

Mária Molnár

## **Die Allegorie als konzeptuelles Muster in der kognitiven Linguistik**

### **Abstract**

The present paper aims to investigate the cognitive processes involved in translation by analysing three lyrical texts – the original poem (József Attila: *Óda*) and its translations in German and Russian. The analysis presented is at the interface between two disciplines, namely, process-oriented translation theory and cognitive linguistics. The contrastive analysis of the parallel passages shows that the translation of allegorical lyrical texts depends not only on the familiar conceptual patterns of allegorical interpretation and the lyrical conversational situation, but also on alternative linguistic constructions of the target language.

*Keywords:* Allegory, translation, cognitive linguistics

### **0 Die Problemstellung**

Die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit ist, durch die kontrastive sprachliche Analyse von drei lyrischen Texten – von dem Originalgedicht (József Attila: *Óda*) und dessen Übersetzungen auf L2 (Deutsch) und L3 (Russisch) – auf die kognitiven Prozesse beim Übersetzen zu schließen. Die Ergebnisse einer solchen Untersuchung könnten dazu beitragen, zwei Phasen des komplexen mentalen Prozesses der Lyrikübersetzung zu erschließen: die Interpretationsphase auf der Quellsprache und die Reproduktionsphase in der Zielsprache. Es wird angenommen, dass bei der Interpretation von lyrischen Texten eingeübte konzeptuelle Muster aktiviert werden, die sowohl das Verstehen der lyrischen Sprechsituation, als auch die darin eingebettete Allego-

rese<sup>1</sup> fördern. Die zwei zentralen eingeübten konzeptuellen Muster, die das Gedicht *Óda* aktivieren, sind:

1. die Allegorese
2. die lyrische Sprechsituation.

Die Übersetzer orientieren sich vermutlich nach diesen zwei zentralen kognitiven Mustern, reproduzieren sie durch die sprachlichen Mittel der gg. Zielsprache, um zu einer gelungenen Allegorese in der Zielsprache beizutragen. In diesem Sinne sind die lyrische Sprechsituation und die Allegorie als konzeptuelle Muster mit eingeübten Interpretationsstrategien die konstanten Größen auf der kognitiven Ebene der Lyrikübersetzung. Die Ergebnisse der kontrastiven Analyse können dabei helfen, die Reproduktionsphase auf der gg. Zielsprache differenzierter zu betrachten. Durch eine kognitiv linguistische Analyse können die Momente der Reproduktion von zentralen kognitiven Merkmalen der Allegorie und die Momente der alternativen zielsprachlichen Gestaltung aufgedeckt werden. Besonders bei den untersuchten alternativen zielsprachlichen Gestaltungsmöglichkeiten wird das Potenzial der Lyrikübersetzungen auf der konzeptuellen Ebene sichtbar: die Übersetzungen können in der Allegorese die Rekonzeptualisierung des abstrakten Zielbereichs der Allegorie initiieren.

## 1 Theoretischer Rahmen der Untersuchung

Diese Arbeit ist im Grenzbereich zweier Disziplinen – der prozessorientierten Übersetzungswissenschaft,<sup>2</sup> wie sie bei Hönig 1997 und Klaudy 1999 vorgestellt werden und der kognitiven Linguistik (Kövecses & Benzes 2010, Tolcsvai 2013, Wildgen 2008, Langacker

<sup>1</sup> Unter Allegorese wird die allegorische Deutung eines (lyrischen) Textes als mentaler Prozess verstanden.

<sup>2</sup> „Folyamatcentrikus fordítástudomány (process-oriented translation studies) – Holmes (1972) rendszereiben a leíró fordítástudomány egyik ága, amely a fordítás közben lejátszódó pszichikai folyamatokat vizsgálja” (Klaudy 1999: 151). („Die prozessorientierte Übersetzungswissenschaft (process-oriented translation studies) – ist in dem System von Holmes (1972) ein Zweig der deskriptiven Übersetzungswissenschaft, der diejenigen Prozesse untersucht, die während des Übersetzens ablaufen.” M.M.)

