ordnung zu Gebote; als sei jedes ‚Sprechen darüber‘ fraglos davon ausgenommen und diesem Spannungsfeld entzogen; ja als sei das nicht nur möglich sondern auch tauglich zur Klärung eines Sachverhaltes, der unbedingt bedingt, also ein Sprachverhalt ist.<sup>25</sup>

Ich werde deshalb nicht nur die „Beziehungsweisen“, sondern auch Pastiors Gedichte als poetologische Texte verstehen.<sup>26</sup>

Pastior, der als Siebenbürger Sachse in einem sprachlich stark durchmischten Grenzgebiet aufwuchs, legte stets großen Wert auf das Konzept eines biographischen, individuell geprägten Privatidioms: „Was spreche ich? Klipp und klar pastior. Auch wenn ich es als Privatidiom bezeichne und hin und wieder Krimgotisch nenne, indem ich auf die Randphänomenalität der Gemengelage in jeder Sprachbiographie verweise.“<sup>27</sup> Er vertrat die Ansicht, jeder sprachliche Ausdruck habe ein privates Element, das biographisch geprägt sei und für den Interpreten fremd und unverständlich bleiben müsse. Der literarische Text enthält also ein mystisches Element, von Pastior als „die Privatsprache (Geheimjar-

---

25 Pastior, Oskar: Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt, 1994. S. 91.

26 So meint auch Block: „Thematisch und performativ wird die prekäre Frage nach der Beschreibbarkeit von Gedichten beziehungsweise von Dichtung zunächst in poetischen Texten Pastiors aufgeworfen, die sich wie Beschreibungen oder Kommentare geben. In seinen späteren, explizit poetologischen Texten bis hin zur Bühnenerpreisrede bleibt das Problem selbstbezüglich und deutlich präsent. Nicht zuletzt weil auch diese wiederum hochgradig poetisiert sind und sich dem entziehen, der sie wie Sachtex te lesen möchte.“ (Block, Friedrich W.: Textgenese als Vivisektion. Oskar Pastiors poetologische Schriften. In: Text+Kritik 186 (2010). S. 94-101. Hier S. 94).

27 Pastior (1994) S. 95. Pastior steht mit seiner Konzeption einer Privatsprache in der Tradition dadaistischer Spracherneuerung, die im Rahmen einer nachkriegszeitlichen Sprachkritik entstand. Vgl. dazu Steiner, George: Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens. Erweiterte Neuauflage. Dt. v. Monika Plessner, unter Mitwirkung v. Henriette Besse. Frankfurt a.M., 1994. S. 207-215.

gon) [bezeichnet,] mit der sich der Autor, im Vertrauen auf die Solidarität einzelner Leser, gegen die Vereinnahmung durch totale Zeichensysteme<sup>28</sup> zur Wehr setzt. So nennt dann auch Predoiu Pastiors Nutzung seines Privatidioms einen „Tarnungsversuch, erlaubt [sie] doch eine semantische Verschlüsselung als Grundzug Pastiorscher Rede, die der Dichter manchmal in anekdotischer Form zu entschlüsseln vermag.“<sup>29</sup> Für die ‚Übersetzungen‘ bedeutet dies, dass sie durchzogen sind von zahlreichen Ausdrücken und Bildern, die auch mit dem Wissen um die Textvorlage Müllers sowie die paratextuellen Erläuterungen der „Beziehungsweisen“ nur schwer oder gar nicht zu entschlüsseln sind. „Frage an den Hermeneutiker, letzten Endes auch an Peter Horst Neumann, dem ich diese Fassung nach dem Sommersemester 1985 in Erlangen widmete: Wer oder was ist ‚sie‘ nun – die Musik? die Zeit? die Herangehensweise (Methode)? die einzelne Zeile? oder ihre Behauptung? die Deutung vielleicht? oder gar die leiernde ‚Übersetzung‘?“<sup>30</sup>, kommentiert Pastior in den „Beziehungsweisen“ seine ‚Übersetzung‘ *sie ißt den leiermann*. Indem er selbst verschiedene Deutungsansätze präsentiert und als gleichwertig nebeneinander stellt, weist er auf die Unmöglichkeit einer allgemeingültigen Deutung hin. Pastior zeigt das Fremdartige, Unerklärbare auf, das ein literarischer Text für jeden Rezipienten enthalten muss. Er scheint die Suche nach einer allgemeingültigen Bedeutung, einer kompletten Entschlüsselung aller Textelemente zu verspotten. Es trifft hier ganz klar zu, was Graziella Predoiu über Pastior behauptet: „[S]eine Texte postulieren eine Absage an die traditionelle Bedeutung und erheben das Spiel mit und an der Sprache, das Spiel mit dem Leser zum obersten Prinzip.“<sup>31</sup>

Pastiors Sprache behält dem Leser die Entschlüsselung zahlreicher Passagen bewusst vor. Der Text bleibt dem Rezipienten fremd, Missverständnisse sind von Pastior sogar vorgesehen. Pastior verspricht dem Leser mit seinen „Beziehungsweisen“ zwar Hinweise

---

28 Ramm, Klaus: Zehrt das Ohr vom Ohr das zehrt. Ein Radioessay über die verschlungene Akustik in der Poesie Oskar Pastiors. In: Drews, Jörg (Hrsg.): *Vergangene Gegenwart – gegenwärtige Vergangenheit. Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960-1994*. Bielefeld 1994. S. 73-96. Hier S. 56.

29 Predoiu, Graziella: *Sinn-Freiheit und Sinn-Anarchie. Zum Werk Oskar Pastiors*. Frankfurt a.M., 2004. (Im Folgenden zitiert als: Predoiu (2004a).) S. 83. Ähnlich auch Poier-Bernhard: „Als mischsprachiges, wenn auch immer noch dominant deutsches Idiom hat es [‚pastior‘] etwas Babylonisches an sich: Das Verstehen ist kein selbstverständlicher Prozeß, wenn man Pastior liest – im Gegenteil: in der Regel ‚mißlingt‘ es. Was helfen einem verständliche Wörter oder Sätze, wenn das Ganze im Hinblick auf die Semantik offensichtlich gebogen oder gar gebrochen wird?“ (Poier-Bernhard, Astrid: „Babylonische Kombination“ als literarisches Verfahren. „o du roher iasmin“ von Oskar Pastior und „Raphèl“ von Bernardo Schiavetta im Kontext oulipotischer Poetologie. In: Kacianka, Reinhard; Zima, Peter V. (Hrsg.): *Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne*. Tübingen/Basel 2004. S. 195-211. Hier S. 203.)

30 Pastior (2004) S. h.

31 Predoiu (2004a) S. 10.

auf gerade die ‚mystischen‘ Elemente, die bei der Entschlüsselung literarischer Texte für den Rezipienten kaum erschließbar sind. Paradoxerweise würde damit die Absage an eine „Vereinnahmung durch totale Zeichensysteme“<sup>32</sup> zu einem Teil wieder rückgängig gemacht. Der Text würde sich selbst enträtseln, die Privatsprache öffentlich gemacht. Jedoch ist Pastiors Kommentar in so poetisierter Sprache gehalten, dass er dieses Versprechen der Lösung, der Entschlüsselung nur mehr parodiert.

### 3 Das Fremde bei Müller

Das Fremdartige an Wörtern oder ganzen Texten, ja an ganzen Sprachen hat Pastior stets in besonderem Maße gereizt.

Vokabuläre Reize, fremde Laute, Wörter-Funde entzündeten seine Phantasie und setzten sein Nomadisieren zwischen den Sprachwelten in Gang. Poetische Multilingualität kann auch als lebenslange Erfahrung des Fremdseins gelesen werden, das in keinem besänftigenden Heimatgefühl Zuflucht finden kann. Dazu äußerte sich Pastior: „Das Heimweh, das hat man mir radikal zerschnitten mit 17, bei der Deportation nach Russland. Ich bin seither ein Monstrum der Heimwehlosigkeit!“<sup>33</sup>

Es erstaunt deshalb nicht, dass er sich gerade mit Texten der Winterreise so ausgiebig befasste. In Müllers Gedichtzyklus spielt das Spannungsfeld aus Fremdem und Vertrautem, dem Selbst Zugehörigem eine entscheidende Rolle. Der Zyklus beginnt mit den Worten „Fremd bin ich eingezogen,/ Fremd zieh ich wieder aus.“, und dieses Motiv der Fremdheit wird ständig wieder aufgegriffen, bildhaft oder ausdrücklich. Dabei stellt der gesamte Zyklus auch einen Prozess der immer weiter fortschreitenden Selbstentfremdung des lyrischen Ich dar. Als „Entfremdung des Subjekts von der Welt und der Gemeinschaft, als die Entfremdung des Subjekts von sich selbst (als Verlust der eigenen Identität) und als die Entfremdung von Gott“<sup>34</sup> wird Fremdheit auf unterschiedlichen Ebenen zum vorherrschenden Thema fast aller Texte der Winterreise. Das lyrische Ich,

---

32 Ramm (1994) S. 56.

33 Predoiu, Graziella: Rumäniendeutsche Literatur und die Diktatur. Hamburg, 2004. (Im Folgenden zitiert als: Predoiu (2004b).) S. 111 f. Pastior-Zitat aus: Weber, Annemarie (1998): „Ich bin ein Monstrum der Heimwehlosigkeit!“ Gespräch mit dem Lyriker und Übersetzer Oskar Pastior. In: Hermannstädter Zeitung, Nr. 1577/5.06. 1998.

34 Holthuis, Susanne: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Stauffenburg Colloquium Bd. 28. Tübingen, 1993. S. 166.

getrieben von einer rastlosen Sehnsucht nach Einsamkeit, begibt sich hinaus in die winterliche Natur.

