

SEMIOTIK UND HEURISTIK

1.

Ein wichtiges Merkmal der Stuttgarter Semiotik ist der Ausgangspunkt der Zeichengebung von einem Repertoire von möglichen Mitteln aus, mit denen derjenige, der sich ausdrückt, ein Objekt bezeichnen und ihm eine Bedeutung geben kann. Um ein von Heidegger oft angewandtes Beispiel aufzunehmen: wenn ich einen Hammer bezeichnen will, habe ich sowohl einige Wörter der von mir gesprochenen Sprache (italienisch, deutsch, usw.) zur Verfügung, als auch einige graphische Zeichen, die ihn abbilden können, oder auch einige akustische Zeichen, die ihn anzeigen können. Zwischen ihnen wähle ich aus (was die Stuttgarter eine *Selektion* nennen), d.h. ich wähle ein Zeichen, verbinde es mit dem Objekt, das ich anzeigen will und gebe ihm eine Bedeutung. In den gewöhnlichen Bezeichnungsverfahren gilt nur dasjenige von den verfügbaren Mitteln des Repertoires, das gewählt worden ist: wenn ich, um zu bezeichnen, das deutsche Wort "Hammer" gewählt habe, bemerkt niemand mehr, daß ich statt dessen das französische Wort "marteau" oder eine Zeichnung auf der Tafel hätte anwenden können, d.h. gewöhnlich verlieren die verworfenen Alternativen ganz und gar an Wert und Interesse.

Es gibt aber einen Tätigkeitsbereich, wo die aus einem Repertoire getroffene Auswahl, anstatt die verworfenen Alternativen wertlos zu machen, ihren Wert durch den stetigen Vergleich mit denjenigen Ausdrucksmitteln erlangt, welche ausgewählt hätten werden können, aber nicht ausgewählt worden sind. Es handelt sich um das Kunstschaffen, wenn man es nicht auf Grund von bloß impressionistischen bzw. gefühlsmäßigen Wertungsrichtungen, sondern durch eine strenge Analyse bewerten will: zu diesem Zweck soll eine semiotische Analyse gemacht werden, um die Methoden, durch die der Künstler seine Inhalte vorgestellt hat, auffinden und bewerten zu können.

2.

Gehen wir von dem am leichtesten faßlichen Fall, von der Dichtkunst aus. Wenn der Dichter ein gewisses Wort anwendet, gibt es nur zwei Fälle, auf die eine semiotische Kritik nicht anwendbar ist:

entweder wenn der Dichter nur jenen einzigen Terminus zur Verfügung hat, den er anwendet, oder der entgegengesetzte Fall, wenn er ein unbestimmtes Repertoire gleichwertiger Termini zur Verfügung hat, so daß die Auswahl des Künstlers ganz zufällig ist. Der erste Umstand kommt der romantischen Kritik sehr zustatten; man hat sie oft behaupten gehört, daß z.B. das Anfangswort eines Verses nicht umhin konnte, eben das vom Dichter angewandte zu sein, weil nur ein einziges Wort imstande war, jenen Inhalt auszudrücken. Den zweiten Umstand macht sich die sogenannte generative "Ästhetik" zu eigen, welche in Anspruch nimmt, die Worte eines Gedichtes von einem Elektronengehirn durch eine Reihe von Binärauswahlen aus einem gleichwahrscheinlichen Repertoire wählen zu lassen. In der Tat gehören beinahe die gesamten wirkungsvollen Dichtungsausdrücke keinem von diesen Grenzfällen an. D.h. der Dichter hat weder einen einzigen Terminus, den er dann anwenden wird, noch ein unbestimmtes Repertoire zur Verfügung: gewöhnlich wird seine Auswahl aus einem sehr geringen Wörterrepertoire getroffen, und deswegen können die verworfenen Wörter dieses Repertoires auch im Verstand des Lesers als nicht angewandte Möglichkeiten anwesend bleiben. Man muß sich klarmachen, daß die Auswahl eines Wortes niemals unabhängig auftritt, sondern wenigstens mit dem vorangehenden und mit dem folgenden Wort verbunden ist. Oft ist sie sogar mit mehreren Auswahlakten der Wörter ihres Kontextes verbunden. Da diese Auswahlakte im Hinblick auf die Ausdrucksfunktionen getroffen werden, welche der Kontext in seiner zeitlichen Entwicklung jeweils ausübt, könnte man die Auswahl mathematisch als einen Modul der Wahrscheinlichkeitsrechnung ausdrücken, dessen Stufe in Abhängigkeit von nacheinander folgenden Funktionen variabel ist.