2016) anzusiedeln. Der gemeinsame Gegenstandsbereich der prozessorientierten Übersetzungswissenschaft und der kognitiven Linguistik besteht in der Untersuchung der kognitiven Prozesse<sup>3</sup> beim Übersetzen (dazu siehe: Harsányi 2010, Harsányi 2008: 46). Die empirische Untersuchung der sprachlichen Daten hat in beiden Disziplinen den Zweck, diejenigen kognitiven Prozesse zu erschließen, die die sprachlichen Daten motivieren. Im Folgenden möchte ich detaillierter auf den theoretischen Rahmen der Untersuchung eingehen. Die Übereinstimmungen der theoretischen Prämissen und der Arbeitsmethode der kognitiven Linguistik und der prozessorientierten Übersetzungswissenschaft scheinen den Ausbau eines konsistenten theoretischen Rahmens zur kognitiv-linguistischen Untersuchung der Lyrikübersetzung zu ermöglichen. Die grundlegenden Gemeinsamkeiten können wie folgt zusammengefasst werden:

1. Beide Disziplinen bauen auf die Wechselbeziehung zwischen Empirie und Theorie auf.
2. Die Sprache wird als ein Medium des Verstehens betrachtet, dementsprechend gelten auch die grundlegenden Operationen und Muster der menschlichen Kognition (z.B. Fokus, Figur-Grund Unterscheidung, Schemata, Frames, Skripts).
3. Die mentale Realität des Verstehens ist als ein dynamischer Konstruierungsprozess mit emergenten Bedeutungsstrukturen beschreibbar. Diese Bedeutungsstrukturen sind nicht immer aus den Bedeutungen der Komponente nach der Kompositionsregel kalkulierbar.
4. Die mentale Realität des Verstehens ist mit der Funktionsweise eines Computers nicht gänzlich beschreibbar, denn „unser Sprachsystem operiert nicht mit naturwissenschaftlich exakten Relationen von Zeichen und Bezeichneten“ (Hönig 1997: 37). In der kognitiven Annäherung ist die Sprache kein formales System, denn „[...] unser Verstehen sprachlicher Äußerungen [folgt] nicht

---

<sup>3</sup> „**Kognitív folyamatok** (*cognitive operations/prozesses*): Olyan mentális folyamatok, amelyek környezetünk értelmezésében segítenek, és nagyrészt nem tudatosak. Kognitív folyamatnak számít többek között az érzékelés, a **figyelem**, a **kategorizáció**, a **perspektíva** vagy az **alak-háttér elrendezés** (Kövecses & Benczes 2010: 227). („**Kognitiven Prozesse** (*cognitive operations/prozesses*): Kognitive Prozesse sind solche mentalen Prozesse, die das Interpretieren der Umgebung fördern und größtenteils nicht bewusst sind. Zu den kognitiven Prozessen zählen unter anderem das Wahrnehmen, die **Aufmerksamkeit**, die **Kategorisierung**, die **Perspektive** und die **Figur-Grund-Wahrnehmung**.” M.M.)