Welch ein törichtes Verlangen  
Treibt mich in die Wüstenein?

Weiser stehen auf den Straßen,  
Weisen auf die Städte zu,  
Und ich wandre sonder Maßen,  
Ohne Ruh', und suche Ruh'.

heißt es in *Der Wegweiser*. Dabei stellt die winterliche Landschaft eine Allegorie des Seelenlebens des lyrischen Ich dar. Es befindet sich somit in einer Umwelt, die seinem seelischen Zustand entspricht und gleichzeitig eine harte, abweisende und fremde Umgebung darstellt. Eis und Schnee, die Leere der Landschaft bilden für den Wanderer eine feindliche Umgebung, in der er kaum zu überleben vermag.

Gerade darin liegt das Besondere dieses Zyklus, daß er mit der abgestorbenen zugleich die stumme Natur ins Bild bringt und damit das Äußerste an Einsamkeit vermittelt. Während in der romantischen Dichtung die Natur fast immer den mit ihrer Gegenwart tröstet, der unter den Menschen einsam ist, verschließt sie sich dem Winterwanderer in seiner Einsamkeit ausdrücklich.<sup>35</sup>

Genau diese Leere und der darin lauernde Tod sind es aber auch, was Müllers Wanderer sucht. Die Todessehnsucht, der Wunsch nach einer endgültigen Flucht vor den Menschen *und* der Natur, wird im Zyklus immer wieder thematisiert:

Der Reif hat einen weißen Schein  
Mir übers Haar gestreuet;  
Da glaubt' ich schon ein Greis zu sein  
Und hab' mich sehr gefreuet.

Doch bald ist er hinweggetaut,  
Hab' wieder schwarze Haare,  
Daß mir's vor meiner Jugend graut –  
Wie weit noch bis zur Bahre!

heißt es in *Der greise Kopf*, und auch *Irrlicht*, *Das Wirtshaus*, *Der Wegweiser* und *Die Krähe* befassen sich mit der Hoffnung des Wanderers auf einen baldigen Tod. Dem Wanderer, in jeder Hinsicht, sogar sich selbst, zum Fremden geworden, bleibt dies als einziger Ausweg.

---

35 Wetzels, Heinz: Wilhelm Müller, *Die schöne Müllerin* und *Die Winterreise*. Die Frage nach den Zusammenhängen. In: *Aurora* 53 (1993). S. 139-171. Hier S. 160.

„Fremdheit“ kann nur relational zum Vertrauten und Bekannten verstanden werden. So erinnert sich das lyrische Ich in der *Winterreise* immer wieder an kontrastierende Momente des vertrauten Miteinanders in der Gesellschaft seiner Liebsten, die die kalte Realität seiner Einsamkeit in der winterlichen Landschaft noch steigern:

Der Mai war mir gewogen  
Mit manchem Blumenstrauß.  
Das Mädchen sprach von Liebe,  
Die Mutter gar von Eh' –  
Nun ist die Welt so trübe,  
Der Weg gehüllt in Schnee.<sup>36</sup>

[E]s ist offenbar unumgänglich, bei der Charakterisierung des Prädikats ‚fremd‘ von Ausdrücken wie ‚vertraut‘ oder ‚eigen‘ Gebrauch zu machen. Anders gesagt: es handelt sich hier um sich wechselseitig fordernde Oppositionsbegriffe. ‚Fremd‘ verweist implizit immer auf so etwas wie Eigenes, Vertrautes, Bekanntes oder Gewohntes wie umgekehrt.<sup>37</sup>

Wie ich im Folgenden erläutern werde, lotet Pastior das Spannungsfeld zwischen diesen Begriffen in der *Gimpelschneise* auf verschiedene Weise immer wieder neu aus. Dies geschieht bereits durch die Bezeichnung der Modifikationen als „homolinguale Übersetzung“. Entscheidend tragen dazu auch die Nutzung von Vokabular bei, das, obwohl dem Deutschen entnommen, doch unverständlich und fremdartig ist, sowie das Spiel mit bekannten Wörtern in Form von Montagen. Das Aufbrechen, Unkenntlich machen von Text lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf eine Sprache, die ihm eigentlich selbstverständlich ist.

---

36 *Gute Nacht*. Vgl. auch *Der Lindenbaum*, *Rückblick*, *Frühlingstraum*, *Die Post*.

37 Lönker, Fred: Aspekte des Fremdverstehens. In: Ders. (Hrsg.): *Die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung*. Berlin, 1992. S. 41-62. Hier S. 47.

## 4 ‚Übersetzungs‘verfahren

### 4.1 ‚Wörtlichnehmen‘ – die Dekonstruktion von Metaphern

Die Nebensonnen.

Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn,  
Hab' lang und fest sie angesehen;  
Und sie auch standen da so stier,  
als wollten sie nicht weg von mir.  
Ach, meine Sonnen seid ihr nicht!  
Schaut andern doch ins Angesicht!  
Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei:  
Nun sind hinab die besten zwei.  
Ging' nur die dritt' erst hinterdrein!  
Im Dunkeln wird mir wohler sein.

gliederwind ißt nebensonnen

drei schwindel hingen am winkelsprung  
wie einfach zur verzweiflung  
sie schwangen hin und stunden her  
als ob auch ich ein schwengel wär  
auch ihr verbund fing fingernd mir  
zu schwinden an von rang und kür  
der eine klang und ging und hing  
der andre schlingerte und schlang  
und ich der dritte schwamm im schwund  
schwung eingemischt im sindelspund

Pastiors *gliederwind ißt nebensonnen* ist ein sehr dynamisches Gedicht, das auf den ersten Blick in krassem Kontrast zu dem ‚Original‘ von Müller steht. Die Bewegung des Pastior'schen Textes hebt sich deutlich ab von der Starre, die bei Müllers *Nebensonnen* thematisiert wird: „Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn./ Hab' lang und fest sie angesehen;/ Und sie auch standen da so stier./ Als wollten sie nicht weg von mir.“ Gleichzeitig kann sie aber auch als Übernahme des im gesamten Gedichtzyklus allgegenwärtigen Motiv der Wanderschaft, des Getriebenseins, ja der Zyklusform selbst verstanden werden. Die Bewegung ist in der *Winterreise* allgegenwärtig, gleichzeitig erstarrt das lyrische Ich innerlich immer weiter. „Die Metaphorik der Herzerstarrung ist bei Müller geradezu gegenwärtig – ohne die Hoffnung, das Herz zum Tauen zu bringen“, so Manfred Frank.<sup>38</sup> Beispielsweise heißt es in *Erstarrung*: „Mein Herz ist wie erstorben,/ Kalt starrt

---

38 Frank, Manfred: *Winterreise*. In: Ders.: Die unendliche Fahrt. Die Geschichte des fliegenden Holländers und verwandte Motive. Leipzig, 1995, S. 170.

ihr Bild darin;/ Schmilzt je mein Herz mir wieder,/ Fließt auch ihr Bild dahin.“ Das allegorische Motiv der Wanderung, die Bewegung des Wassers und des Windes wird immer wieder mit der innerlichen Erstarrung des Reisenden kontrastiert. Die Starre der *Nebensonnen* überträgt den innerlichen Zustand des lyrischen Ich in die Außenwelt. Ein irrealer Moment, in dem die drei Sonnen und das lyrische Ich sich wie Gegner gegenseitig „ins Angesicht“ schauen.

Pastior hat die Motive von Starrheit und Bewegung, die bei Müller allegorischen Wert haben, in ein Gedicht übertragen, ohne dabei die Metabedeutung des seelischen Zustands zu übernehmen. So findet sich bei *gliederwind ißt nebensonnen* ein Gemisch aus Sportlervokabular („verbund“, „rang“, „kür“, „schwamm“) und Begriffen des Schwingens und Schlingerns. Seinen schlingernden Effekt erhält das Gedicht jedoch vornehmlich durch seinen Klang. Dem ersten Vers mit seinen i-Lauten folgt der zweite, geprägt von Diphthongen. Immer ‚schlingernder‘ wird der Wechsel zwischen den Vokalen, gehäuft treten Frikative (wie Sch-Laute und F-Laute) auf.

Auch bei *nimm sie mit* wird die Metapher von Bewegung, hier des Wassers, wörtlich genommen.

nimm sie mit

interpretiösem gerät  
in kanälem brüdertum  
alter brocken von durch-  
stich: ein laugengestein!

dessen botenstoffe nun  
breit gefächert äsen;  
auf der basis von stück-  
werk blüht übermorgen

flug & pollen phlox ein  
nieset-glücklicher-ödem –  
heu scheint dem zarten kathe-  
ter die zeche solidarisch

bis daß es den im quer-  
gestauten tupfer-diadem  
erneut verpolten aus  
dem häuschen schneuzt

*nimm sie mit* ist Pastiors ‚Übersetzung‘ zu Müllers *Wasserfluth*. „Aus dem Metrum der Vorlage ‚ge(sch)merzt‘: Reduktion der Tränenmetapher auf eine eher physiologisch an die Nieren gehende Abführung. Goethe: *Mahomets Gesang* (‚Brüder, nimm die Brüder mit‘)<sup>39</sup>, schreibt Pastior in den „Beziehungsweisen“ zu dem Gedicht.

Wasserfluth.

Manche Thrän' aus meinen Augen  
Ist gefallen in den Schnee;  
Seine kalten Flocken saugen  
Durstig ein das heiße Weh.

Wann die Gräser sprossen wollen,  
Weht daher ein lauer Wind,  
Und das Eis zerspringt in Schollen,  
Und der weiche Schnee zerrinnt.

Schnee, du weit von meinem Sehnen:  
Sag mir, wohin geht dein Lauf?  
Folge nach nur meinen Thränen,  
Nimmt dich bald das Bächlein auf.

