

# Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit: Typologie der Übersetzungsprobleme von Heines Lyrik ins Spanische

BERIT BALZER HAUS

Universidad Complutense de Madrid  
balzerbe@filol.ucm.es

Recibido: 11 de marzo de 2010

Aceptado: 15 de noviembre de 2010

## ZUSAMMENFASSUNG

Jeder Übersetzer Heinescher Lyrik und Prosa stand schon einmal vor der Schwierigkeit, wenn nicht Unmöglichkeit, bestimmte Vokabeln (in ihrer Mehrzahl Nominalkomposita) adäquat in die Zielsprache zu überführen. Die vorliegende Studie untersucht eine Reihe von Belegen für die verschiedenen Kategorien von Neologismen und anderer Tropen, mit denen Heine voller boshafter Wonne seine Text spickte. Jede dieser Übersetzungsschwierigkeiten wird nach den verschiedenen Bedeutungen klassifiziert, die durch die kulturelle Vorbelastung des deutschsprachigen Lesers entstehen. Nach der Erstellung einer Taxonomie schlage ich mögliche Translationsstrategien für zukünftige Übersetzer vor: 1) Infratranslation; 2) Hypertranslation; 3) Paraphrasierung; 4) Texttilgung, 5) Kompensierung durch Umschreibung oder erklärende Fußnoten; 6) Kompensierung für den Verlust an semantischem, konnotiertem oder pragmatisch-diskursivem Gehalt, und 7) Transkodierung zum Zweck einer funktionalen Äquivalenz.

**Schlüsselwörter:** Heinrich Heine, Lyrik, Wortschöpfungen, Kofferwörter, Übersetzung deutsch-spanisch.

Five difficulties in writing the truth: different types of problems in translating Heine's poetry into Spanish

## ABSTRACT

Every translator of Heinrich Heine's poetry and prose has been confronted with the difficulty, not to say impossibility, of translating into the target language certain words which in their majority are compound nouns. The present papers studies a series of samples taken from the different typologies of Heine's neologisms and other rhetoric devices which are found scattered about his texts with a truly malicious delight. Every one of these translation difficulties shall be classified according to the implications it necessarily evokes in a German reader, due to his linguistic and cultural background. After formulating a taxonomy of

difficulties, we shall propose several possible strategies a future translator can adopt: 1) infratranslation, 2) hypertranslation, 3) paraphrasing, 4) omission, 5) compensation through comments and explaining notes, 6) compensation for loss of semantic, connotative or pragmatic-discursive force, or 7) transcoding for a functional equivalence.

**Key words:** Heinrich Heine, poetry, neologisms, mots-valises, German-Spanish translation.

Cinco dificultades al escribir la verdad: tipología de los problemas de traducción de la poesía de Heine al español

## RESUMEN

Todo traductor de la poesía y prosa de Heinrich Heine se ha visto confrontado con la dificultad, si no imposibilidad, de verter adecuadamente a la lengua-meta unos vocablos, en su mayoría compuestos nominales. El presente estudio analiza una serie de muestras de las diferentes tipologías de neologismos y otros recursos retóricos de los que Heine salpicaba sus textos con fruición y malicia. Cada una de esas dificultades transléxicas será clasificada según los significados que abarca o que evoca forzosamente debido al acervo lingüístico y cultural del lector germanohablante. Tras formular una taxonomía de las dificultades, propondremos unas posibles estrategias que pueda adoptar el futuro traductor: 1) infratraducción, 2) sobretraducción, 3) paráfrasis, 4) omisión, 5) compensación mediante glosas o notas explicativas, 6) compensación por la pérdida de la carga semántica, connotativa o pragmático-discursiva; o 7) transcodificación con visos a una equivalencia funcional.

**Palabras clave:** Heinrich Heine, poesía, neologismos, mots-valises, traducción alemán-español.

**Inhaltsverzeichnis:** 1. Heines spielerischer Umgang mit der Sprache. 2. Nominale Neologismen. 3. Kofferwörter. 3. 4. Idiomatizität und Kulturspezifisches. 5. Wortspiele. 6. Mögliche Strategien für Heine-Übersetzer. 6.1. Abolierende oder Infratranslation. 6.2. Abundierende oder Hypertranslation. 6.3. Paraphrase. 6.4. Tilgung. 6.5. Kompensation durch Glossen und erklärende Fußnoten. 6.6. Kompensation für den Verlust an semantischer, konnotativer oder pragmatisch-diskursiver Kraft. 6.7. Transkodierung zum Zweck einer funktionalen Äquivalenz. 7. Schlussbemerkungen.

“Ach, was ist Wahrheit? Also frug  
Pilat und tät die Händ sich waschen”  
 (“Schnapphahn und Schnapphenne”)

## 1. Heines spielerischer Umgang mit der Sprache

Als ich vor nunmehr fünfzehn Jahren<sup>1</sup> für meine Anthologie die Auswahl und Übersetzung von Heines Gedichten aus den “drei Säulen seines Ruh-

<sup>1</sup> Die vorliegende Studie ist die überarbeitete Version eines Vortrags mit dem gleichen Titel, den ich, einer Einladung des Romanischen Seminars der Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf folgend, am 7.12.2006 am Heinrich-Heine-Institut in Düsseldorf hielt.

mes”<sup>2</sup> und aus der Nachlese in Angriff nahm, warfen sich mir sprachliche Probleme diverser Art auf, die ich im Folgenden versuchen will, auf einen klassifikatorischen Nenner zu bringen<sup>3</sup>. Wie andere Übersetzer diese Probleme gelöst haben, ist nur selten nachvollziehbar, da im Spanischen fast ausschließlich Versionen vom *Buch der Lieder*<sup>4</sup> existieren und diese meist nicht vollständig sind. Vom Rest der Heineschen Lyrik sind lediglich Einzeldichte ins Spanische übertragen worden, wenn man vom *Wintermärchen*<sup>5</sup> und von den Gedichten aus den *Reisebildern*<sup>6</sup> absieht<sup>7</sup>. Für eine Lösung all dieser Schwierigkeiten musste ich mich also auf meine naive sprachliche Umgebung verlassen.

Der tonale Wechsel Heines, von den postromantischen Klängen im *Buch der Lieder* zur offenen politischen Satire in den *Neuen Gedichten* und zu einer eher philosophisch-geschichtspessimistischen Haltung im *Romanzero* ist in der Forschung mehr oder minder ausführlich beschrieben worden. Aber diese vermeintliche Uneinheitlichkeit, was Heines Weltanschauung betrifft, spiegelt sich nicht zuletzt auch in stilistischen Brechungen wider, die beim Übertragen in eine andere Sprache ungemein schwer nachzuvollziehen sind. Der Einsatz von solch unterschiedlichen sprachlichen Mitteln, den Heine in diesen drei Lebens- und Schaffensphasen vornimmt, verdient es ohne jeden Zweifel, von einem linguistischen Standpunkt aus näher unter die Lupe genommen und auseinander dividiert zu werden<sup>8</sup>.