- den Gesetzen der Logik, sondern den Regeln der fuzzy logic” (Hönig 1997: 72).
5. Zusammen mit den kognitiven Operationen bilden die sprachlichen Zeichen ein kognitiv motiviertes, zusammenhängendes Kontinuum von symbolischen Einheiten.<sup>4</sup> „Die sprachlichen Zeichen [...] sind das zum jeweiligen Zeitpunkt verfügbare Produkt der Verstehensprozesse, mit denen wir einen Weltausschnitt in unser Bewußtsein integriert haben. Von diesem Prozess lassen sich die sprachlichen Zeichen nicht mehr säubern; er ist Teil der Bedeutung, die sie für uns haben.” (Hönig 1997: 38).
  6. Die symbolischen sprachlichen Äußerungen konstruieren mentale Inhalte, dieselben oder beinahe dieselben mentalen Inhalte können auf verschiedene Weisen sowohl intralingual als auch interlingual konstruiert werden.
  7. In den Prozess des Verstehens ist immer abgespeichertes konzeptuelles Wissen involviert, Teile dieses konzeptuellen Wissens werden in dem Verstehensprozess aktiviert und fördern ihn mit mehr oder weniger eingeübten Bedeutungskonstrukten.<sup>5</sup> Die so entstandenen Bedeutungskonstrukte sind nicht von dem Konstruierungsprozess abtrennbar.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> „**Szimbolikus egység** (*symbolic unit*): A nyelvi jel horizontálisan és vertikálisan kibővített értelmezése. Eszerint – a szavak mellett – nyelvi jellé válnak a morfémák, az állandósult szerkezetek vagy az idiómák, illetve különböző nyelvtani egységek is (mint N, NP stb.)” (Kövecses & Benczes 2010: 231). (**Symbolische Einheiten**: (*symbolic unit*): Der Begriff stammt aus der horizontal und vertikal erweiterten Interpretation des sprachlichen Zeichens. Nach dieser Interpretation können Morpheme, feste Wendungen, Idiomen und unterschiedliche grammatische Einheiten (wie N, NP usw.) zu sprachlichen Zeichen werden. M.M.)

<sup>5</sup> „A jelentésszerkezet elvont tulajdonságok kognitív tartományokba rendezett hálózata” (Tolcsvai 2011: 46). Nach der Definition von Tolcsvai 2011 wird in dieser Arbeit unter Bedeutungskonstrukt in kognitiven Domänen netzwerkähnlich abgespeichertes und abrufbares konzeptuelles Wissen verstanden.

<sup>6</sup> „A szerkezet olyan mentális modell, amely az értelemképzés szempontjából valamely nyelvi egység összetevőit entitások statikus struktúrájaként írja le. A művelet az a folyamat, amelynek során a beszélő és a hallgató a nyelvi struktúrákat létrehozza vagy megérti, folyamatszerű (dinamikus) jellegükben is felismeri. [...] A szerkezet a műveleti (on-line) feldolgozással együtt írható le” (Tolcsvai 2011: 37). („Die Konstruktion ist ein mentales Modell, das die Teile von sprachlichen Einheiten aus der Perspektive der Sinnbildung als statische Strukturen beschreibt. Die Operation ist derjenige Prozess, in dem der Sprecher und der Zuhörer die sprachlichen Strukturen zustande bringt oder versteht und auch den dynamischen Charakter dieser Strukturen erkennt. Die Konstruktion ist nur zusammen mit der on-line Verarbeitung beschreibbar.” M.M.)

8. Die Intuition und Kreativität sind nicht aus der mentalen Wirklichkeit des Übersetzers zu bannen, denn sie sind integrierte Teile des Verstehens und des Übersetzungsprozesses: „A kognitív nyelvészeti alkalmazza az introspekció, illetve az intuíció művelését a szemantikai szerkezetek és a motivációs tényezők kutatásában” (Tolcsvai 2013: 62). („Die kognitive Linguistik benutzt die Introspektion und die Intuition zu der Forschung von semantischen Konstruktionen und Motivationen.” M.M.)
9. Die sprachlichen Daten werden an ihren natürlichen Vorkommensorten, in ihren natürlichen Kontexten untersucht, denn der Kontext selbst ist als bedeutungskonstruierender Faktor anzusehen.

In der kognitiven Annäherung liegt der Schwerpunkt der Untersuchung darin, die eigenartigen kognitiven Konstruktionsprinzipien der Allegorie zu erschließen und dadurch die Funktionsweise der Allegorese zu verstehen. Die Allegorie soll eine dynamische, wiederkehrende Verzweigung der Bedeutungskonstruktion sein, die eine konkrete und eine abstrakte, allegorische Bedeutungsebene zustandebringt. Im Prozess der Allegorese bleibt die Möglichkeit anderer Konstruktionsweisen offen, d.h. die mentalen Inhalte in den Zielsprachen können für den Leser auch durch andere alternative Konstruktionsweisen mental zugänglich gemacht werden. Das latente Wissen des Übersetzers darüber, dass auch andere, alternative sprachliche Konstruktionsweisen zur Vermittlung von beinahe denselben mentalen Inhalten vorlegen, ist ein Potenzial des Ausgangstextes. Dieses Potenzial kann bei dem Übersetzen von Allegorien zu neuen emergenten Bedeutungsstrukturen in der Zielsprache führen.