Wirst mit ihm die Stadt durchziehen,  
Muntre Straßen ein und aus:  
Fühlst du meine Thränen glühen,  
Da ist meiner Liebsten Haus.

*nimm sie mit* orientiert sich formal zum Teil an der Vorlage, so hat es ebenso wie Müllers *Wasserfluth* vier Strophen mit jeweils vier Versen. Die formale Textebene wird jedoch nur teilweise übernommen, das regelmäßige Metrum der Vorlage und auch das Reimschema fallen in der Übersetzung weg.

Wie bei den *Nebensonnen* findet auch in Müllers *Wasserfluth* eine Verknüpfung eines seelischen Zustands des lyrischen Ich mit der Natur anhand der Dichotomie von Bewegung und Starre statt: Tränen fallen in den Schnee, dadurch wird die „Wasserfluth“ ausgelöst. Es wird der Lauf des Wassers durch die Natur dargestellt, sowie in der letzten Strophe, das Ziel der durch die Tränen ausgelösten Flut: „meiner Liebsten Haus“. Am Anfang dieser Reihung steht also eine Träne, die bereits eine Metapher für den seelischen Zustand des lyrischen Ich darstellt. Es schließt sich die „nur innerhalb der Imagination“<sup>40</sup> stattfindende Fortsetzung an: die heiße Träne, die den kalten Schnee schmilzt

---

39 Pastior (2004) S. e.

40 Wittkopp, Christiane: Polyphonie und Kohärenz. Wilhelm Müllers Gedichtzyklus „Die Winterreise“. Stuttgart, 1994. S. 73.

und zu einem immer mehr anschwellenden Gewässer wird. Ursprung und Verlauf dieses Gewässers bildet einen Gegensatz zu dem Eis emotionaler Erstarrung. Zugleich bildet die Bewegung des Wassers das immer wiederkehrende Motiv der Wanderschaft und Sehnsucht ab („Schnee, du weißt von meinem Sehnen“).

Die Träne, eine Flüssigkeit, die aus dem Körper austritt und deren Fortgang sich nur innerhalb der Vorstellung, also innerhalb des Körpers abspielt, wird als Allegorie von Pastior aufgegriffen. Pastior löst die Allegorie von ihrer metaphorischen Bedeutung und verlegt sie in einen physiologischen Bereich: Die Träne wird zu einer simplen, emotional unbehafteten Flüssigkeit, die aus dem Körper austritt. Der Werdegang dieser Flüssigkeit bleibt innerhalb des Körpers, vollzieht sich statt als Vorstellung jedoch konkret körperlich. Die „Wasserflut“ ist nicht mehr ein vorgestellter Weg durch die Natur, sondern der körperliche Vorgang einer sich steigernden und eruptiv austretenden Körperflüssigkeit, möglicherweise ein Niesen. Das Ziel der Wasserbewegung, in Müllers Gedicht „meiner Liebsten Haus“, ist bei Pastior dieses Austreten der Flüssigkeit aus dem Körper: „aus/ dem häuschen schneuzt“.

Die Häufung von Diphthongen und Umlauten lässt das Gedicht sehr weich klingen. An einigen Stellen bilden sie sogar Binnenreim-Strukturen („gerät/ in kanälem“, „gefächert äsen“; „stück-/ werk blüht übermorgen“, „häuschen schneuzt“). Dieser weiche, fast verniedlichend anmutende Klang steht in starkem Kontrast zu der pathetischen, sehr rhythmischen Sprache der „Wasserfluth“. Auf die feierliche Charakteristik der Vorlage weist auch der Bezug Pastiors zu Goethes Hymne *Mahomets Gesang*<sup>41</sup> hin: Der Titel „nimm sie mit“ wiederholt einen Textabschnitt des Goethe-Gedichts in modifizierter Weise. „Bruder, nimm die Brüder mit“ heißt es dort, worauf Pastior in den „Beziehungsweisen“ hinweist. Auch in diesem Gedicht findet sich das Motiv des anschwellenden Wassers wieder, allerdings in größerem Maßstab: Der „Felsquell“ wird zum riesigen Strom und fließt schließlich ins Meer. Der Verweis Pastiors könnte eine Parodie des wörtlichen Textes Müllers darstellen, die quantitative Reduzierung des Bildes: Goethes Fluss, den man zweifelsfrei als „Wasserfluth“ bezeichnen kann, lässt die „Wasserfluth“ bei Müller, die doch im Grunde nur ein „Bächlein“ ist, recht ärmlich ausschauen. Dieses parodistische Motiv findet sich dann in der quantitativen Reduzierung des Bildes vom „Bächlein“ auf Körpersekrete wieder.

Auch hier wird also wieder eine Metapher auf die wörtliche Ebene übertragen. Die Bil-

---

41 Goethe, Johann Wolfgang: Gedichte. 1756-1799. Hrsgg. von Karl Eibl. Frankfurt a.M., 1987. S. 193-195.

der und Motive, die bei Müller in so zahlreicher Weise vorhanden sind, enthalten in der Regel keine semantischen Anomalien<sup>42</sup>, an denen der Leser ihren metaphorischen Status erkennen könnte. „Es ist in der Tat charakteristisch für die Allegorien, daß sie eine wörtliche Interpretation zulassen. [...] Sobald die Allegorie als solche erkannt wird, nehmen die Bilder, die sie beschreibt, und nicht die verbalen Zeichen, die diese Bilder evozieren, metaphorischen Status an.“<sup>43</sup> Pastior, der diese Bilder (unter Modifikation der verbalen Zeichen) übernimmt, hätte also durchaus auch den metaphorischen Status beibehalten können. Dass er sie jedoch so explizit in einen körperlichen Bereich einfügt und ihnen damit einen geradezu lächerlich wörtlichen Sinn gibt, erzeugt den sprachlichen Witz von *nimm sie mit*.

Pastior, „[d]er Autor aus der Gilde der Wörtlichnehmer“<sup>44</sup>, übernimmt einzelne Bilder, die er jedoch in einer Weise umformt, die die metaphorische Bedeutung des Originals parodiert<sup>45</sup>. Die Metaphern des Originaltextes werden von Pastior also ihrer Symbolhaftigkeit beraubt und durch den Realitätsbezug ad absurdum geführt.

Die Dekonstruktion von Metaphern und Allegorien findet sich auch in zahlreichen anderen Texten der *Gimpelschneise*. So wird das metaphorische Bild der Tränen aus Müllers *Gefrorene Thränen in fornace, fornai* durch eine streng physikalische Beschreibung in Form einer homosemantischen Übertragung ersetzt<sup>46</sup>: „neroferner aggregatzustand/ verwehrt sonst liquidem/ die osmose“, so übersetzt Pastior die „Gefrorene[n] Tropfen“. Und aus „fallen/ von meinen Wangen ab“ wird „gelegentlich hinwieder eine/ präsumptive eruption/ mit potentiellm/ energiegefälle“. Hier wird die Idee einer Übersetzung als „Paraphrasierung des Textsinns“ infrage gestellt: Das unmissverständlich beschriebene Bild von gefrorenen Tränen, die fallen, wird mit einer überkomplexen Sprache, kaum noch verständlich, paraphrasiert. Gleichzeitig wird auch hier die Metaphorik des Bildes dekonstruiert und durch eine Umschreibung des wörtlichen Sinns ersetzt.<sup>47</sup>

Und während das lyrische Ich aus Müllers *Rückblick* beim Verlassen der Stadt zurückblickt und dabei – die metaphorische Ebene dieses Bildes – ein nostalgisches Zurückseh-

---

42 Vgl. Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation. München/Wien, 1992. S. 193.

43 Eco S. 194.

44 Predoiu (2004a) S. 10.

45 Den Begriff der „Parodie“ nutze ich hier im Sinne einer „Verspottung des Epos“ (Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a.M., 1993. S. 23).

46 Vgl. Lajarrige (2000) S. 293.

47 Das Verfahren, das Pastior hier angewandt hat, erinnert an das von Genette als „definitionelle Transformation“ bezeichnete oulipistische Verfahren, bei dem eine „Ersetzung jedes Wortes des Ausgangstextes durch seine Definition“ (Genette S. 66) stattfindet. Es entspricht diesem Verfahren jedoch nur in Ansätzen, da nur einzelne Wörter auf diese Weise transformiert werden.

nen nach früheren Zeiten verspürt, wird auch der Begriff des „Rückblicks“ bei Pastior ganz wörtlich genommen und auf die formale Ebene des Gedichts übertragen: als Palindrom, also als ‚Rückwärtslesen‘ des Textes. Das Bild, bei Müller mit einem metaphorischen Sinn versehen, wird bei Pastior hier zur Palindromform des Gedichtes umgestaltet.

Einen ähnlichen Effekt wie durch diese Reduktion des metaphorischen Gehalts der Gedichtssprache Müllers erzielt Pastior durch das Aufbrechen einzelner Sätze und Wörter, das ich im Folgenden beschreiben werde.

## 4.2 Sprache als Material – die Montage

Die Wetterfahne.

Der Wind spielt mit der Wetterfahne  
Auf meines schönen Liebchens Haus.  
Da dacht' ich schon in meinem Wahne,  
Sie pfiff' den armen Flüchtling aus.

Er hätt' es ehr bemerken sollen,  
Des Hauses aufgestecktes Schild,  
So hätt' er immer suchen wollen  
Im Haus ein treues Frauenbild.

Der Wind spielt drinnen mit den Herzen,  
Wie auf dem Dach, nur nicht so laut.  
Was fragen sie nach meinen Schmerzen?  
Ihr Kind ist eine reiche Braut.

Müller bedient sich, wie im ganzen Zyklus, auch bei der *Wetterfahne* einiger weniger substantieller Motive und Symbole.