Man findet in der wissenschaftlichen Heine-Literatur profuse Hinweise auf seinen Wortwitz, auf seine scharfzüngigen Attacken und auf die Treffsicherheit seiner sprachlichen Waffe<sup>9</sup>. Er selbst hat wiederholt in seiner Lyrik und in Aufsätzen seine militante Lebensaufgabe betont, so zum Beispiel in “Enfant perdu”, der Nr. XX, die den ersten Teil des *Romanzero* beschließt, also an herausragender Stelle erscheint. Es handelt sich, wie wir wissen, um ein Gedicht, das den Kampf mit der Feder zum

<sup>2</sup> Heine nannte in einem Brief vom 28. 9. 1850 an Julius Campe, nach dem *Buch der Lieder* (1827) und den *Neuen Gedichten*, (1844), den *Romanzero* (1852) “die dritte Säule seines [sic] Ruhmes”, cf. *Heinrich Heine Briefe III* (Hg. Friedrich Hirth). Mainz: Kupferberg (1950), 228.

<sup>3</sup> Mit unterschiedlichem Ansatz wurden verschiedene Probleme ähnlicher Art schon aufgezeigt, cf. Balzer, «Von ‘Liljenfinger’ und ‘Veilchenaugen’ zu ‘Suppenlogik’ mit ‘Knödelgründen’: Heines ästhetische Wende in Anbetracht seiner Wortwahl», in: Siguan, M. / Jané, J. / Riutort, M., *Ein Mann wie Heine täte uns Not*. Barcelona: Sociedad Goethe de España (2007), 3-17.

<sup>4</sup> Einige dieser schon “klassischen” Versionen sind die von Teodoro Llorente (1890), Apeles Mestres (1895), José Herrero (1909), Pérez Bonalde (1912), Enrique Díez Canedo (1918), Luis Guarner (1929), Jaime Clark (1941) und Florentino Sanz (1946).

<sup>5</sup> Jordi Jané gab 1982 eine zweisprachige Version des *Wintermärchens* heraus (Barcelona: Bosch).

<sup>6</sup> Cf. die Übersetzung der *Reisebilder* mitsamt lyrischen Einlagen von I. García Adánez, *Cuadros de viaje*. Madrid: Gredos 2003.

<sup>7</sup> Ich habe folgende Versionen aus dem Englischen konsultieren können: die Auswahl von L. Untermeyer, *Heinrich Heine. Paradox and Poet*. New York: Harcourt, Brace and Co. 1937, sowie H. Draper, *The Complete Poems of Heinrich Heine. A Modern English Version*. Boston: Suhrkamp / Insel 1982.

<sup>8</sup> Meine Zitate von Heines Versen auf deutsch stammen aus der siebenbändigen Ausgabe von K. Briegleb (Hg.), *Heinrich Heine, Sämtliche Schriften. Bd. 1-6/II*. München: dtv 1997, in der Folge zitiert als HHSS mit nachfolgender Angabe des Bandes und der entsprechenden Seite.

<sup>9</sup> Cf. J. Brummack, «Heines Entwicklung zum satirischen Dichter», in: *Deutsche Vierteljahrsschrift 41* (1967), 98-116. Cf. auch K. Fingerhut, *Heinrich Heine, der Satiriker*. Stuttgart: Metzler 1991.

Thema hat und das auf der ungebrochenen Kraft dieser Waffe beharrt. Und auch schon in einer Passage aus seinen frühen Schriften *Zur Literatur* beruft sich Heine auf die Notwendigkeit der sprachlichen Schlagfertigkeit, wenn er dort die Meinung vertritt: “Seitdem es nicht mehr Sitte ist, einen Degen an der Seite zu tragen, ist es durchaus nötig, dass man Witz im Kopf habe. Und sollte man auch so überlaunig sein, den Witz nicht bloß als notwendige Wehr, sondern sogar als Angriffswaffe zu gebrauchen [...] Jener Angriffswitz, den ihr Satire nennt, hat seinen guten Nutzen in dieser schlechten, nichtsnutzigen Zeit...” (HHSS1: 448). Da bekanntlicherweise der fremdsprachliche Witz schwer zu reproduzieren ist<sup>10</sup>, haben sich mir bei der Überführung solch vielschichtiger Sinneinheiten in einen spanischen Kontext schier unüberwindbare Barrieren aufgetan. Heine nimmt sich häufig sprachliche Freiheiten heraus, die keiner Norm entsprechen und bei aller trügerischen Schlichtheit seiner Diktion dem alltäglichen Sprachgebrauch zuwider laufen. Es handelt sich dabei in den weitaus meisten Fällen um lexikalische Neuprägungen durch Zusammensetzung von nominalen oder adjektivischen Elementen, um Reliteralisierungen des übertragenen Sinnes bei Redewendungen und um den intertextuellen Einsatz von Zitaten und geflügelten Worten. Diese drei dichterischen Freiheiten “befreien” die Sprache insofern von ihren vorgefertigten Modellen und Denkschemata, als sie eine Mitwisserschaft beim Leser aktivieren, indem sie an dessen Intelligenz und Komplizentum appellieren und ihn zu neuen Sehweisen anregen.

Die fünf Fallstricke bei der Translation Heinescher Lyrik sind zusammengefasst folgende Typen: 1) neue Wortprägungen durch ungewöhnliche Zusammensetzung von Substantiven; 2) Neologismen durch Zusammensetzungen und Ableitungen adjektivischer Art; 3) wörtliche Rückinterpretation (Remotivation) von Redewendungen; 4) der Einsatz von Zitaten aus bekannter Quelle, durch den, ähnlich wie bei einem Schibboleth, das Vorwissen und das intuitive Verständnis des Lesers herausgefordert werden<sup>11</sup>, und 5) die Polysemie der Wortspiele. Bei der Übersetzung solcher Spracheinheiten geht es allerdings darum, so wahrheitsgetreu wie möglich vorzugehen, also die Treffsicherheit Heines in der Zielsprache nachzuvollziehen und jenen sprachlichen Spiegel neu zu erschaffen, “der das Unrecht benennt und in die ewige Hölle fixierter Sprache verweist” (Kruse 2006: 14). Heine kleidet seine Wahrheit oft und gern in das Gewand eines Zerrspiegels, den er dem Betrachter vorhält. Dem Übersetzer obliegt es, diesen Zerrspiegel auch in der Zielsprache neu erstehen zu lassen, ohne dabei die Wahrheit so zu verfälschen, dass der Leser sie in der Zielsprache nicht mehr wiedererkennt<sup>12</sup>. Ausgehend von der Schablone bekannter Wortbildungsmodelle lässt Heine neue Begriffe entstehen, die einerseits die

<sup>10</sup> In Worten von C. Gómez García, “el humor viaja mal”, cf. «La repercusión de una traducción manipulada», in: [www.ces.felipesegundo/revista/articulos](http://www.ces.felipesegundo/revista/articulos), 6.

<sup>11</sup> Diese Irregularitäten bestätigen gerade durch ihre Transgression die formale Vollendung und Schönheit der Sprache. Vgl. Grésillon (1984, 149).

<sup>12</sup> Wie E. Pardo Bazán, eine spanische Schriftstellerin der Jahrhundertwende und glühende Verfechterin von Heines Lyrik, es treffend formulierte: “Es ist ziemlich leicht, Heine zu verhunzen, aber schwer oder gar unmöglich, ihn vollkommen zu verdunkeln, so übermächtig und eindringlich ist seine dichterische Genialität”, cf. «Fortuna española de Heine», in: *Revista de España* 440 (1886), 484.

Sprache selbst zu neuem Leben erwecken, andererseits den Sprecher sich ihrer erst so recht bewusst werden lassen.