Das Ziel dieser Arbeit ist nicht die kritische Beurteilung der deutschen und der russischen Übersetzungen. Die kontrastive Untersuchung der parallelen Textstellen fokussiert eher auf die Rekonstruktion des Bedeutungsbildungsprozesses des quellsprachigen lyrischen Textes, wobei das Original nur als Vergleichsbasis dient. Das Original wird als eine der möglichen Konstruktionsweisen der gegebenen mentalen Inhalte betrachtet, die das Potenzial zur interlingualen kognitiven Umstrukturierung in sich trägt.

## 2 Die Allegorese

### 2.1 Die Möglichkeit einer kognitiv-linguistischen Reinterpretation der Quintilianischen Definition

Statt eine rigide Kategorisierung der allegorieähnlichen Phänomene aufzustellen, versucht diese Arbeit die kognitiven Eigenschaften der prototypischen<sup>7</sup> Allegorie als mentales Konstrukt herauszustellen. Die kognitiven Merkmale der prototypischen Allegorie<sup>8</sup> bzw. die typische Konstellation dieser Merkmale sind in dem Verstehens- und Übersetzungsprozess als wichtige Stützpfeiler zu betrachten, denn sie werden bei der mentalen Verarbeitung des lyrischen Textes vom Leser als eingeübtes konzeptuelles Muster erkannt und in Gebrauch genommen. Das Wissen über die kognitiven Eigenschaften der prototypischen Allegorie soll dabei helfen, die Allegorie von anderen Formen der bildlichen Rede (z.B. Metapher, Vergleich) abzugrenzen. Die Zugehörigkeit zu der Klasse „Allegorie“ soll als eine graduelle Eigenschaft angesehen werden, d.h. Allegorien können eine größere oder geringere Ähnlichkeit zu der prototypischen Allegorie aufweisen. Nach dem Versuch, eine Liste der grundlegenden kognitiven Merkmale der prototypischen Allegorie zusammenzustellen, werden diese Merkmale als Gradmesser eingesetzt. Wenn die Ähnlichkeit mit der prototypischen Allegorie vom Leser/Übersetzer erkannt wird, wird auch die eingeübte Interpretationsstrategie aktiviert und eingesetzt. Es wird überprüft, wie die grundlegende kognitive Merkmalkonstellation einer prototypischen Allegorie im Fall der *Óda* realisiert ist, um ihre Ähnlichkeit mit einer prototypischen Allegorie aufzuweisen. Es wird angenommen, dass gerade diese kognitive Merkmalkonstellation der prototypischen Allegorie als eingeübtes konzeptuelles Muster sowohl in dem Interpretationsprozess als auch bei der Übersetzung auf L2 und L3 für den Übersetzer richtunggebend ist.

<sup>7</sup> „**Prototípus** (*prototype*): Egy adott kategória központi példájáról, illetve ezek alapján alkotott mentális reprezentáció, amely a kategóriát meghatározza és összetartja” (Kövecses & Benczes 2010: 231). („**Prototyp** (*prototype*): Der Prototyp ist die mentale Repräsentation des zentralen Elements einer gg. Kategorie. Diese mentale Repräsentation bestimmt die Kategorie und hält sie zusammen.” M.M.)

<sup>8</sup> Unter kognitiven Eigenschaften der prototypischen Allegorie werden die grundlegenden, maßgeblichen, und nicht weglassbaren Eigenschaften der Allegorie verstanden. Diese Eigenschaften der Allegorie können sie von anderen Arten der bildlichen Rede abgrenzen und bei der Interpretation das eingeübte konzeptuelle Muster der Allegoriedeutung aktivieren.