Dem Wind kommen die Eigenschaften der Flüchtigkeit, der Unberechenbarkeit, des Eigensinns zu. [...] Der Mensch ist seinem Einfluß unmittelbar ausgesetzt, zumal ein enger substantieller Zusammenhang zwischen dem Wind und dem menschlichen Atem besteht. Im Motiv des Windes kommt das Moment des inneren Kampfes, in dem sich ein Mensch befindet, am stärksten zum Ausdruck.<sup>48</sup>

---

48 Wittkop S. 76. Der Wind hat hier jedoch noch nicht die offen feindliche, zerstörerische Funktion, die ihm im *Lindenbaum* („Die kalten Winde bliesen/ Mir grad' ins Angesicht,/ Der Hut flog mir vom Kopfe,/ Ich wendete mich nicht.“) oder in *Der stürmische Morgen* zukommt. Vgl. Wittkop S. 78, 80.

Die Unberechenbarkeit und Wechselhaftigkeit des Windes, die sich in seinem Spiel mit der Wetterfahne manifestiert, wird auf das Innenleben der Personen, auf ihre Herzen, übertragen. „Der Wind spielt drinnen mit den Herzen/ Wie auf dem Dach, nur nicht so laut.“ Eine Antonymie von „außen“ und „innen“ findet gleichzeitig auf der Motivebene („Wettermotiv“ vs. „Herzmotiv“) und auf der ‚Plot‘ebene des Gedichts statt. Bereits im ersten Gedicht des Zyklus, *Gute Nacht*, sind die Einsamkeit und das Verlassen der Heimat und der dort lebenden Menschen zentral. Dieses Motiv setzt sich bei der *Wetterfahne* fort. Hier ist jedoch die Situation des lyrischen Ich nicht selbst gewählt: Es ist nicht die in der *Winterreise* so häufig thematisierte Sehnsucht, allein zu sein, die es aus dem Haus treibt. Hier nimmt der Wanderer stattdessen eine passive Rolle ein, er wurde von der Geliebten betrogen, ist ein „Flüchtling“. Auch darauf deutet das Motiv des Windes, von dem sich die Herzen widerstandslos bewegen lassen.

ritschratsch

das kind ist auf dem dach  
und fragt nach den schmerzen  
die windsbraut steckt im haus  
und spielt mit dem frauenbild

die kindsbraut pfeift sich aus  
nur nicht so steckenpferd  
– hätte eher klettern sollen  
oder die fauna bemerken

was denken wir über beschilderung?  
sie ist des herzens dachpfanne  
auf der die hauptachse pfeift  
wem und frenetisch mitspielt

Oskar Pastiors Gedicht *ritschratsch* stellt eine Montage von Müllers *Die Wetterfahne* dar. Pastior hat den Originaltext aufgebrochen, in seine einzelnen Wörter zerlegt und neu arrangiert. Aus einigen Wörtern hat er nur Teile übernommen und zu neuen semantischen Einheiten verschmolzen (wie „steckenpferd“ aus „aufgesteckt“) oder an ihrer statt verwandte Wörter nutzbar gemacht („Schild“ wird zu „beschilderung“). Auch hat er an einigen Stellen das Verfahren nicht konsequent angewendet und einige weitere Wörter hinzugefügt. Doch auch dort, wo er die ursprünglichen Wörter beibehalten und lediglich ihre Reihenfolge verändert hat, ergibt sich ein vollkommen neuer Text.

*Die Wetterfahne* erzählt, kaum weniger deutlich als ein kurzes Prosastück es könnte, die

Gedanken und Gefühle eines betrogenen Liebhabers, der auf das Haus seiner Geliebten schaut. Pastiors Montage hingegen ist, obwohl ganz ohne Satzzeichen und Majuskeln, grammatisch weitestgehend sinnvoll, wird aber von Strophe zu Strophe inhaltlich immer unverständlicher. Der Beginn der letzten Strophe, die rhetorische Frage „was denken wir über beschilderung?“ und die pseudo-wissenschaftlich anmutende Antwort „sie ist des herzens dachpfanne/ auf der die hauptachse pfeift/ wem und frenetisch mitspielt“ führt schließlich jede Sinnhaftigkeit, jede Suche nach einem ‚Plot‘, wie er bei Müllers Text zu finden ist, ad absurdum.

Pastior hat sich hier offenbar das Motiv der Wechselhaftigkeit des Windes auf einer weniger metaphorischen, vielmehr rein textuellen Ebene dienbar gemacht. Er vertauscht und verändert die Wörter, ‚verwirbelt‘ sie. Die Bewegungs- und Wind-Metaphorik des Müller-Textes überträgt Pastior auf das Verfahren seiner ‚Übersetzung‘.

Der Originaltext wird auf diese Weise zu etwas Neuem, ohne dass sich an der Substanz, dem Material der Wörter Wesentliches ändert. Pastiors ‚Übersetzung‘ besteht buchstäblich aus (fast) nichts anderem als dem Originaltext von Müller, inhaltlich hat er mit diesem jedoch nichts mehr gemein. Daraus lassen sich Schlüsse auf das Literaturverständnis Pastiors ziehen:

Nicht mehr als Schöpfer von neuem [sic] setzt sich der Autor durch, sondern als Arrangeur von existierendem Textmaterial. Die Originalität ergibt sich folgendermaßen nicht mehr aus dem Stoff, er ist sekundär, sondern aus dem Schreiben selbst, aus der ‚kombinatorischen Verknüpfung vorgefundener Fremdtex-te‘. Dadurch entstehen Texte, in denen kein einziges Wort vom Dichter kreiert ist, dieser montiert Teilstücke. Gerade das kombinatorische Verfahren, das auf Pastiors Schreibtechnik auf Mikro- und Makroebene zutrifft, erlaubt ein Verwischen der Grenzen zwischen Gefundenem und Arrangiertem.<sup>49</sup>

Pastior überspitzt auf diese Weise das poststrukturalistische Konzept eines „chambre d’échos“: „Aus dieser Richtung blickt der aufgegebenen Autor. Die Literatur, einmal mit Wortmaterial ausgestattet, jongliert mit sich selbst.“<sup>50</sup>

Eine Montage vollkommen anderer Art findet bei der ‚Übersetzung‘ von Müllers *Irrlicht*

---

49 Predoiu (2004b) S. 117. Das Zitat stammt aus: Ingold S. 105. Ebenfalls Ingold: „Daß schriftstellerische Arbeit keineswegs auf die Gestik des Schreibens beschränkt bleibt, daß sie ebenso sehr durch Lektüren, das heißt durch die *Aneignung und Transformation fremder Texte* bestimmt ist, scheint nachgerade ein Gemeinplatz der sogenannten Postmoderne geworden zu sein“. (Ingold, Felix Philipp: „...daß Text da sei...“. Beispiele heutiger Autorenpoetik. In: manuskripte 35/127 (1995). S. 104-109. Hier S. 104)

50 Predoiu (2004b) S. 118.

in Pastiors *schnürfell* statt.

schnürfell

balder wühlschnuh helmhotz buber  
grangur schwalm fra killmoor ström  
ziehglus bergwands frühlimp schiefer  
bollbranz müh zack umbra schnür

buschwinds gillsalm qua peduskel  
braller zeder schillmüh fleet –  
schumüll helmwill bertrams kuhle  
klirrbangs bäh – upanischill

zwischnuh brillschranz gülfons buhne  
flirrgangs zuber talschrei munchs  
schuhlings brüh will hallbaums ziller  
wühlhalms schirr – beryllkamms glans

Pastior verwendet hier ein striktes Metrum, das sich am dem der Vorlage orientiert. Anders als in den meisten anderen Gedichten der *Gimpelschneise* gibt es andeutungsweise Satzzeichen; an drei Stellen stehen Gedankenstriche, die dem Gedicht den Anschein eines sehr organisierten Satzbaus und streng vorgeschriebener Betonung geben. Die Wörter aus *schnürfell* sind fast ausschließlich Neologismen. Immer wieder gibt es aber auch einzelne oder mehrere Wörter, die dem Leser und vielleicht noch mehr dem Hörer das Angebot eines beinahe sinnvollen Zusammenhangs machen: „bergwands frühlimp [erinnernd an ‚Frühling‘] schiefer“; „buschwind“; „talschrei munchs“ – letztlich wird der Rezipient jedoch immer wieder zurückgeworfen in die vollkommene Sinnlosigkeit der Verse. Als überraschender Effekt stellt sich dabei ein, dass das Gedicht trotz der Neologismen eine vertraut wirkende Sprache hat, die sich aus den ‚Übersetzung‘-verfahren Pastiors ergibt.