### 3.

Im Hinblick darauf offenbart sich die Aufgabe des Kritikers eher heuristisch als bewertend. Es handelt sich um die Aufgabe, dasjenige aufzufinden, das wir das "Fachrepertoire" der Wörtermöglichkeiten nennen können, zwischen denen der Dichter seine Auswahl durchgeführt hat und zwischen denen nur das ausgewählte Wort im Gedicht gezeigt worden ist, indem es dem Kritiker zukommt, die verworfenen Möglichkeiten semiotisch aufzufinden, welche oft hinter dem ausgewählten Wort ins Gewicht fallen. Es ist ein Verdienst von Max Bense, als erster den Begriff der Heuristik in die Semiotik

eingeführt zu haben: der Heuristik in der Semiotik ist der dritte Abschnitt seines Buches *Axiomatik und Semiotik* (1981) gewidmet. Indem ich hier den Begriff der Heuristik in eine semiotische Ästhetik einzuführen vorschlage, möchte ich vor allem die Verwandtschaft des von mir vorgeschlagenen Begriffes der ästhetischen Heuristik mit dem von Bense theoretisierten Begriff der semiotischen Heuristik genau aufzeigen. Als Heuristik der Semiotik versteht Bense das Verfahren, wodurch nicht-semiotische, in der Realität anwesende Entitäten jeweils auf das am besten passende semiotische Schema zurückgeführt werden. Diesem Verfahren gegenüber kann sich die Heuristik der ästhetischen Analyse als das umgekehrte Verfahren darstellen. Hier bilden nicht mehr präsemiotische Entitäten den Ausgangspunkt, sondern ein genau bestimmtes Zeichen, d.h. das vom Dichter angewandte Wort; von diesem aus handelt es sich darum, das präsemiotische Repertoire, aus dem der Dichter seine Selektion durchgeführt hat, heuristisch aufzufinden.

4.

Daß dieses Verfahren nicht aus einer bloßen semiotischen Übung besteht, sondern daß es im Gegenteil den sichersten Weg bildet, um die vom Dichter getroffenen Auswahlen aufzufinden und zu bewerten, kann aus einigen Beispielen hervorgehen. Eine typische Art dieser semiotischen Auswahl kommt dann vor, wenn der Verfasser ein für ihn charakteristisches Wort bevorzugt und es anwendet, um solche Inhalte zu bezeichnen, für welche verschiedene andere Wörter passender wären. Das ist der Fall beim Eigenschaftswort *bloody*, welches, wie von mehreren Kritikern bemerkt worden ist, in Shakespeares *Macbeth* in außerordlicher Häufigkeit vorkommt. Aber die Bedeutungen, auf welche es den Leser hinweist, sind manchmal sehr verschieden. Zum Beispiel sagt der König Duncan zu Malcem in der zweiten Szene des ersten Aufzuges, wenn er den blutigen von der Schlacht heimgekehrten Hauptmann sieht:

"What *bloody* man is that?"

Hier versteht der Leser *bloody* im Sinne von *bleeding*: "Wer ist dieser blutige Mensch?". Aber in der ersten Szene des vierten Aufzuges, als das Gespenst eines Knaben in der Hexenhöhle Macbeth erscheint und dieses Gespenst ihm sagt:

"Be *bloody*, bold and resolute!",

soll der Leser *bloody* im Sinne von *murderous* verstehen: "Sei blut-

dürstig, mutig und entschlossen!". Eine vollständige Lesung der zwei Stücke muß hinter dem ausgewählten Wort "bloody" das erste Mal das nicht ausgewählte Wort "bleeding", das zweite Mal das nicht ausgewählte Wort "murderous" verstehen.