Als Ausgangspunkt bei der Bestimmung der kognitiven Merkmalkonstellation der prototypischen Allegorie dient die traditionelle Allegoriedefinition der klassischen Rhetorik nach Quintilian. Es wird darauf eingegangen, ob die von der traditionellen Definition aufgezählten identifizierenden Merkmale einer Allegorie durch die Einsetzung des Prototyp-Prinzips<sup>9</sup> ein effektiveres Klassifikationsmittel der verschiedenen Unterarten der allegorieähnlichen Phänomene der bildlichen Rede ergeben könnten.

Die Allegorie wird als eine besondere Art der bildlichen Rede angesehen. Meistens wird sie relativ zu anderen Formen der bildlichen Rede definiert. Die Allegorie wird oft als die Erweiterung einer Metapher<sup>10</sup> definiert:

„Az allegória tárgyalását a retorika történetében Quintilianus két megállapítása határozta meg. Az egyik az a felfogás, amely szerint az allegória hosszabb gondolatsoron végigvitt, esetenként mozzanatról mozzanatra kifejtett metafora [...]. Quintilianus másik tétele az allegóriák osztályozásával kapcsolatos. Eszerint az allegóriák vagy teljesek (*tota allegoria*) vagy keverték (*permixa apertis allegoria*). Az első esetben az allegorikus értelem a megjelenő szövegben explicit módon nincs kifejtve, a szöveg csak önmagát látszik adni [...]. Ezzel az implikatív allegóriával szemben az explikatív allegória különféle módokon többé-kevésbé kifejtetten tartalmazza az allegorikus jelentést is” (Szathmári 2008: 65-66). („Der Diskurs über die Allegorie wird in der Geschichte der klassischen Rhetorik durch zwei Aussagen von Quintilian bestimmt. Nach der einen Auffassung ist die Allegorie eine in längeren Gedankenfolgen ausgeführte, in bestimmten Fällen sich schrittweise aufbildende Metapher [...]. Die andere Aussage von Quintilian steht mit der Kategorisierung von Allegorien in Verbindung. Nach dieser können die Allegorien vollkommen (*tota allegoria*) oder gemischt (*permixa apertis allegoria*) sein. In dem ersten Fall ist die allegorische Bedeutung nicht in dem Text explizit ausgeführt, der Text scheint nur eine konkrete Bedeutungsebene zu besitzen [...]. Im Gegensatz zu diesem sog. implikativen Allegorietyp wird bei der explikativen Allegorie die allegorische Bedeutung mehr oder weniger explizit ausgeführt.” M.M.)

<sup>9</sup> „**Prototípusalapú kategorizáció** (*prototype categorization*): A kategóriákat olyan prototípusok köré szerveződő tagok halmazának tekinti, ahol a tagokat a családi hasonlóság elve köti egymáshoz” (Kövecses & Benzes 2010: 230). (**Prototypenbasierte Kategorisation** (*prototype categorization*): Die Kategorien werden als die Mengen solcher Elemente betrachtet, die sich um den zentralen Vertreter der Kategorien organisieren und die durch das Prinzip der Familienähnlichkeit miteinander verbunden sind.” M.M.)

<sup>10</sup> Unter Erweiterung einer Metapher wird nach Kövecses die Transformation einer konventionellen Metapher durch folgende mentale Operationen verstanden: kiterjesztés (*extending*), kidolgozás (*elaborating*), kritikus kérdezés (*questioning*), komponálás (*combining*) (2005: 60-63).