Pastior wendet bei seiner ‚Übersetzung‘ an dieser Stelle zwei unterschiedliche Formen der Montage an. So sind die Wörter, obwohl zum Großteil Neologismen, zum einen aus Wörtern oder Wortteilen zusammengesetzt, die fast alle dem Deutschen entnommen sind. Pastior hat hier ein Verfahren eingesetzt, das er als „molekulares Cracking“ bezeichnet: „[D]as Aufknacken von Wörtern und Wendungen in Bedeutungsklumpen von unbestimmter mittlerer Größe (sozusagen ein molekulares Cracking) und dann Zusammenfügen in irgendwo stupenden, aber exotisch einleuchtenden neuen semantischen Verbindungen“.<sup>51</sup>

---

51 Pastior (1994) S. 40

Zu den Mitteln, die solche sprachlichen Mehrdeutigkeiten erzeugen, gehören u.a. der Verzicht auf die traditionellen Deklinations- und Flexionsformen, die Neologismen, das Zusammenschmelzen von mehreren Wörtern oder umgekehrt das Aufknacken von syntagmatischen Einheiten, wodurch die Fähigkeit entsteht, Wortgruppen mehrfach zu beziehen. Die gewaltsame Forcierung und Mißhandlung der Sprache zeigt daneben auch, welchen Stellenwert Pastior der Rhythmik, dem visuellen und sonoren Eindruck für die Bedeutungskonstitution seiner Gedichte gibt. Alle diese sprachlichen Operationen laufen darauf hinaus, das Bedeutungsvolumen der Wörter zu vergrößern, die Sprache mit neuen Bedeutungen anzufüllen.<sup>52</sup>

Zum anderen nutzt Pastior hier gleichzeitig die Eigennamen Wilhelm Müllers und Franz Schuberts als sprachliches Material, die er in ihre Buchstaben zerlegt und rekombiniert – ein Verfahren, das er als „nominale Kontamination“<sup>53</sup> bezeichnet. Er nutzt hier, anders als bei *ritschratsch*, die Buchstaben als kleinste Einheit. Die für das ‚Molekulare Cracking‘ genutzten Wort-Bruchstücke müssen also (Teil-) Anagramme der Eigennamen sein. Die Regel, der er sich hier zu unterwerfen scheint, nämlich als „Material“ lediglich die 16 Buchstaben der Eigennamen zu nutzen, behält er jedoch nicht konsequent bei. Abweichend schleichen sich immer wieder weitere Buchstaben und Umlaute ein.

Pastior hat hier ein Gedicht geschaffen, das für einen des Deutschen unkundigen oder unaufmerksamen Hörer wie ein typisches Stück romantischer Dichtung wirken könnte, nicht anders als die Gedichte Müllers. Damit führt Pastior den Hörer in die Irre, wie es das Irrlicht des Müller-Textes mit dem lyrischen Ich tut. Die inhaltliche Leere des Gedichts, ja sogar der einzelnen Worte, das Fremdartige daran, wird immer wieder durch das vertraut Wirkende der Sprache überlagert.

In seinen Montagen hat Pastior die dem Leser vertraute Sprache aufgebrochen und auf irritierende Weise neu zusammengesetzt. Ganze Wörter werden in einen unverständlichen Zusammenhang gesetzt und so ihrer Sinnhaftigkeit beraubt (wie bei *ritschratsch*) oder aufgebrochen und zu neuen Einheiten verbunden, so dass sie auf den bloßen Wortlaut, mit nur noch unwesentlichem semantischem Gehalt, reduziert werden. Auf diese Weise wird die Sprache zum Material. Von der Abhängigkeit zu außersprachlichen Entitäten entbunden, werden die einzelnen Bruchstücke zu neuen Gebilden zusammengesetzt. Indem Pastior nicht einfach nur Neologismen schafft, sondern dafür das ‚Material‘ der Müller-Texte nutzt, verkehrt er die bekannte, volksliedhafte Sprache in etwas Fremdartiges und Unbekanntes. Gleichzeitig lässt er die erfundenen, unbekanntes Wörter

---

52 Lajarrige (2000) S. 290.

53 Pastior (2004) S. f.

nahezu vertraut wirken. Die Form und Lautlichkeit der Sprache tritt so in der Vordergrund, der Leser/ Hörer wird für die Körperlichkeit der Buchstaben und Wörter selbst sensibilisiert, anstatt sie als Zeichen eines metasprachlichen ‚Sinns‘ zu übergehen.<sup>54</sup>

An anderen Stellen der *Gimpelschneise* verfährt Pastior genau umgekehrt. Anstatt die bekannte Sprache zu verfremden, dienen ihm hier potentiell unbekannte, fremdartige Elemente der eigenen Sprache als assoziativer Auslöser für ‚Übersetzungen‘. So scheint für Pastior das unbekannte Vokabular der Schweizer „Schwinger“-Vereine sogar das initiierte Moment für das Verfassen der *Gimpelschneise*-Texte gewesen zu sein:

„Kaum Änderungen im Kräfteverhältnis der Schwinger‘ – unter diesem Titel war mir ein Bericht über das Schwingerzwischenjahr 1985 in NZZ während meines ersten Arbeitsgangs durch die Winterreise insoweit Blitz und Donner, als er mir damals gleich ebenso fremdwetterleuchtete wie die Textlandschaften Wilhelm Müllers [...]. Bis heute aber weiß ich nicht, und will mich darüber auch lieber nicht klug machen, was die Schwinger und ihre Teilverbände und Schlußgangpartner sind – Keulenmenschen? Sportler? Choreographen? Hermeneutiker? Atomphysiker? Oder Jodler? Doch daß sie ‚einander‘ zu schwingen riskieren war mir klar und gab den Ausschlag.<sup>55</sup>

In viele der Texte in der *Gimpelschneise* ist dieses ‚Schwinger‘-Vokabular eingearbeitet (nach Pastiors Angaben in die Texte 1, 3, 6, 7, 9, 17, 20, 21, 23, 24<sup>56</sup>). Begriffe wie „zwischenjahr“, „schlußgangpartner“ und „teilverband“, über deren genaue Bedeutung die meisten Leser ebensowenig Kenntnis haben wie der Verfasser, bieten dem Leser trotzdem durchaus einen Verständnisspielraum an, dieser muss jedoch mit der ursprünglichen Bedeutung der entlehnten Wörter nichts zu tun haben. So entkoppelt Pastior wieder die symbolisierende Funktion der Wörter von der Sprache, indem er sie gewissermaßen in die reine Willkür assoziativer Verständnisakte auslaufen lässt.

„Assoziationen sind Vorstellungskomplexe, die wesentlich über das Prinzip der Ähnlichkeit bzw. das kontrastive Prinzip der Gegensätzlichkeit Zusammenhänge allererst herstellen, die so eben nicht schon in der Erfahrungswelt vorgegeben sind. Über Assoziationen werden im Bewußtseinsraum *kreative Prozesse* freigeschaltet, die ihrerseits die totalisierende Arbeit von Erinnerung und Imagination allererst in Gang setzen. In diesem Sinne ist die Textualität der Assoziation auch nicht, wie noch die traditionelle Vorstellungsphilosophie annahm, durch Einheit

---

54 Pastior steht hier in der Tradition der Verfasser konkreter poesie: „konkret dichten heisst [...] bewusst mit sprachlichem material dichten. solches material ist mit jeder uns bekannten wortsprache zur verfügung gestellt. es kann aber auch erst geschaffen werden“. (Gomringer, Eugen: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954-1997. band II.* Wien 1997. S. 32.)

55 Pastior (2004) S. c.

56 Vgl. Pastior (2004) S. c.

von Raum und Zeit und möglichst lückenlose Kausalität definiert, sondern im Gegenteil durch die *Sprunghaftigkeit*, mit der Assoziationen Räume und Zeiten überwinden können und Kausalitäten aufsprengen, um aus dem offenen Assoziationsmaterial neue Vorstellungskomplexe zu stiften, die in *der* Form in der Realitätserfahrung nie angetroffen wurden.<sup>57</sup>

Zudem zeigt Pastior so auf, wie innerhalb der eigenen Sprache das Potential fremder Worte existiert. Er hebt auf diese Weise die Starrheit der Dichotomie von ‚eigener‘ Sprache und ‚Fremd‘sprache auf.

### 4.3 ‚Übersetzung‘ als Einverleibung

Dass Pastior seine *Gimpelschneise* als homolinguale „Übersetzung“ ausgibt, kann als ein Spiel mit dem postmodernen Konzept von Autorschaft verstanden werden. Es findet eine Reorganisation von bereits bestehenden Texten und literarischem Wissen, eine Modifizierung von Fremdtexen statt. Pastior erkennt der Sprache jenseits ihrer Symbolfunktion eine Dynamik zu, die selbst textgenerierend wirkt. Die Verfahren, mit denen er seine ‚Übersetzung‘ erschafft, sind eng an die Texte des Müller’schen ‚Originals‘ geknüpft. Sie basieren auf Inhalt und Sprache der *Winterreise*, und erhalten dadurch einen Spielraum, dem durchaus Grenzen gesetzt sind. Pastiors Verfahren sind nicht willkürlich, sondern ergeben sich aus dem ‚Material‘. „Der Autor tritt in einer solchen Poetik der sprachassoziativen Textgenerierung in dem Maße in den Hintergrund, wie die assoziative Aktivität des Sprachmaterials selbst zum textgenerierenden Faktor wird.“<sup>58</sup>

Das Verfahren dreht und wendet sich also auch im den alten Traum vom Verschwinden des Autors im Text. Je stärker sich das Verfahren, Buchstabe für Buchstabe, mit seinem Material identifiziert, desto weniger Raum scheint für den gestaltenden freien Willen des Autors zu bleiben. Die Materialität des Verfahrens macht den Autor zum Versuchsgegenstand des Materials: ein Verschwinden im Text, das ganz anders – sozusagen materialistischer – ist als in dem Geraune der aus dem Französischen immer wieder herüberschwappenden Diskurs vom Tod des Autors im Text.<sup>59</sup>

---

57 Vietta, Silvio: *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*. München 2001. S. 255 f. Bezogen auf Pastior meint dazu Schmatz: Pastior „nimmt die Sprache so ernst, daß er lustvoll darangehen kann, sie als Medium der Gedankenstiftung zu betrachten, sie als solches zu begreifen, einzusetzen, und auf Resultate zu hoffen, die – der den eingesetzten Verfahren immanenten Sprachwandlungen entsprechend – neues Material vorlegen.“ (Schmatz, Ferdinand: *Radikale Interpretationen. Aufsätze zur Dichtung*. Wien 1998. Bes. S. 153-166. Hier S. 158.)