## 2. Nominale Neologismen

Heines Beweggründe für die Ersterstellung von Nominalkomposita haben einerseits sicher mit der Tatsache zu tun, dass er semantische Einheiten in eine bestimmte metrische Form zu bringen sucht. Um die Vokabeln seiner Wahl dem charakteristischen Trochäus oder zuweilen auch dem Daktylus anzupassen, komprimiert er unabhängige Substantive zu einem neuen Kompositum, zum Beispiel “Flammenschrift”, “Strahlenlauf” und “Balsamkraut”, die jedoch vom Leser noch ohne weiteres und nach allen Regeln der deutschen Wortbildung als Grundwort und Bestimmungswort dekodiert werden, also im Spanischen als “letra de fuego”, “órbita fulgurante” und “hierba balsámica” wiedergegeben werden könnten, so lange diese Vokabeln mit ihrer Silbenzahl in den angestrebten Rhythmus des übersetzten Textes passen. Aus einer “jugendlichen Eselei” macht Heine ohne weiteres eine “Jugendeselei”, “una burrada de juventud”. Diese Regeln der Wortbildung existieren im Deutschen zwar auf morphologischer Ebene, doch nicht immer auf der semantischen, wo Konstrukte wie “Glaubensunterricht”, “Leiberquälerei”, “Ehstandsqual” und “Dreieinigkeitsfabel” auch einen deutschen Leser zumindest verfremden, denn seine “Vorstellungswelten werden durch unerwartete sprachliche Muster geradezu aufgemischt” (Kruse 2006: 15). Und hier kommt das exegetische Talent des Übersetzers ins Spiel, denn er muss zunächst dekodieren, was Heine mit seinem neuen Begriff, der zur Metapher geworden ist, exakt bezeichnen will. Die kognitive Fähigkeit des Menschen systematisiert über Wortfelder und Assoziationen die Komponenten zu konzeptuellen Metaphern. Dabei erstellt die Summe der Konstituenten noch lange nicht die neue Gesamtbedeutung<sup>13</sup>, sondern die “Überschüssigkeit des Gesamtinhaltes” ergibt ein Plus an Bedeutung, dessen Sinn wir aus unserer Kenntnis von der Welt, die uns umgibt, ableiten. Je weiter entfernt der neue Sinn einer Metapher von der wörtlichen Bedeutung ihrer Komponenten liegt, desto weiter rückt er an deren Peripherie. Wo ein Muttersprachler die allgemeinsprachliche Bedeutung nicht auf Anhieb indentifizieren kann, haben wir es mit der Neuprägung einer Metapher zu tun. Wo diese neue Bedeutung sich aus der Umlaufbahn um ihr semantisches Zentrum herauskatapultiert, liegt eine poetische Neuschöpfung vor. Heine bewegt sich in seinem Sprachspiel stets auf einem dünnen Grat, der den Sinn gerade noch erfassen lässt, wo eine ungewöhnliche Kombination, maliziös und mit voller Absicht gewählt, zunächst einmal stutzig macht.

Der zweite Grund, der bei Heine eine hervorragende Rolle spielt und der sehr viel genereller und zugleich schwieriger festzumachen ist, was das Lexikalische

---

<sup>13</sup> F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot (1916: 182), erklärte dieses kognitive Ordnungsprinzip als die Fähigkeit des menschlichen Geistes, aus einer Vielzahl von sprachlichen Zeichen zu selektieren: “l’esprit réussit à introduire un principe d’ordre et de régularité dans certains parties de la masse des signes”.

betrifft, liegt wohl in der Tatsache verankert, dass Heine episch-geistige Inhalte immer wieder zu entmystifizieren trachtet, indem er ihnen alltägliche und eher prosaische Dimensionen zuschreibt, also Demotiviertheit remotiviert. Heine reduziert den “hohen Klang”, das Pathos der Kunstperiode, auf seinen weltlichen, also nicht metaphysischen Sinn, und er tut dies mit Vorliebe, um seinem deutschen Publikum die Augen zu öffnen für die politische Wirklichkeit seiner Zeit und für die rein physischen Aspekte des menschlichen Erdendaseins. So unternimmt Heine eine wörtliche Lesart einer ganzen Reihe von gängigen Metaphern und verankert den Höhenflug der Sprache immer wieder mit einem Fuß auf dem Boden der Tatsachen. Heines weltliche Trommelei holt so den Leser / Hörer zurück aus seiner romantisch-idealen Entrückung in die Unmittelbarkeit des Tagesgeschehens. Alles Körperliche, der Genuss des Moments und die Befriedigung primärer Bedürfnisse, hat Vorrang vor den hochfliegenden Idealen des deutschen Biedermeiers wie Glaube, Hoffnung, Liebe. Heine “glaubt nicht an den Himmel, von dem das Pfäfflein spricht”, und auch andere Ideale der Restaurationszeit gehen ihm gegen den Strich. Anne Maximiliane Jäger spricht in ihrem Buch über *Spanien in Heinrich Heines Werk* von einer “sensualistischen Umdeutung der christlich-mystischen Liebesbotschaft” (Jäger 1999: 42). Dieses Gegen-den-Strich-Lesen gängiger sprachlicher Einheiten entschlüsselt Bedeutungsverkapselungen. Gerade dieses Prinzip der Resemantisierung durch Enttabuisierung war es ja auch, was ihm die Rüge von zeitgenössischen Kritikern einbrachte, weil diese eine so geartete Dichtkunst als “antiästhetisch” oder gerade weg als “Gossenlyrik” empfanden, z. B. im Falle solch flapsiger Ausdrücke wie “Erdenkuddelmuddel” (HHSS6/I: 331) – “cacao terrestre” oder “versifizierter Firlenz” (HHSS6/I: 99) – “unas bobadas en verso”, für die nach Ansicht der damaligen Literaturkritiker kein Platz in der Lyrik war. Aber neben den *mores* und den deutschen Zuständen stellt Heine natürlich auch eine komplette Ästhetik in Frage, und das tat er schon früh mit der Nr. L des *Lyrischen Intermezzos*, wo er “Teetisch” auf “ästhetisch” reimte.

Nachdem Heine sich in Frankreich niedergelassen und politisch radikalisiert hatte, spickte er seine Lyrik und Prosa mit immer witzigeren und blumigeren Neologismen, bis er in die offene politische Satire verfiel. Ich möchte in der Folge einige dieser translemischen Schwierigkeiten zusammenfassen, die Lösungsoptionen verschiedener Übersetzer ins Spanische und Englische präsentieren und meine eigene Version rechtfertigen. Wo ich keine Quellenangabe mache, stammt die Übersetzung aus meiner eigenen Feder.