Die Allegorie ist in der tradierten Auffassung auf zwei getrennten Ebenen geteilt, auf eine eigentliche, wörtliche Ebene und eine übertragene, abstrakte Sinnfolge. Diese Aufteilung deutet darauf hin, dass der wesentliche Teil der Bedeutungskonstruktion auf eine von den konkreten sprachlichen Ausdrücken potenziell abtrennbare abstrakte Ebene folgt. Die klassische Definition scheint die Allegorie – ein komplexes Produkt der Bedeutungskonstruktion – von dem mentalen Prozess abzutrennen, der sie zustande bringt. Der Schwerpunkt der Bedeutungsbildung liegt in der Definition der klassischen Rhetorik auf der abstrakten Ebene, der immer eine konkrete Bedeutung zugrunde liegt. Die sprachliche Form, die „sprachliche Gestaltung“ scheint nach dieser Definition keinen wesentlichen Beitrag zu dem Bedeutungsbildungsprozess zu leisten. Die sprachlichen Ausdrücke nehmen in der traditionellen Definition als Instrumente mit ihren konkreten (primären lexikalischen) Bedeutungen – die ihnen fest und eindeutig zugeordnet sein sollen – an der abstrakten Bedeutungsbildung teil. Die sprachlichen Ausdrücke werden auf eine Formseite und eine Inhaltsseite unterteilt und hierarchisiert: die konkrete Ebene ist für die abstrakte Bedeutungsbildung in erster Linie in ihrer Hinweisfunktion auf eine konkrete und daraus erschließbaren abstrakten Bedeutung von Belang. Wie aber der Hinweischarakter der konkreten sprachlichen Ausdrücke auf etwas Abstraktes vom Interpreten erkannt wird, besonders bei sog. implikativen Allegorien, die keine sprachlichen Hinweise für die abstrakte Ebene liefern, wird in dieser Definition nicht erklärt. Es wird betont, dass der Leser bei der Interpretation der Allegorie stark auf Weltwissen, Textsortenwissen, kulturelles Wissen und auf die Kenntnis kanonisierter Deutungen, angewiesen ist, diese werden in der traditionellen Definition unter dem Begriff „Prätex“ (siehe dazu: Szathmári 2008: 67-69) zusammengefasst. Die traditionelle Allegoriedefinition der klassischen Rhetorik macht darauf aufmerksam, dass der Interpret bei der Allegoriedeutung auf sein Weltwissen zurückgreifen muss, setzt aber dieses Wissen nicht mit dem enzyklopädischen Weltwissen, mit dem konzeptuellen Wissen des Interpreten gleich. Einerseits wird die sprachliche Form nicht als bedeutungskonstruierendes symbolisches Konstrukt wahrgenommen, andererseits wird nicht thematisiert, worin der „Prätex besteht und wie der Interpret damit umgeht. Problematische Punkte der traditionellen Allegoriedefinition der klassischen Rhetorik sind zusammengefasst folgende: die traditionelle Definition spricht den sprachlichen Ausdrücken einen schwer thematisierbaren Hinweischarakter zu und gleichzeitig



spricht ihrer Formseite einen großen Teil ihres bedeutungsbildenden Potenzials ab.

Nach der Überprüfung der traditionellen definatorischen Merkmale der Allegorie wird die Allegorie im Weiteren als Bedeutungsbildungsprozess eines komplexen symbolischen Konstruktes verstanden. In diesem Prozess der Bedeutungsbildung haben die sprachlichen Ausdrücke der Allegorie keine restlos dekodierbare Entsprechung auf einer abstrakten Ebene. Sie leisten mehr, als nur die Richtung der Sinnsuche zu zeigen: ihre Formseite bildet in der kognitiven Annäherung selbst eine bedeutungskonstruierende Dimension der Allegorese. Die optimale Lösung der Interpretationsaufgabe fordert nicht nur die Wahrnehmung bedeutungskonstruierender Faktoren auf der konkreten Ebene, sondern auch die Aktivierung großer Wissensbestände, zu der die sprachlichen Ausdrücke als symbolische Bedeutungskonstruktionen Impulse liefern, ohne sie endgültig zu determinieren. Die sprachlichen Ausdrücke sind komplexe Bedeutungskonstrukte, Halbfertigteile zur Bedeutungsbildung, teilweise mit konventionalisierten Bedeutungszuordnungen aber immer noch mit verzweigten Möglichkeiten zum Weiterbau und Modifizierung. Sie sind so konstruiert, dass die mit ihnen verbundenen Verstehensprozesse weitere Verstehensprozesse (auch außerhalb ihres unmittelbaren konzeptuellen Wirkungskreises) in Gang setzen können.