58 Vietta S. 265.

59 Ramm (1994) S. 90.

Ähnlich spricht auch Ingold vom postmodernen Konzept schriftstellerischer Tätigkeit, die sich ihm

Die Sprache gewinnt einen Eigenwert zurück, der über die Funktion der Abbildung außersprachlicher Realität weit hinausgeht. Sprachklang, Sprachbild, die von metaphorischem Gehalt der Sprache gereinigte wörtliche Bedeutung rücken in den Mittelpunkt. Pastior gelingt es, das Sprachmaterial „*selbstredend* werden zu lassen, statt, als Autor, *selbst zu reden* und dazu die Sprache lediglich als Medium einzusetzen.“<sup>60</sup> Auf diese Weise gewinnt die Sprache in Pastiors Texten eine Autorität, die die Funktion des Autors in den Hintergrund zu rücken scheint. Sie wird zu einer nahezu lebendigen, ‚sich selbst generierenden‘ Entität.

Die Nutzbarmachung fremden Textmaterials und das Rearrangieren, Verdrehen, Zitieren desselben verwischt die Grenze zwischen Eigenem und Fremdem (Text). Dieses Verhältnis wird in der Gimpelschneise immer wieder durch einen Prozess körperlicher ‚Einverleibung‘ symbolisiert.<sup>61</sup>

Etwas, das man sich aneignet, bleibt einem also nicht äußerlich. Indem man es sich ‚zu Eigen‘ macht, wird es in gewisser Hinsicht Teil seiner selbst. Evoziert wird hier eine Art von Introjektion und Durchmischung mit den Gegenständen der Aneignung. Und aufgerufen ist auch die Idee eines produktiv-gestalterischen Umgangs mit dem, was man sich ‚zu Eigen‘ gemacht hat. [...] Aneignung ist eine Praxis, eine Form des praktischen Weltverhältnisses. Aneignung meint dabei ein Verhältnis der Durchdringung, der Assimilation, der Verinnerlichung, in dem das Angeeignete gleichzeitig geprägt, gestaltet und formiert wird. [...] In einem Aneignungsprozess verändert sich beides, das Angeeignete, aber auch der Aneignende. Im Prozess der ‚Einverleibung‘ (der aneignenden Assimilation) bleibt der Einverleibende sich nicht gleich.<sup>62</sup>

Die Dichotomie von Außenwelt und seelischer/ geistiger Innenwelt wird auch zum Thema von Pastiors ‚Übersetzung‘ des *Lindenbaums*.

---

zufolge „als ein weitgehend unbewußt ablaufender sekundärliterarischer Automatismus von *organisatorischen* Eingriffen in bereits vorliegende (fremde wie eigene) Texte vollzieht. Autorschaft ist nicht mehr an die Hervorbringung von Originalwerken gebunden; nicht mehr als Schöpfer von Neuem, Unverwechselbarem setzt der Autor seinen Personalstil durch, sondern als Disponent, als Arrangeur – durch die Art und Weise, wie er das bei zufälliger oder auch systematischer Lektüre anfallende Textmaterial nachschreibt und umschreibt, wie er es rekapituliert und arrondiert, vor allem aber, wie er es *zusammenschneidet*.“ Ingold S. 104.

60 Ingold S. 108.

61 Diese Thematik findet sich im gesamten Werk Pastiors immer wieder. So enthält beispielsweise sein Gedichtband „Mordnilapsuspalindrom“ zahlreiche Bezüge zu Johann Nestroys Menschenfresser-Burleske *Hauptling Abendwind oder Das greuliche Festmahl*, die Pastior zum Ausgangspunkt seines Hörspiels genommen hat. Vgl. dazu Ramm (1994).

62 Jaeggi, Rahel: Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems. Frankfurt a.M. 2005. S. 56 f.

## blindenraum, eine beschreibung

ständig fummelt er ständig durch. dem blindenraum im netz wird fix ein elfenbeingespinst zur entfernung – wann immer fort macht immer zu. sonderbare klaftermeter kelter extra muros: ein grat ins alte offenbarungsarom, hier wie dort. diese schnippsel, diese eigenwilligkeit des blinden raums! die ohren sind ihm 2 G, frage der notation (notstation). seine 2 gesellen: prozession der zellen (gnoseologie). ossa & peliander, sein gen thessalien, wird ihm zum lesenden und schnitzt ihm jeden schnitzer „zu ihm fort“ – legende, ein entzug. ab und an tasten. aus und ein rasten. hure wie ruhe das anagramm. und schon und noch sein wandern ein bausch der krümmung, in der das gerade ins gesicht schlägt, das ihn kerbt als wind und kind einer wunde zur anderen welt, nämlich der sehenden (sekunde). und noch im dunkeln macht er dem aug die augen, die er nicht hat, zu. schubert ist manch müllerndem der blindenhund. er riecht fast was ihn hört, ihn wittert ein schidergrund ziehen und rauschen, wann und wo, aber eigentlich ob das grunzen (gundsein) im brunnen sich als unfüllbar erkennt – hudhud, der wiedehopf, hutlos. wann ist schon finsternis im blindenraum. bloß wo du was findest. ich wunderte mich nicht.

Das Gedicht hat eine an einen Prosa- oder Sachtext erinnernde Form, es gibt sich erkennbar als „eine beschreibung“ aus. Im Gegensatz zu den anderen Gedichten der *Gimpelschneise* verzichtet Pastior hier auf Strophen- und Versstruktur. Stattdessen finden sich weitestgehend vollständige Sätze (lediglich auf Majuskeln wird auch hier verzichtet). Trotzdem bleibt ein großer Teil des Textes sehr kryptisch, scheint immer wieder Bedeutungsinhalte anzudeuten ohne wirklich konkret zu werden: „ossa & peliander, sein gen thessalien, wird ihm zum lesenden und/ schnitzt ihm jeden schnitzer ‚zu ihm fort‘“. Pastior geht hier ähnlich vor wie in den „Beziehungsweisen“, aber er erläutert hier nicht die Übersetzungsvorgänge oder gibt Hinweise zum Verständnis der *Gimpelschneise*-Texte. Stattdessen beschreibt er Verstehensprozesse bei der Lektüre der Texte von Müller.

### Der Lindenbaum.

Am Brunnen vor dem Tore  
Da steht ein Lindenbaum:  
Ich träumt' in seinem Schatten  
So manchen süßen Traum.

Ich schnitt in seine Rinde  
So manches liebe Wort;  
Es zog in Freud' und Leide  
Zu ihm mich immer fort.

Ich muß' auch heute wandern  
Vorbei in tiefer Nacht,  
Da hab ich noch im Dunkel  
Die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten,  
Als riefen sie mir zu:  
Komm her zu mir, Geselle,  
Hier findest du deine Ruh'!

Die kalten Winde bliesen  
Mir grad' ins Angesicht,  
Der Hut flog mir vom Kopfe  
Ich wendete mich nicht.

Nun bin ich manche Stunde  
Entfernt von jenem Ort  
Und immer hör ich' ich's rauschen:  
Du fändest Ruhe dort!

Pastior übernimmt einige Teile des Müller-Textes in seinen eigenen Text, die er jedoch auf verschiedene Weise modifiziert. Bereits der Titel ist eine Art Lautanagramm des müller'schen Titels. Und auch das Motiv des Blinden ist von dem ‚Original‘ übernommen. Durch das gesamte Gedicht ziehen sich modifizierte Übernahmen, deren Modifikationsprozess Pastior zum Teil gleichzeitig kommentiert („Zweige“ - „2 G, frage der notation“; „Ruh“ - „hure wie ruhe das anagramm“ etc.). Er provoziert dabei Missverständnisse und nutzt Wortspiele durch abweichende Schreibweisen („2 G“ statt „Zweige“, „grunzen (grundsein)“), die deutlich werden lassen, dass der Text für ein lautes Lesen geschaffen wurde und somit auf das Gehör und nicht die Augen ausgerichtet ist. Das Thema des „blinden raums“ wird also durch die geforderte Lautlichkeit aufgegriffen.

Der Verstehensvorgang bei der Lektüre wird hier in einen körperlichen Bereich übertragen: Der Blinde, der sich in einem unbekanntem Raum bewegt. „klaftermeter“, „krümmung“, „gerade“ fingieren eine tatsächliche räumliche Ausdehnung, einen ‚Weg der Erkenntnis‘. Der Blinde muss sich durch diesen Raum „tasten“, er wird geführt durch den „blinden hund“ der Schubertlieder, muss sich auf seinen Geruchs-, Tast- und Gehörsinn verlassen. Die verschiedenen Sinne werden dabei immer wieder betont („Offenbarungsarom“, „Ohren“, „tasten“, „schubert“, der auf das Gehör verweist, „riecht“, „hört“, „wittert“). Besonders zentral ist dabei die fehlende Fähigkeit des Sehens („blindenraum“, „gesicht“, „sehenden“, „dunkeln“, „augen“, „blinden hund“, „finsternis“).

Die Motive des Blindseins und der Wanderung finden sich schon bei Müller: „Ich muß

auch heute wandern/ Vorbei in tiefer Nacht,/ Da hab ich noch im Dunkel/ Die Augen zugemacht.“<sup>63</sup> Auch in anderen Gedichten Müllers ist die Metaphorik der Augen sehr präsent (z.B. *Rückblick*, *Der stürmische Morgen*, *die Nebensonnen*) – dabei meist eng verbunden „mit den anderen Motiven des körperlich-seelischen Bereichs“<sup>64</sup>. Der Blick nach Außen ist Auslöser emotionaler Zustände; der Anblick der Geliebten lässt bei Müller in literarischer Tradition die Liebe entstehen. So ist es das Bild der Geliebten, das vom lyrischen Ich betrauert wird, wie beispielsweise in *Erstarrung*:

Mein Herz ist wie erfroren,  
Kalt starrt ihr Bild darin;  
Schmilzt je das Herz mir wieder,  
Fließt auch ihr Bild dahin.