Da die Metrik im ersten der zwei Verse die Anwendung von "bleeding" statt "bloody" erlaubt hätte, während im zweiten Vers die Auswahl von "murderous" statt "bloody" aus metrischen Gründen gezwungen hätte, auch die anderen Wörter zu ändern, beschränken wir uns auf den einfacheren Fall des ersten Verses. Wenn hier Shakespeare *bleeding* angewandt hätte, wäre es Aufgabe des Kritikers, die verworfene Wahl von *bloody* aufzufinden. Diese Auffindung ist keine bloße Neugier; im Gegenteil, die Elemente der Auswahl vor Augen zu haben erlaubt, die ganze Wirkung des Wortes zu verstehen: in diesem Fall die Verbindung in einer gleichen Kategorie des psychologischen Verhaltens der Angriffslust mit deren physikalischen Wirkungen zu verstehen.

5.

Einen ersten Schritt in dieser Richtung kann man schon bei gewisser traditioneller Kritik finden: nämlich in demjenigen Verfahren, das die vom Künstler durchgeführte schöpferische Selektionsarbeit wieder aufzufinden versucht, als er zwischen fünf oder sechs typischen Wörtern seines Lexikons bzw. zwischen drei oder vier ihm gewöhnlichen Bildern eben dieses Wort bzw. dieses Bild, das wir nun im Text finden, ausgewählt hat. Es handelt sich hier darum, die tatsächlich vom Künstler durchgeführte *Selektion* innerhalb dessen wiederaufzufinden, das wir als das "Fachrepertoire" zu seiner Verfügung angegeben haben. In diesem Fall gab die traditionelle Kritik gewöhnlich zu bedenken, daß die vom Künstler getroffene Selektion die bestmögliche war, jedenfalls diejenige, welche nur oder vor allem den Kritiker interessieren soll.

Aber einen weiteren Schritt in dieser Richtung kann man unternehmen, wenn man ganz und gar von demjenigen absieht, was die schöpferische Mühe des Künstlers gewesen sein kann, und vom Text selbst ausgeht. Es handelt sich dann darum, ein umgekehrtes Unternehmen wie das obige der Selektion zu leiten: dieses Unternehmen könnten wir als *Repertoirisierung* der einzelnen Punkte des Textes nennen. Z.B. wird ein Wort des Textes mit den anderen möglichen Alternativen seines Fachrepertoires verglichen, ohne auszuschließen, daß dieses Re-

pertoire sich als ein solches zeigt, das treffendere oder wenigstens ebenso treffende Wörter enthält wie die vom Verfasser ausgewählten. Auf diese Weise wird der Text seiner Starrheit enthoben und einer Art von Problematisierung bzw. Dynamisierung unterworfen, welche etwas viel Gründlicheres ist als die genetische Wiederauffindung der vom Verfasser durchgeführten Selektion.

Beide Unternehmen, sowohl die Wiederauffindung der vom Verfasser durchgeführten Selektionen als auch der Versuch des Kritikers, einzelne Punkte des Textes heuristisch zu "repertoirisieren", stützen sich auf die Überzeugung, daß der Kunsttext kein geschlossenes unveränderliches Ganzes ist, sondern im Gegenteil, eben wenn er künstlerisch gut geraten ist, durch eine offene Unbestimmtheit charakterisiert ist, welche eine mögliche Austauschbarkeit seiner Elemente nach sich zieht. Diese Überzeugung, welche in einer mikroästhetischen Betrachtung angebracht ist, d.h. in einer Betrachtung, für welche die Analyse der einzelnen Bestandteile wichtiger ist als die Gesamtübersicht des Ganzen, wird im letzten Teil der *Aesthetica* von Bense ausgedrückt:

"Mikroästhetisch gesehen, d.h. also was seine beabsichtigte Realisation aus den vielen Einzelschritten der Selektion, der Entscheidung über die minimalen materialen Elemente anbetrifft, ist jedes Kunstwerk ein System der Unbestimmtheit und kann auch *anders gedacht* werden" (2. Aufl., S. 325)

6.