## **2.2 *Der Untersuchungsgegenstand: Die Ode als nicht prototypische Allegorie***

Das als Untersuchungsgegenstand gewählte Gedicht *Óda* kann nicht im herrkömmlichen quintilianischen Sinne eine Allegorie genannt werden. Es ist keine prototypische Allegorie, denn es kann in der Kategorisierung der klassischen Rhetorik (explizite und implizite Allegorien) nicht untergebracht werden. Es weist aber Merkmale auf, die es zu „*permixa apertis allegoria*“ ähnlich machen. Ein prototypisches Beispiel für den Allegorietyp „*permixa apertis allegoria*“ könnte z.B. das Gedicht von Csokonai Vitéz Mihály, *A reményhez (An die Hoffnung)* genannt werden, bei dem die allegorische Bedeutung vereinzelt explizit angegeben wird. Im Falle der *Ode* können explizite textuelle Hinweise auf einen abstrakten Zielbereich nicht mit Sicherheit festgestellt werden, die Zuordnung des Zielbereichs ist stark darauf ausgerichtet, dass der Leser den Prätext erkennt und bei dem Interpretationsvorgang davon Gebrauch macht. Der Prätext sorgt da-

für, dass die Interpretation auf einer abstrakten Zielebene trotz der eventuell fehlenden sprachlichen Indizien auf den Zielbereich in Gang gesetzt wird und er stellt die Weichen in diesem Prozess. Im Grunde genommen stellt das Gedicht *Óda* ein schwer überblickbares Kontinuum der figurativen Rede (Allegorie, Metapher, Metonymie, Vergleich) dar, das gewisse Merkmale mit der prototypischen Allegorie aufweist. Relativ zu der quintillianischen Definition und aufgrund des Prinzips der Familienähnlichkeit<sup>11</sup> kann die *Ode* als eine Allegorie betrachtet werden. Die Merkmale der prototypischen Allegorie sind folgende:

1. Die Allegorese ist ein zweiteiliges und eingeübtes konzeptuelles Muster mit einer konkreten und einer abstrakten Ebene.
2. Der Interpretationsvorgang erzielt die Eruierung einer abstrakten Sinnfolge mit dem Einbezug von konzeptuellem Wissen (Prätex) und den symbolischen Bedeutungskonstrukten.
3. Die narrative Ausgestaltung mindestens einer zentralen Metapher, d.h. die bei der Interpretation der Metaphern und der lyrischen Sprechsituation eingeübten Deutungsmuster werden auf der Textebene synchron eingesetzt.
4. Allegorien sind auf einen längeren Textkörper kalibrierte konzeptuelle Muster, in dem die metaphorische Projektion und die Erweiterung der Metapher als eingeübte konzeptuelle Muster eine zentrale Rolle spielen.
5. Der Interpretationsvorgang ist ein kontinuierlicher Ausgleich zwischen der symbolischen Bedeutungskonstrukten der konkreten Ebene und dem Prätex, ein komplexer top-down und bottom-up Prozess.
6. Durch die Erweiterung der zentralen Metapher(n) der Allegorie entstehen innovative metaphorische Teilaspekte (Mikrometaphern) der zentralen Metapher(n).