Der lyrische Zyklus, der für mein untersuchtes Korpus die meisten und vielleicht interessantesten sprachlichen Phänomene aufweist, ist zweifellos der der *Zeitgedichte*, welche vom 11. Mai bis 24. Juli 1844 zunächst in *Vorwärts!* veröffentlicht wurden und kurz darauf von Heine mit in die *Neuen Gedichte* aufgenommen werden konnten<sup>14</sup>. In einem dieser Gedichte “Zur Teleologie” kommt beispielsweise der

---

<sup>14</sup> Es sei erwähnt, dass gerade die *Neuen Gedichte* Zielscheibe für die virulentesten Attacken aufgrund der vermeintlichen “Unmoral” der *Verschiedenen* wurde, aber Heine konnte nebenbei seine aggressivste politische Satire, das *Wintermärchen*, ebenso wie die *Zeitgedichte*, in denen er mit der politischen Rückschrittlichkeit in Deutschland abrechnet, in diesem Band unterbringen. Wir sollten hierbei nicht vergessen, dass

vielschichtige und so ausdrucksstarke Begriff vom “Stillstandsknecht” vor: “Um ein “Stillstandsknecht” zu sein, / Genügte uns ein einziges Bein.” (HHSS6/I: 301) (Para esclavos del estancamiento / nos bastaba con una sola pierna). Oder auch die höchst moderne Vokabel “Vaterlandsrettungsplan”, die Heine in einem seiner poetischen “Testamente” (HHSS4: 481) wie aus einem pseudotechnischen Jargon-Topf zaubert, “plan de salvación de la patria”. Solche Arten von Populismus hat Heine schon durchschaut, bevor sie später Unheil stifteten. In “Bei des Nachtwächters Ankunft zu Paris”, einer Satire über die politische Kluft zwischen dem zurückgebliebenen Deutschland und dem postnapoleonisch progressiven Frankreich, ist die Rede von “Fortschrittsbeinen”, die man übersetzen kann als “piernas del progreso”, “piernas progresistas” oder auch als “piernas que quieren progresar”. Indem Heine dem deutschen “Nachtwächter” “lange Fortschrittsbeine” zuspricht, schafft er einen Widerspruch oder ein Oxymoron, denn der Nachtwächter, der über den “gesunden Pflanzenschlaf” des deutschen Bürgertums Wache hält, verkörpert den Stillstand oder die Stagnation angesichts jeder Art von politischen oder revolutionären Umtrieben. Da Heine unter der despektiven Bezeichnung “Nachtwächter” eigentlich auf Franz Dingelstedt, einen ehemaligen Mitstreiter im Kampf um demokratische Ideen, anspielte, dessen Inkongruenz Heine hier attackiert, muss man den Vers schon im wörtlichen physischen Sinne lesen, aber übertragen natürlich auch im politischen. Deswegen haben wir uns für “piernas progresistas” entschieden, weil dieser Körperteil metonymisch für die politische Tendenz der ganzen Person steht.

In der *Romanze* Nr. VII, “Anno 1829”, ist die Rede von “Maulwurfglück” (HHSS4: 378) und von “Schellfischseelenduft” (HHSS4: 379), die ich übersetzt habe als “suerte de topos” und “siempre huele a *almas podridas de bacalao*”. Louis Untermeyer hat das erste Kompositum aufgelöst und daher abundierend übersetzt als “dull and complacent as a mole” (Untermeyer 1937: 288) und ebenso das zweite als “foul it with their fishy smells” (Untermeyer 1937: 288). Offensichtlich hat er noch größeren Wert als ich auf Reim und Rhythmus gelegt, aber die für die Stadt Hamburg typische Fischart und die Verkörperlichung der Seele gehen dabei verloren. Um dieses erste morphologische Kapitel abzuschließen, möchte ich noch das Phänomen der Bindestrich-Komposition kommentieren, das ebenfalls keine direkte Entsprechung auf Spanisch hat. In folgenden Versen aus den “Plateniden” der *Lamentationen* “Wollten keine Ovationen / Von dem Publikum auf Pump, / Keine *Vorschuss-Lorbeerkrone*, / Rühmten sich nicht keck und plump.” (HHSS6/I: 98) überschneiden sich zwei Wörter: “Vorschusslorbeeren” (*alabanzas anticipadas*) und “Lorbeerkrone” (*coronas de laurel*). Heine verdeutlicht durch den Bindestrich die Links-rechts-Verschränkung und das Wegfallen eines Wortsegments auf unmissverständliche Weise. Andere mehrgliedrige Mammuthwörter sind “Märchenweltmeer”

---

viele Einzelgedichte schon vorab verstreut in Kollektivveröffentlichungen abgedruckt worden waren und Zensur, Schließung des Verlags und Verurteilung der beteiligten Autoren bewirkten. Andererseits wurde eine ganze Reihe von Heines Gedichten, die ebenfalls in die Entstehungszeit der *Zeitgedichte* fallen, zunächst für den Druck verworfen; sie ähneln diesen aber in ihrem provokanten Ton und in der antipreußischen Thematik so sehr, dass sie in einer Anthologie durchaus ihren Platz haben sollten.

(HHSS6/I: 248) (*océano de fábula*), verschmolzen aus “Märchenwelt” und “Weltmeer” und die ebenfalls bindestrichlosen “Haarwulstkopffutz” (*tocado en forma de cabellera abultada*) und “Papageienvogelantlitz” (HHSS6/I: 263) (*rosto de papagayo*) aus “Bimini” sowie das schier unaussprechliche “Bachstelzenschwänze” aus “Simplizissimus I.” (HHSS6/I: 279), vielleicht übersetzbar als “*colas de lavandera blanca*”. Wo die deutsche Sprache theoretisch komprimieren kann, steht im Spanischen nur die Auflösung in die Einzelkomponenten zur Verfügung.

Ein wunderbares Beispiel für abgeleitete und zusammengesetzte Substantive, die witzige Neologismen ergeben, haben wir in folgenden Versen aus der *Nachlese* zu “Clarisse”: “Schütz Euch Gott vor Überhitzung, / Allzu starke Herzensklopfung, / Allzu riechbarliche Schwitzung, / Und vor Magenüberstopfung.” (HHSS4: 442). Um ein auch nur annähernd ähnliches Spiel mit den existierenden Wortbildungsmitteln wiederzugeben, müsste ein talentierter Übersetzer im Spanischen Gebilde erfinden, die alle in ihrem Ableitungssuffix auf das erste Verbalabstraktum reimen, vielleicht “*sobrecalentamiento, cardilatamiento, sudamiento, hartamiento*”. Der Phantasie sind hierbei wohl kaum Grenzen gesetzt, aber es fragt sich, wie ein hispanophoner Leser auf derartige linguistische Freiheiten reagieren würde, abgesehen von dem Bezug auf die Körperfunktionen, die einen festen Platz in Heines Lyrik haben, von seinen Zeitgenossen jedoch zumindest als prosaisch oder gar anstößig empfunden wurde.

### 3. Kofferwörter

Auch Adjektive sind von Heines Erfindergabe betroffen, manchmal des Reimes halber (die Neologismen “grausamlich” und “mailich” reimen sich auf die existierenden Adjektive “bläulich” und “abscheulich”), manchmal aus metrisch-rhythmischen Gründen (s.o. “riechbarlich”) und manchmal unmissverständlich, um der Sprache neue Denkanstöße zu geben. So dichtet er zum Beispiel “wälderfreie Nachtigallen” (HHSS4: 441) und meint wohl damit Nachtigallen, die frei im Wald singen, aber das Adjektiv “vogelfrei” (*fuera de ley, proscrito*) schwingt natürlich darin mit<sup>15</sup>. Die Interpretation von folgendem Kompositum ist ebenfalls nicht ganz unkompliziert: “Wie ein Greisenantlitz droben / Ist der Himmel anzuschauen, / Roteinäugig und umwoben / Von dem Wolkenhaar, dem grauen.” (HHSS4: 317). Mit “roteinäugig” bezieht der Dichter sich auf den Eindruck der Sonne als einziges (also zyklisches) rotes Auge am Himmel. Problematisch würde hierbei ein ungewollter spanischer Reim “rojo” auf “ojo”.