Es ist hier möglich, eine Übersicht über die wichtigsten muster-gültigen Typen zu entwerfen, in deren Gebiet die oben beschriebenen Verfahren wirken können. Ich meine, daß vier von ihnen als die wichtigsten bestimmbar sind: 1. die Verfasservarianten, 2. die kritischen Abänderungen, 3. die Ausfüllungen von Textlücken und 4. die Dichtungsübersetzungen. Nur der erste von diesen vier Fällen gehört der Wiederauffindung der vom Verfasser durchgeführten Selektionen an; dagegen sind die anderen drei Unternehmen, welche durch verschiedene Verfahren schon daseiende Texte zu "repertoirisieren" versuchen. Daher ist das heuristische Verfahren nur für die letzten drei typisch.

Von einem semiotischen Standpunkt aus können die Verfasservarianten folgendermaßen unterschieden werden: a) repertoirielle Varianten, wenn der Verfasser einzelne Wörter seines Textes verbessert, b) Bezugsvarianten, wenn der Verfasser die Inhalte und vor allem deren

Bezugsart (iconisch, indexikalisch, symbolisch) verbessert, c) Interpretantenvarianten, wenn der Verfasser sogar die Bedeutung einer Textstelle verbessert. Ihrerseits bilden die kritischen Abänderungen, welche die Ersetzbarkeit eines Wortes durch ein anderes oder mehrere andere zeigen, ein Fachrepertoire derjenigen Zeichen, welche wir als "Nebenzeichen" der Textzeichen angeben können; diese Nebenzeichen zum Fachrepertoire sollen nicht willkürlich sein, sondern, um einen Terminus von Lambert anzuwenden, sie sollen ebensoviele Merkmale des Textzeichens bilden. Dagegen sind die Füllungen von Textlücken, obwohl sie das am meisten beliebige Unternehmen darstellen, doch von der Ästhetik des Textes, nämlich von jenem semiotischen Zustand, den Bense "ästhetischen Zustand" nennt, bedingt, wenn er auch von dem sogenannten "Rahmenprinzip" (nach Bense Theorie) vervollständigt werden kann. Endlich können die Übersetzungen als in einer stetigen Spannung wirkend betrachtet werden, nämlich in einer Spannung zwischen der wortgetreuen Wiedergabe und einer möglichen Absicht, sowohl mit einer hypothetischen, absolut wortgetreuen Übersetzung als auch mit dem Urtext selbst zu wetteifern; und in dieser Spannung ergibt sich jedenfalls ein Wiedereingangssetzen des sprachlichen bzw. semiotischen Repertoires des Urtextes.

7.

Beginnen wir also mit den sogenannten Verfasservarianten. Der erste von uns angegebene Fall, derjenige der repertoiriellen Varianten, bildet die leichteste Verbesserung zwischen denjenigen, die der Autor in einer zweiten Fassung seines Textes durchführen kann. Ein typischer Fall von geringster repertoirieller Verbesserung lag vor, als Brecht seine "Ballade vom angenehmen Leben" neu schrieb: er verbesserte den vorletzten Vers der ersten Strophe folgendermaßen:

I. "Was hilft da Freiheit? *Es* ist nicht bequem."

II. "Was hilft da Freiheit? *Sie* ist nicht bequem."

Bemerkenswert ist die Verbesserung, wenn die Verfasservariante den Objektbezug der Wörter betrifft, d.h. wenn sie eine Bezugsvariante ist. Ein typisches Beispiel kann man in einem Gedicht des Amerikaners John Crowe Ransom finden, das 1945 mit dem Titel "Vaunting Oak" ("Die stolze Eiche") veröffentlicht wurde. Die Hauptperson dieses Gedichtes, vom Gedanken des Todes und daher des möglichen Endes

ihrer Liebe besessen, sucht vergebens ein Trugbild von Dauerhaftigkeit in der Beobachtung einer alten Eiche mit ewigem Anschein. Aber, indem sie sich klarmacht, daß auch die Eiche zum Tode bestimmt ist, wird sie anderen Sinnes und drückt sich in einem Vers aus, dessen zwei folgende, vom Autor geschriebene Fassungen hier angeführt werden:

- I. "she who had sorely been instructed of much *decease*"
- II. "she who had been instructed of much *mortality*"

Der Sinn des Verses bleibt gleich: "Sie, welche sich so viel Tod (bitter) klargemacht hatte", wenn man davon absieht, daß das Umstandswort "sorely" in der zweiten Fassung verschwindet. Aber das Objekt, das mit der Bedeutung von "Tod" dargestellt wird, wird das erste Mal vom einzelnen physikalischen Ableben gebildet, während es das zweite Mal vom gemeinschaftlichen und existentiellen Todeschicksal des Menschen gebildet wird. Semiotisch ausgedrückt, können wir sagen, daß der Objektbezug das erste Mal von einem Index, das zweite Mal von einem Symbol repräsentiert wird.

Noch gründlicher ist die Verfasserverbesserung, wenn die Variante den Interpretantenbezug, d.h. den Sinn des Verses selbst verbessert. Nochmals ein typisches Beispiel von Verfassersinterpretantenvariante aus den Umarbeitungen der Songs der "Dreigroschenoper", die Brecht ausführte: Es handelt sich um die letzten vier Verse der Ballade, die Macheath, bevor er auf den Galgen hin aufsteigt, singt. Die zwei Fassungen sind die folgenden:

- I. "Man schlage ihnen ihre Fressen  
Mit schweren Eisenhämmern ein.  
Im Übrigen will ich vergessen  
Und bitte sie, mir zu verzeihn."
- II. "Und die da reden vom Vergessen  
Und die da reden vom Verzeihn -  
All denen schlage man die Fressen  
Mit schweren Eisenhämmern ein."

Die zwei wesentlichen Verbesserungen der Variante bestehen (1.) aus der Umwertung des Sinnes der zwei Verse über das Vergessen und das Verzeihen, welche von einer Anbietung von Versöhnung in ein Hassbekenntnis umgewandelt werden; und (2.) aus der entsprechenden Umkehrung der Nachfolge der Verse, weil in der zweiten

Fassung das Gewaltbekenntnis, anstatt die Strophe zu eröffnen, sie abschließt, und daher eine traumatischere Wirkung auslöst. Semiotisch kommt die heftigere Wirkung der zweiten Fassung von der Einführung einer Semiose vom Rhema (3.1) zum Dicent (3.2) her, welche in der ersten Fassung fehlte: in der ersten Fassung hatten alle vier Verse einen dicentischen Bezug, dagegen stellen sich in der zweiten die ersten zwei Verse als ein rhematischer, noch offener Konnex mit einer unsicheren Bedeutung dar ("Und die da reden vom Vergessen..."), in bezug worauf die dicentische Sicherheit der zwei folgenden Verse als eine unerwartete Semiose erscheint.

8.

Was die kritischen Abänderungen angeht, haben wir schon gesagt, daß sie alsoebenso viele Nebenzeichen in bezug auf das Textzeichen dargestellt werden können, in Beziehung zu denen sie sowohl als Alternativen als auch alsoebenso viele Merkmale wirken. Der semiotisch am bemerkenswerteste Fall von kritischen Abänderungen ist derjenige, worin der Text mit einem außerordentlich ungewöhnlichen und daher sehr verdächtigen Wort überliefert worden ist, so daß er Herausgeber und Kommentatoren veranlaßt, mögliche Alternativen zu suchen. Ihre Absicht ist, das echte, vom Verfasser geschriebene Wort aufzufinden; aber das hervorgebrachte Ergebnis ist zuletzt der Tatsache gegenüber gleichgültig, daß der Verfasser eben das ungewöhnliche Wort oder ein anderes geschrieben hätte: das Ergebnis ist bloß die Feststellung eines Fachrepertoires, das zum Wort des Textes alternativ ist. Ein ziemlich bekanntes Beispiel ist die Episode in *Macbeth* von Shakespeare, wo Macbeth, indem er den Tod von Duncan erläutert, die Dolche seiner Mörder als "*breech'd with gore*" bezeichnet, d.h. wortgetreu "mit Bluthosen angezogen":