Oder aber es ist der Anblick von „zwei Mädchenaugen“ (*Rückblick*), durch den es sich verliebt.<sup>65</sup> Und im *Lindenbaum* verschließt das lyrische Ich seine Augen, um sich gegen die emotionale Wirksamkeit des Gesehenen zu sperren: „Da hab ich noch im Dunkel/ Die Augen zugemacht.“ Die Augen sind aber auch der Ort, an dem emotionale Zustände sich in Form von Tränen außerweltlich manifestieren. „Die Augen sind also nach beiden Seiten hin durchlässig. Sie sind das Fenster zwischen Innen und Außen.“ Im *blindenraum* ist diese Verbindung keine zwischen der Außenwelt und der emotionalen Innenwelt, sondern zwischen der Außenwelt und der rationalen Erkenntnis. Nach dem Konzept „sehen = verstehen“ findet das Erkennen also als höchst sinnlicher Prozess statt. Das Fremde des Müller-Textes wird verkörperlicht.

Auch an zahlreichen anderen Stellen finden sich in der *Gimpelschneise* Hinweise auf Pastiors Umsetzung des theoretischen Begriffs der ‚Einverleibung‘ in einen körperlichen, physischen Bereich. Wie bei *sie ißt den leiermann* verweisen auch viele andere Gedichttitel in der *Gimpelschneise* (*abschrankung ißt wegweiser*, *teilverband ißt wirtshaus*, *gliederwind ißt nebensonnen*) auf die Übersetzung der Müller-Texte in Form einer digestiven Einverleibung.

Die ‚Inkarnation‘ der allegorischen Bilder Wilhelm Müllers löst diese zwar zunächst von ihrem metaphorischen Status. Auf die gesamte *Gimpelschneise* bezogen kann man jedoch wiederum von einer ‚Metapher der Fleischwerdung‘ sprechen. Pastior reinigt die

63 Und auch dort wirkt ein akustisches Signal als Wegweiser (der jedoch vom lyrischen Ich ignoriert wird). „Und seine Zweige rauschten./ Als riefen sie mir zu:/ Komm her zu mir, Geselle,/ Hier findest du deine Ruh’// [...] Und immer hör’ ich’s rauschen:/ Du fändest Ruhe dort!“

64 Wittkopp S. 91.

65 Vgl. Wittkop S. 91 f.

Wörter der ‚Originals‘ von ihrem metaphorischen und symbolhaften Status. Er reduziert sie auf ihre Wörtlichkeit, zum Teil sogar auf das reine Material der Buchstaben und Laute. So meint Gilles Deleuze zum Zusammenhang von Essen und Sprache:

Jede Sprache impliziert eine Deterritorialisierung des Mundes, der Zunge und der Zähne. Mund, Zunge und Zähne finden ihre ursprüngliche Territorialität in der Nahrung. Indem sie sich der Artikulation von Lauten widmen, deterritorialisieren sie sich. Es gibt also eine gewisse Disjunktion zwischen essen und sprechen. Gewöhnlich kompensiert die Zunge ihre Deterritorialisierung durch eine Reterritorialisierung in den Sinn. Sobald sie nicht mehr das Organ eines Sinnes ist, wird sie zum Instrument des Sinnes. Der Sinn beherrscht als ‚primärer‘ Sinn die Zuweisung von Designation an Tönen sowie als übertragener Sinn die Zuweisung von Bildern und Metaphern.<sup>66</sup>

Pastior konzentriert sich so auf die ‚Leiblichkeit‘ der Sprache.

Auch überträgt er viele der Metaphern des Originaltextes in einen Bereich des Fleischlichen. Von dieser wiederum geht der Prozess der Einverleibung aus und gibt der Übersetzung selbst so wieder einen metaphorischen Status: Das Motiv des Essens, des Einverleibens der Poesie sowie des digestiven Umwandels in die Übersetzung, das neue Original. Seine Übersetzung ist somit selbst eine Metapher, die gerade diesen Prozess des ‚Fleischwerdens‘ thematisiert.

Gleichzeitig greift die Form der ‚Übersetzung‘ als ‚Einverleibung‘ des Fremden ein zentrales Motiv der ‚Winterreise‘ auf. Pastiors Text verweist also auf den Prozess seiner Entstehung und thematisiert somit diesen Prozess der Übersetzung gerade *durch* die Form der Übersetzung. Pastior nimmt so eine ‚konsequente Selbstinszenierung seiner Verfahren‘<sup>67</sup> vor.

---

66 Gilles Deleuze, zitiert nach Predoiu (2004a) S. 136.

67 Lajarrigue (2000) S. 305.

## 5 Fazit

Pastiors *Gimpelschneise* bildet keinen geschlossenen Zyklus „im Sinne von ‚rundherum abgeschlossen/ausgewogen‘“<sup>68</sup>. Die Verfahren, die Pastior in seiner ‚Übersetzung‘ verwendet hat, werden punktuell eingesetzt und stellen dabei weder ein Gesamtspektrum der Möglichkeiten vor, noch werden sie konsequent angewandt. Pastior bricht seine eigenen ‚Spielregeln‘ immer wieder selbst, es finden sich „Mängel an kompositorischer und kognitiver Strenge“<sup>69</sup>. Was die Gedichte verbindet, scheint auf den ersten Blick nicht ihr Verhältnis untereinander, sondern ‚nur‘ der Bezug zu dem Müller’schen Zyklus zu sein. Wie unsere Untersuchung jedoch gezeigt hat, findet sich auch bei Pastiors ein thematisches Feld, um das sich alle Gedichte (in unterschiedlichem Maße) bewegen: Fremdheit und Vertrautheit, Leiblichkeit und Abstraktion sind Kategorien, deren Verhältnis in allen Gedichten der *Gimpelschneise* ausgelotet wird.

Pastiors Modifikationen der Originaltexte weichen von üblichen Formen der Übersetzung ab. Die Übersetzung der *Gimpelschneise* darf nicht als reproduktiver Vorgang der ‚Sinnübertragung‘ verstanden werden. Pastior nutzt seine ‚Übersetzung‘ als Form poetologischer Stellungnahme. Mit seiner homolingualen Übertragung stellt er die Möglichkeit einer Übersetzung als zweckorientierte Literaturform, die in erster Linie dazu dient, einem Leser fremdsprachige Texte zu vermitteln, infrage. Aus dem Deutschen ins Deutsche, vom lyrischen Text in einen anderen lyrischen Text übertragen, stellt die *Gimpelschneise* somit einen parodistischen Kommentar zur Frage nach der Übersetzbarkeit von literarischen Texten dar. Pastiors Sprachverständnis lässt es nicht zu, einen metasprachlichen ‚Sinn‘ von der Sprachoberfläche zu abstrahieren. Vielmehr konzentriert sich sein Blick gerade auf die Leiblichkeit der Sprache, ihren Klang, ihre Struktur.

Während bei Müller anhand zahlreicher Allegorien das Bild eines sich zunehmend von der menschlichen Gesellschaft und von sich selbst entfremdenden lyrischen Ich gezeichnet wird, überträgt Pastior die Thematik der Entfremdung auf die materielle Ebene sprachlicher Verzerrung und Umformung. Der „Wörtlichnehmer“ Pastior überträgt zudem die vielfältige Metaphorik der Müller’schen *Winterreise* in einen formalen

---

68 Pastior (2004) S. d. Dazu Lajarrige: „Die Unfähigkeit, das *Gimpelschneise*-Projekt zu einem Zyklus zu erweitern, die es neben anderen Maßstäben von Müllers *Winterreise* unterscheidet, resultiert größtenteils aus der Tatsache, daß heterogene Einschränkungen nicht im Zusammenspiel, sondern getrennt oder parallel in die Originalgedichte hineingewoben werden.“ (Lajarrige (2000) S. 296.)

69 Prammer S. 138.

Bereich und reduziert die allegorische Sprache Müllers auf wortwörtliche Bedeutungen. Die ‚Übersetzung‘ der Müller-Texte stellt eine Einverleibung auf gleich mehrere Arten dar. Pastior nutzt die Fremdtex te als Material für die eigene Dichtung. Er verleibt sie sich als Teil seiner literarischen (Leser-) Biographie ein, wodurch sie im Sinne eines poststrukturalistischen Autorenkonzepts zum Material für spätere eigene Dichtung werden. Durch den selbstreferentiellen Faktor der Texte, die enge Verknüpfung von Poesie und Poetik, kommentieren die Texte Pastiors sich stets selbst. Auch dass die Verfahren, die Pastior bei der ‚Übersetzung‘ der Texte anwendet, durch das Potential der Originaltexte initiiert und gleichzeitig begrenzt werden, verleiht der Sprache selbst ein souveränes Moment. „Die Sprache lebt nicht mehr metaphorisch, sondern in einer Umbestimmung des Materials als eine eigenwillig verbundene Einheit, die sich aus einer unlösba ren Verstrickung zwischen Autor und Werk ergibt.“<sup>70</sup>

Wie sich anhand der Untersuchung seiner ‚Übersetzung‘verfahren gezeigt hat, nutzt Pastior die Sprache als konkretes Material, das er auf verschiedene Arten verfremdet; indem er es verzerrt, trennt und neu zusammensetzt. Der Leser/ Hörer wird so in dem vertrauten, auf einen ‚Inhalt‘ ausgerichteten Umgang mit Sprache irritiert und für die sprachlichen Zeichen selbst sensibilisiert. Die vertraute Sprache stellt sich plötzlich als etwas Unbekanntes dar, das in seinen tradierten Bedeutungsspielräumen hinterfragt werden kann und muss.