<sup>15</sup> Seltsamerweise bezeichnete Heine sein Versepos *Atta Troll* als “vielleicht das letzte freie Waldlied der Romantik” (cf. HHSS4: 570), und in den *Geständnissen* (cf. HHSS6/I: 447) erinnerte er sich: “Ich ergriff die bezauberte Laute und sang ein Lied, worin ich mich allen holdseligen Übertreibungen, aller Mondscheintrunkenheit, allem blühenden Nachtigallen-Wahnsinn der einst so geliebten Weise hingab. Ich weiß, es war ‘das letzte freie Waldlied der Romantik’, und ich bin ihr letzter Dichter.” Im Lichte dieser Aussagen deutet die subjektive Assoziation “wälderfreie Nachtigallen”, im Zuge des Bestiariums von Heine, auf eine gewollte Opposition von wilder Romantik gegenüber den “gezähmten” Kanarienvögeln der Clarisse.



Almuth Grésillon definiert in ihrer Studie zu Heines Lyrik aus dem Jahr 1984 das Kofferwort generell als “la fusion de deux unités lexicales existantes, moyennant l’homophonie d’un segment commun” (Grésillon 1984: 51) und analysiert zahlreiche Beispiele für dieses kompositorische Prinzip. Was adjektivische Bildungen betrifft, so fallen besonders die Lexeme “lünebürgertümlich” (HHSS4: 414) und “Erschießliches” (HHSS6/I: 101) als Herausforderung an den Übersetzer auf. In beiden Fällen habe ich dafür optiert, dasjenige Wortbildungsmuster der Ableitung nachzuahmen, das diese Gebilde erschaffen hat und die im Spanischen den gleichen Grad an Verständlichkeit aufweisen wie im Deutschen. “Luneburguesamente” ist ein Kofferwort aus dem Toponym Lüneburg / Luneburgo und dem adverbialen Neuwort “bürgertümlich” / “burguesamente”, das heißt, in der Art des Bürgertums. Das zweite Kofferwort “algo fusilable” vermittelt durch das spanische Suffix *-able* zumindest einen Teil der Bedeutung, die “Erschießliches” auf Deutsch ergibt, nämlich etwas Erspießliches, das aber zugleich auch die Zensur, das Publikationsverbot und zuletzt womöglich das Erschossenwerden nach sich zieht. Das substantivierte Neutrum “viel Erschießliches” kann allerdings auf Spanisch nur umschrieben werden als “muchas cosas fusilables”.

In den “Lobgesängen auf König Ludwig” bezeichnet Heine diesen als den “angestammelten König” (HHSS4: 459), eine Wortkreuzung aus “angestammt” (hereditario, de abolengo) und dem Verb “stammeln” (balbucir o tartamudear). “Angestammelt” lässt verschiedene semantische Lichter angehen. Das erste spielt auf einen möglichen angeborenen Sprachfehler des Königs an, das zweite darauf, dass das Bayernvolk sich diesen König mühsam und eher gegen seinen eigenen Willen angeeignet hat, nämlich nach dem Muster von “abgestottert” (pagado a plazos). Sicherlich gibt es dabei noch mehr Implikationen, die bei der Übersetzung zwangsläufig unter den Tisch fallen. Solchen semantischen Feinheiten Rechenschaft zu tragen, wird zu einer äußerst prekären Angelegenheit für den Übersetzer.

#### 4. Idiomatizität und Kulturspezifisches

Die Neubesetzung eines der Komponenten von Redewendungen zum Zwecke der Reliteralisierung (in der Phraseologieforschung auch Remotivierung genannt) ist eine geläufige Heinesche Strategie, die geistreich-witzige und in der Regel satirisierende Lesarten hervorbringt. In “Zwei Ritter” wird über die unzertrennlige Freundschaft zweier polnischer Aristokraten im Pariser Exil gesagt: “Eine Laus und eine Seele / kratzten sie sich um die Wette” (HHSS6/I: 38). Hier klingt die Wendung “ein Herz und eine Seele sein” an, die man wohl ohne weiteres als “ser carne y uña dos amigos” übertragen kann. Aber indem Heine die erzromantische Vokabel “Herz” (corazón) auf das prosaische “Laus” (pulga) herabstufte, bringt er ein Element der Komik über die mangelhafte Hygiene der beiden Aristokraten in den pseudoheroischen Kontext der in Paris verarmten, aber vaterlandstreuen Polen hinein. Meine Version lautet “eran como pulga y uña / y rascábanse a porfía”, also mit einer Umbesetzung des Komponenten Herz / carne in Laus / pulga.

An anderer Stelle (“An Hoffmann von Fallersleben”) dichtet Heine: “Du setztest Läuse den Fürsten in den Pelz, in den Hermelin” (HHSS4: 486), wobei die Wendung “jdm. eine Laus in den Pelz setzen” (jdm. Ärger bereiten) hier durch die Apposition, “in den Hermelin”, einer wörtlichen Interpretation Tür und Tor öffnet<sup>16</sup>. Der gesamte erste Vers der Nr. XIV “Das Kind”, “Den Frommen schenkt’s der Herr im Traum” (HHSS4: 423), hat eigentlich die Form einer Parömie und basiert auf dem Psalm 127, 2: “A los justos, el Señor se lo dará en sueños”. Heute gilt dieser Spruch im Deutschen als leicht abfälliger Kommentar über das Missverhältnis zwischen bewusstem Streben und Erfolg, über die ungerechte Verteilung weltlicher Güter, ähnlich wie “Der dümmste Bauer erntet die dicksten Kartoffeln”. In Heines Gedicht bezieht der Vers sich jedoch auch auf die “unbefleckte Empfängnis” einer Bundesverfassung ohne das Zutun der Betroffenen: “Du kriegst ein Kind und merkst es kaum, Jungfrau Germania”, deshalb meine Abwandlung des Psalms von “los justos” in ein Femininum “a las beatas”. Und dieses Beispiel leitet zu einer weiteren phrasologischen Kategorie der Übersetzungsschwierigkeiten über.

Ein Shakespearezitat liegt vor im Zeitgedicht Nr. XIII, “Die Tendenz”, wo Heine dem deutschen Sängers ans Herz legt: “Was die Glocke hat geschlagen, / Sollst du deinem Volke sagen, / *Rede Dolche, rede Schwerter!*” (HHSS4: 423) (...a tu pueblo debes hablar / para que sepa cuántas son cinco, / ¡habla puñales, habla espadas!, cf. Balzer 1995: 132). Bei dem Zitat handelt es sich um eine Lehnübersetzung von Shakespeares syntaktisch freier Prägung “I will speak daggers to her” aus *Hamlet III/2*. In der Version von Conejero steht der ebenso ungewöhnliche spanische Wortlaut “le hablaré puñales”, also habe ich die Verdinglichung eines normalerweise abstrakten Akkusativobjekts als solche übernommen.

Im “Ex-Nachtwächter” aus den *Lamentationen*, kommt leicht verändert ein Zitat aus einem bekannten Studentenlied vor: “Freue dich des Lebens, / Weil dir noch dein Lämpchen glüht” (HHSS6/I: 94)<sup>17</sup>. Da meines Wissens keine gängige Übersetzung von diesem Lied ins Spanische existiert, habe ich beschlossen, den Sinn der Wendung wiederzugeben durch “¡goza de la vida, mientras te luzca buen pelo!”, also die Wendung “jds. Lämpchen glüht” als “lucirle a alg. buen pelo” (estar gordo y lleno de salud) interpretiert.