"Dort seine Mörder, in die Farbe ihres Handwerks  
gekleidet, ihre Dolche *mit Bluthosen angezogen!*"

Die Tatsache, daß Shakespeare dieses ungereimte Eigenschaftswort angewendet hat, und noch dazu es nicht als ein Gleichnis darstellend, sondern eben als ob die Dolche wirklich ihre Blutbedeckung an Hosen statt angezogen hätten, hat die Kritiker veranlaßt, einige Abänderungen des Eigenschaftswortes vorzuschlagen, von denen die wichtigsten sind: "*reeched*" (bestreut), "*drenche'd*" (gesättigt),

"hatch'd" (bedeckt). Dieser Fall ist besonders geeignet, die Sage zu widerlegen, nach der in einem Dichtungstext das vom Verfasser ausgewählte Wort unersetzbar ist, weil es, wenn der Text gültig ist, das allerbeste sei. Wenn Shakespeare wirklich "breech'd" schrieb, ist es schwierig zu behaupten, daß seine Auswahl die allerbeste ist, weil es sich um eine eher fremdartige als wirksame Metapher handelt. Wenn er dagegen wirklich eines der von den Kritikern vorgeschlagenen alternativen Wörter angewendet hätte, müßte man sagen, daß ein Wort dem anderen im Werte gleichkommt. Und diese Austauschbarkeit hat nicht zur Folge, daß es sich um ein schlechtes Stück handelt, sondern daß es im Gegenteil ein effektvolles Stück ist.

Von einem semiotischen Standpunkt aus haben wir schon gesagt, daß die kritischen Abänderungen als ebenso viele Nebenzeichen oder, um einen Terminus von Lambert anzuwenden, "Merkmale" des im Text angewendeten Wortes betrachtet werden können. Während gewöhnliche Wörter als selbständige, weil direkt verständliche Zeichen fungieren, hat demgegenüber ein ungewöhnliches Wort des Textes genau genommen, eine schwache Selbständigkeit, obwohl es doch eine gewisse Selbständigkeit hat (sonst wäre der Text unverständlich), gereicht es ihm zum Vorteil, von anderen Nebenzeichen (den Abänderungen) gestützt zu werden, deren jedes eine Teilvorstellung aufklärt. Und da schon Kant, außer Lambert, die Teilvorstellungen eines Begriffes als "Merkmale" bestimmte, können wir die alternativen Abänderungen eines Textwortes als ebenso viele seine Merkmale betrachten.

9.

Wir haben schon gesagt, daß das Unternehmen, welches das Beliebige am meisten enthält, die Füllung von Textlücken ist. Dieses Unternehmen ist im Bereich der alten griechischen, durch Papyri überlieferten Dichtung besonders häufig, weil die Papyri, wie bekannt, Lücken am Rande oder in der Mitte enthalten. Hier interessiert den Semiotiker etwas anderes als den Philologen: letzterer ist vor allem besorgt, daß eine nächste Entdeckung von Papyri die Gültigkeit seiner Ausfüllung oder aber die Gültigkeit derjenigen eines seiner Kollegen zeigen wird. Den Semiotiker dagegen interessiert nicht, ob die eine oder die andere Ausfüllung in Zukunft als richtig erscheinen wird; ihn interessiert viel mehr die Betrachtung, daß von zwei sehr verschiedenen Ausfüllungen alle beide nicht nur auf der Stufe des gesunden Menschenverstandes, sondern auf der Stufe

des Kunstwertes funktionieren.