Einverleibung von Fremdtexten findet sich in Pastiors Gesamtwerk auch an vielen anderen Stellen. So findet sie beispielsweise auch in seinen Anagramm- und Palindromgedichten auf formaler Ebene statt. Die Wörter werden formalen Spielregeln unterworfen, bei denen sie durch automatisierte Verfahren verändert werden. Für weiterführende Forschung würde es sich anbieten, die hier anhand der *Gimpelschneise* geleistete Untersuchung auf das gesamte Oeuvre Pastiors auszuweiten. Auch dort finden sich sicherlich zahlreiche Sprachspielereien, die, in ihrem Anliegen gar nicht verspielt, die Aufmerksamkeit des Lesers oder Hörers auf die oft übergangene Sinnlichkeit der Sprache selbst lenken.

---

70 Schmatz S. 155.

## Literaturverzeichnis

Müller, Wilhelm: Die Winterreise. In: Ders.: Werke, Tagebücher, Briefe. Hrgg. von Maria-Verena Leistner. Mit einer Einleitung von Bernd Leistner. Bd. 1. Berlin, 1994.

Pastior, Oskar: Gimpelschneise in die Winterreisetexte von Wilhelm Müller. Basel/Weil am Rhein, 2004.

Apel, Friedmar: Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens. Heidelberg, 1982.

Block, Friedrich W.: Beobachtungen des „Ich“: zum Zusammenhang von Subjektivität und Medien am Beispiel experimenteller Poesie. Bielefeld, 1999.

Block, Friedrich W.: Textgenese als Vivisektion. Oskar Pastiors poetologische Schriften. In: Text+Kritik 186 (2010). S. 94-101.

Bondy, François: Laudatio auf Oskar Pastior. In: Akzente 38 (1991). S. 82-86.

Broich, Ulrich: Zu den Versetzungsformen der Intertextualität. In: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen, 1985.

Dorschel, Andreas: Wilhelm Müllers „Die Winterreise“ und die Erlösungsversprechen der Romantik. In: German Quaterly 66/4 (1993). S. 467-476.

Frank, Manfred: „Winterreise“. In: Ders.: Die unendliche Fahrt. Die Geschichte des fliegenden Holländers und verwandter Motive. Leipzig, 1995. S. 162-200.

Frey, Hans-Jost: Das Zwischen-Wissen. Online im Internet: URL: <http://www.engeler.de/zwischenwissen.html> (Stand: 16.12.2011). Der Artikel ist ursprünglich erschienen in: Zwischen den Zeilen 7/8 (1996).

Frey, Hans-Jost: Über das Andere zum Gleichen. Zur Beurteilung dichterischer Übersetzungen. Online im Internet: URL: <http://www.engeler.de/beurteilung.html> (Stand: 16.12.2011). Ursprünglich erschienen in: Neue Zürcher Zeitung, 18. Juli 2002.

Frey, Hans-Jost: Vier Veränderungen über Rhythmus. Basel u.a., 2000.

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a.M., 1993.

Gilbert, Annette: „Ich lobe mir das Gemenge“. Polyglotte Auf- und Ausbrüche in Oskar Pastiors Dichtung. In: Text+Kritik 186/IV (2010). S. 72-82.

Goethe, Johann Wolfgang: Gedichte. 1756-1799. Hrsgg. von Karl Eibl. Frankfurt a.M., 1987.

Gomringer, Eugen: theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954-1997. band II. Wien, 1997.

Holthuis, Susanne: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Stauffenburg Colloquium Bd. 28. Tübingen, 1993.

Ingold, Felix Philipp: „...daß Text da sei...“. Beispiele heutiger Autorenpoetik. In: manuskripte 35/127 (1995). S. 104-109.

Jaeggi, Rahel: Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems. Frankfurt a.M., 2005.

Jung, Werner: Poetik. Eine Einführung. München, 2007.

Just, Klaus Günther: Wilhelm Müllers Liederzyklen „Die schöne Müllerin“ und „Die Winterreise“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 83 (1964). S. 452-471.

Just, Klaus Günther: Wilhelm Müller und seine Liederzyklen. In: Ders.: Übergänge. Probleme und Gestalten der Literatur. Bern. 1966. S. 133-153.

Koepp, Jürgen H.: Die Wörter und das Lesen. Zur Hermeneutik Oskar Pastiors. Bielefeld, 1990.

Lajarrige, Jacques: Die Poesie und Poetik Oskar Pastiors: Ein oulipotisches Schreiben? In: Akzente 44 (1997). S. 477-486.

Lajarrige, Jacques: Oulipotische Schreibregel als Kontinuitätsfaktor in der Lyrik Oskar Pastiors. In: Ders. (Hrsg.): Vom Gedicht zum Zyklus. Vom Zyklus zum Werk. Strategien der Kontinuität in der modernen und zeitgenössischen Lyrik. Innsbruck, 2000. S. 285-307.

Lentz, Michael: Interview mit Oskar Pastior, Salzburg, 13.6.1996. In: Ders.: Lautpoesie/-musik nach 1945. Wien, 2000. S. 1089-1096.

Lönker, Fred: Aspekte des Fremdverstehens. In: Ders. (Hrsg.): Die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung. Berlin, 1992. S. 41-62.

Pastior, Oskar: Jalousien aufgemacht. Ein Lesebuch. Hrsgg. von Klaus Ramm. München/Wien, 1987.

Pastior, Oskar: Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt, 1994.

Pastior, Oskar: Vom Umgang mit Texten. In: manuskripte. Zeitschrift für Literatur. 128 (1995). S. 20-47.

Pastior, Oskar: Aus laufender Arbeit: Villanellen. In: Akzente 44 (1997). S. 392-402.

Pastior, Oskar: Brief an Bernhard Noël (Berlin, 22. Januar 1995). In: Akzente 44 (1997). S. 442-445.

Pastior, Oskar: Übersetzung: Der Vorgang. Das Ergebnis. Wumm. In: die horen 50/2 (2005). S. 164-166.

Poier-Bernhard, Astrid: „Babylonische Kombination“ als literarisches Verfahren. „o du roher iasmin“ von Oskar Pastior und „Raphèl“ von Bernardo Schiavetta im Kontext oulipotischer Poetologie. In: Kacianka, Reinhard; Zima, Peter V. (Hrsg.): Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne. Tübingen/Basel, 2004. S. 195-211.

Prammer, Theresia: Übersetzen – Überschreiben – Einverleiben. Verlaufsformen poetischer Rede. Wien, 2009.

Predoiu, Graziella (2004a): Sinn-Freiheit und Sinn-Anarchie. Zum Werk Oskar Pastiors. Frankfurt a.M., 2004.

Predoiu, Graziella (2004b): Rumäniendeutsche Literatur und die Diktatur. Hamburg, 2004.

Ramm, Klaus: Zehrt das Ohr vom Ohr das zehrt. Ein Radioessay über die verschlungene Akustik in der Poesie Oskar Pastiors. In: Drews, Jörg (Hrsg.): Vergangene Gegenwart – gegenwärtige Vergangenheit. Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960-1994. Bielefeld, 1994. S. 73-96.

Schmatz, Ferdinand: Radikale Interpretationen. Aufsätze zur Dichtung. Wien 1998. Bes. S. 153-166.

Schmitz-Emans, Monika: Pastior, Oskar (1927-2006). In: Dies; Lindemann, Uwe; Schmeling, Manfred (Hrsg.): Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe. Berlin, 2009. S. 311 f.

Sienerth, Stefan: Interview mit Oskar Pastior: „Meine Bockigkeit, mich skrupulös als Sprache zu verhalten“. In: Ders.: „Dass ich in diesen Raum hineingeboren wurde“. Gespräche mit deutschen Schriftstellern aus Südosteuropa. München, 1997. S. 199-216.

Steiner, George: Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens. Erweiterte Neuauflage. Dt. v. Monika Plessner, unter Mitwirkung v. Henriette Besse. Frankfurt a.M., 1994.

Vietta, Silvio: Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild. München, 2001.

Wetzel, Heinz: Wilhelm Müller, *Die schöne Müllerin* und *Die Winterreise*. Die Frage nach den Zusammenhängen. In: Aurora 53 (1993). S. 139-171.

Wetzel, Heinz: Wintereinsamkeit bei Caspar David Friedrich und Wilhelm Müller. In: Aurora 55 (1995). S. 183-216.

Wichner, Ernest: Das Würde des Worts. Biographisch-poetologische Anmerkungen zu Oskar Pastior. In: Zeitschrift der Germanisten Rumäniens. 1-2/15-16 (1999). S. 232-237.

Wittkopp, Christiane: Polyphonie und Kohärenz. Wilhelm Müllers Gedichtzyklus „Die Winterreise“. Stuttgart 1994.

## Erklärung über das selbstständige Verfassen der Bachelorarbeit

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und unter Benutzung keiner anderen Quellen als der genannten (gedruckte Werke, Werke in elektronischer Form im Internet, auf CD und anderen Speichermedien) verfasst habe. Alle aus solchen Quellen wörtlich oder sinngemäß übernommenen Passagen habe ich im Einzelnen unter genauer Angabe des Fundortes gekennzeichnet. Quellentexte, die nur in elektronischer Form zugänglich waren, habe ich in den wesentlichen Auszügen kopiert und der Ausarbeitung angehängt. Die schriftliche Fassung entspricht derjenigen auf dem elektronischen Speichermedium. Die vorliegende Arbeit habe ich vorher nicht in einem anderen Prüfungsverfahren eingereicht.

Hamburg, den

## Ausleihe der Arbeit in den Bestand der Bibliothek

Ich erkläre mich nicht einverstanden, dass meine Bachelor-Arbeit an die Fachbereichsbibliothek Germanistik ausgeliehen wird.

Hamburg, den