## 5. Wortspiele

Dieser Kunstgriff aus der Rhetorik ist ungleich schwieriger in eine andere Sprache zu transferieren als alle bisher von mir genannten Kategorien, so sehr man auch seine Phantasie spielen lässt, um die sprachliche Kluft zu überbrücken und der viel-

<sup>16</sup> Tatsächlich setzte Heine mit diesem Gedicht selber den Fürsten “Läuse in den Pelz”, denn es gab zusammen mit Dingelstedts Gedichten Anlass zur vorübergehenden Schließung des Verlags Campe.

<sup>17</sup> Diese Zeilen aus einem Gedicht von J. M. Usteri (1793) wurde in Nägelis Vertonung (1795) viel gesungen und besonders auch von Militärkapellen gespielt. Die Fortsetzung lautet: “Pflücket die Rose, eh’ sie verblüht!”. Im Studentenjargon wurde die zweite Zeile, “weil noch das Lämpchen glüht” häufig parodistisch verkehrt in “Großmutter wird mit der Sense rasiert”.

schichtigen Wahrheit so nahe wie möglich zu kommen. In der Translationspraxis wollen auch wir Textausleger selbstverständlich dem Original so treu wie möglich bleiben und neue Formulierungen nur so frei wie absolut nötig vornehmen.

Aus dem Gedicht "Jetzt wohin", welches neben *Atta Troll* und *Vitzliputzli* als eines der wenigen Einzelgedichte von Alfredo Bauer ins Spanische übersetzt wurde<sup>18</sup>, stammen folgende Verse:

Doch es ängstet mich ein Land,  
Wo die Menschen Tabak kauen,  
Wo sie *ohne König kegeln*,  
Wo sie ohne Spucknapf speien.  
(HHSS6/I: 102)

Pero me asusta un país  
de gentuza que masca tabaco,  
donde *los bolos no tienen rey*  
y donde escupen sin escupidera.  
(Balzer 1995: 171)

Untermeyers Version «Now where?»:  
But how could I love a land  
Where the mob is monarch really,  
Where *there are no King-pins*, and  
People chew and spit so freely.  
(Untermeyer 1937: 354)

Bauers Version «¿Adónde ir?»:  
Odio, empero, del tabaco  
La rumiación placentera;  
Y detesto a los que escupen  
Sin tener salvadera.  
(Bauer 1994: 129)

Ohne dass ich jetzt eine Übersetzungskritik üben will, fiel mir zunächst auf, dass der Begriff "ohne König kegeln" entweder gar nicht oder inexakt übertragen wurde. Dieser spielt einerseits auf das amerikanische *Bowling* an, bei dem es, anders als beim europäischen Kegeln, zehn statt neun Figuren gibt, die alle den gleichen Wert haben. Aber es klingt natürlich auch der amerikanische Status als Republik mit an, den Heine in satirischer Absicht in einem Atemzug mit der Gepflogenheit nennt, ohne Spucknapf zu speien, was für ihn, der Pariser Umgangsformen besaß und jede Form des Tabakgenusses verabscheute, eine Geste ungehobelten Benehmens war. Es entsteht jedoch noch zusätzlich das Bild, dass ein Monarch auf der europäischen "Kegelbahn" eine Zielscheibe für Spott und Kritik ist, die jedoch in irgendeiner Form des "Spucknapfes" abgefangen wird. Heines antimonarchische Haltung war ein zweischneidiges Schwert, denn auch der Gegenentwurf seiner Epoche, nämlich die Diktatur des Proletariats, weckte in ihm gewisse Ängste.

Das zweite Beispiel stammt aus Heines "Kalte Herzen", einem Gedicht aus dem Nachlass. Darin geht es um die Liebe des lyrischen Ich zu einer gefühlkalten Schauspielerin. Obwohl ein wissenschaftliches Gerät und eine geographische Angabe dem urromantischen Ton dieser Verse scheinbar zuwider laufen, fügt sich das Bild jedoch perfekt in Heines Lebensgeschichte von Liebesfrust und Liebesleid ein:

<sup>18</sup> Das Gedicht beginnt mit den Versen "Jetzt wohin? Der dumme Fuß / Will mich gern nach Deutschland tragen...". Leider liest Bauer schon im ersten Vers irrtümlich "der dumme Fuß" als "der dumme Fluss", was folgenden falschen Sinn ergibt: "A Alemania pronto nuestro río me lleva", cf. Enrique Heine, *Vitzliputzli. Atta Troll y otros poemas*. Versión al castellano y prólogo de Alfredo Bauer. Buenos Aires: Editorial Asociación Vorwärts 1994, 129.

O, ihr kalten Liebestempel,  
 Matt erwärmt von Pfennigskerzen,  
 Warum zeigt *mein Liebskompass*  
 Nach dem *Nordpol* solcher Herzen?  
 (HHSS4: 476)

Oh, fríos templos del amor  
 que apenas calientan velas baratas,  
 ¿por qué *la brújula de mi amor* indica  
 el *polo norte* de corazones tales?

Diese vier Zeilen resümieren nicht nur die Problematik der Nominalkomposita, mit denen ich meine Auslegungen begonnen habe, sondern die existentielle Klage darüber, dass der Dichter als Verliebter immer wieder den falschen Weg einschlägt, einen Weg, der seine Liebe unerwidert und seine Sehnsucht unerfüllt lässt, ein Thema, das sich durch Heines gesamte Lyrik zieht. Sein "Liebskompass" ist wie ein von ihm nicht zu steuerndes Instrument –wie ein Herzschrittmacher *avant la lettre*–, das ihn immer wieder zu ähnlich gearteten magnetischen Eisbergen hinzieht, an denen seine "armen Lieder" zerschellen. *Mein Liebskompass* kann nicht als "*mi brújula de amor*" übersetzt werden, sondern mit "*la brújula de mi amor*", d.h. das Possessivum bezieht sich auf den anderen Komponenten, und so werden aus zwei Wörtern bei Heine fünf im Spanischen. Es stellt sich also immer wieder die Frage: soll man die Form dem Inhalt opfern? Oder ist gerade bei Heines Lyrik die rhythmisch perfekte Gestaltung eine Charakteristik, auf die keinesfalls verzichtet werden sollte? Gibt es aus diesem Grund eine so relativ geringe Anzahl an Übersetzungen seiner Lyrik in andere Sprachen, bei denen entweder die Form auf Kosten des Inhalts verloren geht oder das Reimschema eine Hyper- oder Infratranslation durch Zusatz oder Weglassen von Wörtern erforderlich macht, aber selten beide Aspekte kompatibel sind?

## 6. Mögliche Strategien für Heine-Übersetzer

In der Folge will ich anhand von ausgewählten Beispielen die Vorgehensweisen erläutern, die einem Heine-Interpreten beim Überführen seiner Lyrik in die Zielsprache zur Verfügung stehen.

### 6.1. Abolierende oder Infratranslation

Dieses Prinzip liegt vor, wenn gewisse Lexeme oder Strukturen unübersetzt oder ungleichwertig bleiben und auch nicht an anderer Stelle kompensiert werden. Das kann verschiedene Ursachen haben. Den nächstliegenden Grund, den der Metrik, habe ich schon an anderer Stelle genannt: "In dem *abendlichen* Garten / Wandelt des Alkaden Tochter..." (HHSS1: 156) (Por la noche, en los jardines / paseábase la hija del alcaide, cf. Balzer 1995: 95). Um den Rhythmus und um das achtsilbige Romanzen-Schema zu wahren, habe ich hier nicht wörtlich übersetzt "en el jardín nocturno" (sieben Silben), sondern "Por la noche, en los jardines" (mit Vokalverschmelzung [sinalefa] zwischen dem unbetonten –e von "noche" und der nachfolgenden Präposition "en"), also "abends, in den Gärten"..