Nehmen wir eine berühmte vierzeilige Strophe von Sappho, von deren vierter Zeile nur ein einsilbiges Wort zu uns gelangt ist, obwohl wir wissen, daß dieser Vers ein Adonius (—υυ —υ) sein sollte, weil es sich um eine sapphische Strophe handelt. Die deutsche Übersetzung ist folgende:

"Die Gestirne um den schönen Mond herum  
verbergen schon den glänzenden Schein,  
wenn er voll stärker ausstrahlt  
die Erde - "

Das einzige auf uns gelangte Wort der vierten Zeile, γῆν (die Erde) soll, aus metrischen Gründen, durch vier Silben gefüllt werden. Ein Philologe, H. Neue, ergänzte: γῆν ἔτι παύων; ein anderer, I. Bloomfield, ergänzte: λίγυεῖν ἦν. Daraus ergibt sich die Alternative der zwei folgenden Übersetzungen der letzten zwei Zeilen, von denen jede sowohl dem Sinn nach als auch als Kunstwerk befriedigend ist:

I. ".....  
wenn er voll stärker ausstrahlt  
auf die ganze Erde."

II. ".....  
wenn er voll ausstrahlt  
silbern die Erde."

10.

Komplizierter ist die heuristische Lage, welche das Problem der Übersetzungen darstellt. Ihrer Natur gemäß hat die Übersetzung nicht einen einzigen, sondern einen doppelten Textausgangspunkt: den Urtext und die hypothetische, absolut wortgetreue Übersetzung, welche alle Bestandteile des Urtextes genau wiedergebe. Letztere ist, wie bekannt, nur ein Grenzbegriff: es gibt keine zwei derartigen Sprachen, daß sie eine binär genaue Entsprechung ihrer Wörter darstellen; deswegen kann eine der Bedeutung nach streng wortgetreue Übersetzung nicht auch der Phonetik nach, der Metrik nach, oder der etymologischen Thematik nach wortgetreu sein. Obwohl die wortgetreue Übersetzung ein Grenzbegriff ist, kommt daher hier wieder das Problem der möglichen Abänderungen vor, d.h. der möglichen Alternativen, die man an Stelle eines Wortes des gegebenen Textes auswählen kann; nur daß der Übersetzer sich gegenüber der Möglich-

keit einer doppelten Abänderung befindet: in bezug auf den Urtext und in bezug auf die hypothetische wortgetreue Übersetzung. Was kann den Übersetzer veranlassen, sich von dieser zu entfernen? Während in den vorangehenden Fällen der kritischen Abänderungen und der Textergänzungen die Absicht wesentlich exegetisch war, kommt hier eine Art von Wetteiferabsicht vor: der Übersetzer kann sich vornehmen, die hypothetische wortgetreue Übersetzung oder sogar den Urtext zu verbessern.

Kein Vergleich zwischen verschiedenen Übersetzungen desselben Textes in dieselbe Sprache oder in verschiedene Sprachen kann eine größere oder mindere Anwesenheit von Wetteiferabsicht in jeder von ihnen hervorheben. Ein typischer Fall von wetteifernder Übersetzung ist die italienische Übersetzung, die Guido Ceronetti von den Epigrammen von Martialis gemacht hat. In der Absicht, die ausbrechende Lebhaftigkeit von Martialis auf italienisch wiederzugeben, hat Ceronetti nicht darauf verzichtet, die ausgefallensten und die Treue gegenüber dem Text weniger berücksichtigenden Mittel anzuwenden: d.h. die Einfügung französischer, deutscher, spanischer Ausdrücke in die italienische Übersetzung; den Höhepunkt dieser seiner Wett-eifertechnik erreicht er, wenn er, in einer Gegenposition zu dem Epigramm Nr. 77 des neunten Buches, auf die italienische Übersetzung verzichtet und es in Küchenlatein übersetzt, das, indem es mit dem Latein des Textes in Konkurrenz tritt, den Vorteil hat, auch den Italienern, die Latein nicht können, verständlich zu sein. So werden die zwei Verse, wodurch Martialis die vermutlichen Vorzüge der Redegabe seines Rivalen Priscus ironisch beschreibt, so übersetzt:

*Urtext:* "et multa dulci, multa sublimi refert,  
sed cuncta docto pectore"  
("und er sagt sehr zart, sehr erhaben aus,  
aber alles auf gelehrte Weise")

*Übersetzung:* "Cum suave argumentare  
Et sublime disputare  
Totum semper doctorale."

Wer Anstoß an diesem für einen Übersetzer ganz und gar unüblichen Verfahren nimmt, sollte die unleugbare Lebhaftigkeit dieser "sui generis"-Übersetzung mit der Kraftlosigkeit anderer Übersetzungen aus anderen Sprachen vergleichen. Z.B. die französische Übersetzung von Izaac:

"tantôt sur un ton agréable, tantôt sur un ton élevé,  
mais toujours avec érudition."

11.

Wenn man also diese Austauschbarkeit jeder repertoiriellen Auswahl im Bereich eines Dichtungstextes betrachtet, immer unter der Bedingung, daß sie innerhalb eines geringen Fachrepertoires wirkt (nämlich eine Austauschbarkeit sowohl von seiten des selben Verfassers wie im Falle der Verfassersvarianten, als auch von seiten anderer wie im Falle der kritischen Abänderungen, der Textfüllungen und der Übersetzungen), kann das daraus hervorgehende Ergebnis im Hinblick auf eine semiotische Ästhetik bzw. auf eine Ästhetik überhaupt mit derjenigen Revolution verglichen werden, welche im Gebiet der Physik, genauer im Gebiet der Mikrophysik, durchgeführt wurde, als die neuere Physik die raumzeitliche Lokalisierung der physikalischen Entitäten durch die Bestimmung von Wahrscheinlichkeitsfeldern ersetzt hat. Die Tatsache, daß die Ziegelsteine, welche die Gebäude der Realität bilden, anstatt einzelne Stücke ebenso viele Wahrscheinlichkeitsfelder bilden, hat den Einsturz des Gebäudes der physikalischen Welt nicht nach sich gezogen. Dasselbe kann für die Dichtung gelten: wenn ihre Sprachbestandteile sich wirklich, wie ich heute vorgeschlagen habe, als ebenso viele Felder möglicher Alternativen innerhalb eines Fachrepertoires zeigen, anstatt unersetzbare Wörter bzw. Zeichen zu sein, wird das die Gültigkeit und die Wirksamkeit der Dichtung selbst nicht berühren. Im Gegenteil kann das ihre Analyse bereichern, indem es dem Kritiker, bzw. dem Ästhetiker und dem Semiotiker, erlaubt, sich ihr mit einer Vorurteilslosigkeit zu nähern, welche sowohl der Analyse als auch der Bewertung der Dichtung zum Vorteil gereichen wird.

# SEMIOSIS 43

Internationale Zeitschrift  
für Semiotik und Ästhetik  
11. Jahrgang, Heft 3, 1986

## INHALT

<i>Max Bense:</i>	<i>Bericht II über die "Eigenrealität" von "Zeichen"</i>	5
<i>Udo Bayer:</i>	<i>Die Semiosen der gegenstandsorientierten Malerei</i>	8
<i>Pietro Emanuele:</i>	<i>Semiotik und Heuristik</i>	28
<i>Reiner Schmitt:</i>	<i>Semiotische Aspekte in der Medienforschung</i>	40
<i>Armando Plebe:</i>	<i>Entwurf eines semiotischen Materialismus</i>	48
<i>Bericht aus Chung Li (Taiwan) vom 29. Januar 1986 (Ertekin Arin)</i>		59
<i>Internationales Semiotisches Colloquium an der Universität Perpignan über Les fondements de la sémiotique vom 20. bis 22. März 1986</i>		63