## 6.2. *Abundierende oder Hypertranslation*

Unter diesem Begriff versteht man das Einfügen von zusätzlichen Lexemen an Stellen, wo dies vom Ausgangstext her nicht gerechtfertigt scheint. Dies geschieht jedoch üblicherweise, wenn die Zielsprache ein bestimmtes syntaktisches oder semantisches Muster nicht erlaubt oder wenn der Übersetzer beschließt, punktuell eine fehlende Plastizität an anderer Stelle zu kompensieren. Ein Überschuss an Bedeutung dagegen liegt in folgendem Beleg vor: “Die Philister, die *Beschränkten*, / Diese geistig Eingeengten, / Darf man nie und nimmer necken.” (HHSS1: 256) (De los filisteos *de pocas luces* / y de intelecto limitado / nunca jamás debes burlarte. Cf. Balzer 1995: 216). Wörtlich lautet die Übersetzung von “beschränkt” “limitado”. Im nächsten Vers steht jedoch ein Quasi-Synonym “eingeengt” (restringido/coartado). Keine dieser spanischen Optionen ist als Adjektiv kompatibel mit “mente” oder “intelecto”. Aber eine neue Gesamtbedeutung entsteht durch ein metaphorisches “de pocas luces” (keine große Leuchte). Es besagt, dass jemand wenig intelligent ist, spielt also auf dessen geistige Beschränktheit an.

## 6.3. *Paraphrase*

Wenn eine phraseologische Metapher in der Zielsprache nicht als solche erkannt und nachvollzogen wird, kann ihre Bedeutung allgemeinsprachlich umschrieben werden, falls dies für das Gesamtverständnis unabdingbar ist: “Solang ich den deutschen Michel gekannt, / War er *ein Bärenhäuter*” (HHSS6/1: 270) (Desde que conozco al Miguel alemán / siempre ha sido *un holgazán*, cf. Balzer 1995: 147). “Bärenhäuter” ist durch die Agentis-Ableitung eine Wortschöpfung aus der alten Redewendung “auf der Bärenhaut liegen” (faul sein, faulenzten). Da es für dieses Bild im Spanischen keine phraseologische Entsprechung gibt (“tumbarse a la bartola” kann kein *nomen agentis* bilden), habe ich das Bild umschrieben als “ein Faulenzer sein”. Der deutsche Michel sollte allerdings für den fremdsprachlichen Leser durch ein Kulturem erklärt werden.

## 6.4. *Tilgung*

Da eine Anthologie ja sowieso schon eine Auswahl voraussetzt, ist eine komplette Tilgung von Versen bei einer Heine-Übersetzung nie vorgekommen. Denkbar ist dieser Prozess eher in Prosatexten bei kulturell sperrigen oder unübertragbaren Bedeutungen. Im einen oder anderen Fall habe ich mich allerdings gezwungen gesehen, gewisse Adaptationen vorzunehmen. In der Nummer 4 der Nachlese zu den *Zeitgedichten* wurde Heines gallische Kirsch-Metapher (*le temps des cerises*) durch “fruto”, bzw. “tentación” ersetzt, um dann erst im letzten Vers das pralle Bild der Heineschen Kirsche wieder zu evozieren:

Wie auch <i>die Kirsche</i> lacht und blüht, Wir singen ein Entsagungslied: [...] Nur droben, wo die Sterne, Gibt's <i>Kirschen</i> ohne Kerne. (HHSS6/1: 273)	...el gusto por la tentación del fruto queda en canción. [...] Sólo ahí arriba donde habitan las estrellas nos regalan sin huesos <i>las cerezas</i> . (Balzer 1995: 150)
---	--

Das Kompositum “Entsagungslied” ist ungemein schwierig zu übersetzen, weil im Spanischen dieser gesamte kulturgeschichtliche Komplex fehlt. Das Verb “quedarse [corto] en algo” (bei etw. bleiben) versucht, diesem für die Kultur des deutschen 19. Jahrhunderts charakterischen Thema der Entsagung gerecht zu werden.

### 6.5. *Kompensation durch Glossen und erklärende Fußnoten*

Ein Wortspiel mit der Doppelbedeutung von “[das] Tor” (große Öffnung in einer Mauer oder in einem Zaun) und “[der] Tor” (unkluger Mensch) lässt sich unmöglich in der Zielsprache wiedergeben, zumal das erste kein Femininum bilden kann, das zweite jedoch movierbar ist. Um diesen für das Gedicht fundamentalen doppelten Sinn explizit zu machen, habe ich mich für eine erklärende Fußnote entschieden:

Die Tore jedoch, die ließen Mein Liebchen entwischen gar still; Ein Tor ist immer willig, Wenn eine Törin will. (HHSS1, 117)	Mas no impidieron las puertas escabullirse a mi dueña: <i>una puerta</i> siempre se presta cuando una loca se empeña. (Balzer 1995, 90)
--	---

Natürlich hätte ich hier alternativ auch auf ein maskulines Lexem “portón” oder “portalón” zurückgreifen können. Diese Begriffe sind jedoch ein wenig anders konnotiert als das deutsche “Stadtter”. Es erschien mir außerdem nicht ratsam, das Genus und somit das Subjekt im zweiten Verspaar zu verändern, weil dies ja den Grund nennt, warum die Tore das Liebchen haben entwischen lassen: ein Tor gibt immer nach, wenn eine Frau sich etwas in den Kopf setzt.

### 6.6. *Kompensation für den Verlust an semantischer, konnotativer oder pragmatisch-diskursiver Kraft*

In Heines Gedicht aus dem Nachlass “Miserere” habe ich “Christen” zum Zwecke des Reims durch “Papisten” ersetzt. “Cristianos” würde den Reim auf “Humanisten” sprengen, und der Unterschied im Spanischen zwischen römisch-katholischen Christen und Papisten scheint nicht allzu wesentlich zu sein:

Ich heule dir dann die Ohren voll Wie andere gute <i>Christen</i> – O Miserere! Verloren geht Der beste der Humoristen. (HHSS6/1, 333)	Me lamentaré y lloraré como otros buenos <i>papistas</i> : ¡Ah, miserere, se echa a perder el mejor de los humoristas. (Balzer 1995, 212)
--	---

“Humorist” hat im Spanischen kein treffenderes Synonym, das sich auf “cristiano” gereimt hätte, also musste ich dieses Lexem unbedingt bewahren.

### 6.7. Transkodierung zum Zweck einer funktionalen Äquivalenz

Transkodierung kann dann erfolgen, wenn lexikalische Neuprägungen in der Zielsprache nachgeahmt werden. Dies erfordert jedoch einen gewissen Grad an Sicherheit darüber, inwiefern das lexikalische System der Zielsprache solche Neologismen erlaubt und wie weit man als Exeget bei ihrer Neuprägung gehen kann. Heines satirisches Gedicht “Zwei Ritter” aus dem *Romanzero* parodiert die glühend patriotischen *Polenlieder* eines Graf von Platen, die in Unterstützung des polnischen Kampfes für die Unabhängigkeit verfasst wurden. “*Crapulinski und Waschlapski, / Polen aus der Polackei...*” (HHSS6/1: 37) (*Crapulinski y Juan Lanaski, / dos polacos de Polaquia...*, cf. Balzer 1995: 157). “Crapulinski” ist nach dem französischen “être un crapule” (ein Lump, ein Schuft sein) geprägt und besitzt ein exaktes Pendant im Spanischen “ser un crápula”. “Waschlapski” spielt auf die phraseologische Metapher “ein Waschlappen sein” (ein Feigling, ein Schwächling sein) an. Das spanische “ser un Juan Lanaski” bezeichnet einen charakterlosen Mann, besonders wenn er unter dem Pantoffel seiner Frau steht. Heines Wortbildung “Polackei” erfolgt nach dem Muster von “Slowakei, Mongolei” und ist ein Despektivum für das Land Polen, weil es sich aus dem pejorativen “Polacke” für “Pole” herleitet. Da es im Spanischen keine pejorativen Namen für diese Volkszugehörigkeit gibt, musste die Neuprägung “polaquia” statt “Polonia” beiden Dimensionen Rechnung tragen.

## 7. Schlussbemerkungen

Anhand von wenigen ausgewählten Beispielen sollte gezeigt werden, mit welchen enormen interpretatorischen Herausforderungen jeder Heine-Übersetzer sich zunächst konfrontiert sieht, bevor er auch nur einen Versuch starten kann, diese nuancenreiche, bedeutungsträchtige und semantisch abgründige Lyrik adäquat in die Zielsprache zu überführen. Ob es außer den fünf genannten noch weitere tradukto-logische Schwierigkeiten gibt, die sich meiner Typologie bisher entzogen haben, ist eine Frage, die ich hiermit aufwerfen und zur Debatte stellen möchte. Ebenso schwerwiegend erscheint mir die Frage, ob man dem Universum von Heines Wahrheit, seiner janusköpfigen Doppeldeutigkeit, seinem bodenlosen Sinn und Widersinn, auch als noch so geschickter Übersetzer jemals gerecht werden kann.

## Bibliographische Hinweise

### Zitierte Quelle

Heine, H.: *Sämtliche Schriften. 1-6/II*. München: dtv 1997. Bei den Quellenangaben abgekürzt als HHSS.

**Zitierte Übersetzungen**

- Balzer, B., *Heinrich Heine: Gedichte-Auswahl. Antología poética*. Madrid: Ediciones de la Torre 1995.
- Bauer, A., *Enrique Heine: Vitzliputzli, Atta Troll y otros poemas*. Buenos Aires: Ed. Asociación Vorwärts 1994.
- Clark, J., *Enrique Heine. Cantares amorosos*. Barcelona: Pallars 1941.
- García Adánez, I., *Heinrich Heine: Cuadros de viaje*. Madrid: Gredos 2003.
- Guarner, L., *Los poetas: Enrique Heine. Sus mejores versos*. Madrid: Gráficas Unión 1929.
- Herrero, J., *Poemas y fantasías de Enrique Heine*. Madrid: Sucesores de Hernando 1909.
- Jané, J., *Alemania. Un cuento de invierno*. Barcelona: Bosch 1982.
- Llorente, T., *Enrique Heine. Libro de los cantares*. Barcelona: Daniel Cortezo 1890.
- Mestres, A., *Intermezzo*. Barcelona: Espasa 1895 y Tarragona: Arola Editors S.L. 12/ 1998.
- Pérez Bonalde, J.A., *Enrique Heine. El Cancionero*. Paris: Ollendorf 1912 y Madrid: Editorial América s.f.
- Untermeyer, L., *Heinrich Heine. Paradox and Poet*. New York: Harcourt, Brace & Co. 1937.

**Zitierte und verwendete Studien**

- Balzer, B., «Von ‚Liljenfinger‘ und ‚Veilchenaugen‘ zu ‚Suppenlogik‘ mit ‚Knödelgründen‘: Heines ästhetische Wende in Anbetracht seiner Wortwahl», en: Siguan, M. / Jané, J. / Riutort, M., *Ein Mann wie Heine täte uns Not*. Barcelona: Sociedad Goethe de España 2007, 3-17.
- Brummack, J., «Heines Entwicklung zum satirischen Dichter», in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 41 (1967), 98-116.
- Fingerhut, K., *Heinrich Heine, der Satiriker*. Stuttgart: Metzler 1991.
- Grésillon, A., *Règle et monstre: le mot-valise. Interrogations sur la langue à partir d'un corpus de Heinrich Heine*. Tübingen: Niemeyer 1984.
- Jäger, A. M., «Besaß auch in Spanien manch luftiges Schloss». *Spanien in Heinrich Heines Werk*. Stuttgart und Weimar: Metzler 1999.
- Kruse, J., «Warum Heine heute?», in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 3 (2006), 10-18.
- Nord, C., *Textanalyse und Übersetzen*. Heidelberg: Groos 1989.
- , *Einführung in das funktionale Übersetzen*. Tübingen: Francke 1993.
- , «Textanalyse: pragmatisch / funktional», in: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G. / Kußmaul, Paul / Schmitt, P. A. (Hgg.), *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1999, 350-354.
- Sosa Mayor, I., *Routineformeln im Spanischen und im Deutschen. Eine pragmatische kontrastive Analyse*. Wien: Praesens Verlag 2006.
- Wikoff, J., *Heinrich Heine. A Study of 'Neue Gedichte'*. Frankfurt / Bern: Peter Lang 1975.

**Andere spanische Übersetzungen von Heines Lyrik**

- Heine, H., *Joyas prusianas. Intermedio, Regreso y Nueva primavera*, (trad. M. M. Fernández y García), Madrid: J. Velarde 1873.
- , *Intermezzo*, (trad. F. Sellén). Nueva York: Librería N. Ponce de León 1875.
- , *Intermezzo*, (trad. A. Rodríguez Chaves). Madrid: Eduardo Martínez 1877 [1941].
- , *El libro de los cantares*, (trad. T. Llorente). Barcelona: Daniel Cortezo 1890.
- , *Poemas y fantasías* (trad. J. Herrero). Madrid: Sucesores de Hernando 1909.
- , *Páginas escogidas* (trad. E. Diez Canedo). Madrid: Calleja 1918.
- , *Los poetas: Enrique Heine. Sus mejores versos* (trad. L. Guarner). Madrid: Gráficas Unión 1929.
- , *Cantares amorosos* (trad. J. Clark). Barcelona: Pallas, 1941.



- , *Poesías* (trad. T. Llorente). Barcelona: Fama / Solivellas 1944.
- , *El cancionero*, (trad. J. Fuentes Ruiz). Madrid: Gráficas Reunidas 1947.
- , *Libro de canciones* (trad. L. Guarner). Madrid: Aguilar 1951.
- , *Obras*, (trad. M. Sacristán). Barcelona: Vergara 1964.
- , *Més de 110 poemes autobiogràfics d'aquest gran poeta romàntic alemany* (trad. F. de Riart). Barcelona: I.G. Santa Eulàlia 1968.
- , *Poemas* (trad. F. Formosa). Barcelona: Lumen 1981.
- , *Sueños y canciones*, (trad. L. Fayad). Santafé de Bogotá: El Ancora 1996.
- , *Alemania. Un cuento de invierno*, (trad. J. Munárriz). Madrid: Hiperión 2001.