---

<sup>11</sup> „Der Philosoph Ludwig Wittgenstein [...] führte diesen Begriff [der Familienähnlichkeit] in Zusammenhang mit einer Analyse der Kategorie Spiel ein. Er behauptet, dass es keine definierende Eigenschaft gibt, die allen Spielen gemeinsam ist. Vielmehr teilen bestimmte Spiele gewisse Eigenschaften mit anderen und die wieder andere Eigenschaften mit noch anderen. [...] die gesamte Kategorie ist dadurch zusammengehalten, dass zwischen den Elementen Ähnlichkeiten bestehen (wie innerhalb einer Familie, in der sich alle Mitglieder ähneln, aber nicht unbedingt in denselben Punkten).“ (Löbner 2003: 263-64)

Im vorigen Kapitel wurden die ersten zwei Punkte detaillierter behandelt. Punkt 3 und 4 werden im vierten und fünften Kapitel im Kontext des Übersetzungsprozesses näher untersucht. Als Schlussteil des vorliegenden Kapitels möchte ich Punkt 5 und 6 erklären, was unter der Erweiterung einer zentralen Metapher und den innovativen metaphorischen Teilaspekten einer Allegorie gemeint sind. Außerdem gehe ich darauf ein, welche Rolle die innovativen metaphorischen Teilaspekte bei der Erweiterung konventionalisierter metaphorischer Bedeutungen spielen können.

Im mentalen Lexikon des Interpreten sind konkrete Begriffe zusammen mit kanonisierten, konventionalisierten metaphorischen Bedeutungen<sup>12</sup> abgespeichert, die eine besondere Rolle in dem Interpretationsprozess spielen. In der Mehrheit der untersuchten Textstellen der *Ode* werden bestimmte konzeptuelle Bereiche durch konkrete Begriffe aktiviert, der Leser wird mit der Aufgabe konfrontiert, diese systematisch zu verbinden. Bei dieser Aufgabe stützt er sich auf die konventionalisierten metaphorischen Bedeutungen. An dieser Stelle möchte ich darauf eingehen wie die konventionalisierten metaphorischen Bedeutungen einiger konkreten Begriffe in den Interpretationsvorgang fungieren. Konkrete Begriffe mit salienten, konventionalisierten metaphorischen Bedeutungen (z.B. „méhednek áldott gyümölcs”; „életem csúcsai”) erfordern in dem Deutungsvorgang weniger konstruktive kognitive Arbeit, als diejenigen, bei denen keine konventionalisierten Deutungen vorhanden sind, auf die sich der Leser stützen könnte. Nach Börjesson funktioniert diese besondere Gruppe der metaphorischen Ausdrücke, die sowohl eine konkrete, als auch eine konventionalisierte, tradierte und verbreitete metaphorische Bedeutung haben, wie folgt:

---

<sup>12</sup> „**Metaforák konvencionalitása** (*conventionality of metaphor*): A metaforák variálódásának két főbb dimenziója van: kultúrán belüli és kultúrák közötti. Az előbbi esetben például egyedi vagy egy társadalmi csoporton belüli preferenciák is kialakulhatnak arra vonatkozólag, hogy mely forrástartományok által értelmezük céltartományainkat. Másrészt pedig univerzális fogalmi metaforáknál előfordul, hogy egyedi kulturális jegyek alakulnak ki a konceptualizáció specifikusabb szintjén” (Kövecses & Benczes 2010: 229). („**Konvencionalität der Metaphern** (*conventionality of metaphor*): Das Variieren der Metaphern hat zwei Dimensionen: innerhalb von Kulturen und zwischen Kulturen. Es können sich innerhalb von Kulturen Präferenzen dafür bilden, bestimmte Zielbereiche durch bestimmte Ursprungsbereiche zu verstehen. Bei den universellen konzeptuellen Metaphern kommt es vor, dass sich auf einer spezifischen Ebene der Konzeptualisation eigenartige kulturelle Merkmale ausbilden.” M.M.)

That is, for familiar metaphors, both their possible literal and non-literal meanings are activated during interpretation, regardless of whether they are uttered in literally or metaphorically biasing contexts. This is because both meanings are familiar (salient) (Börjesson 2014: 29).

Bei solchen Textstellen, in denen konventionalisierte metaphorische Bedeutungen nicht zur Verfügung stehen, wird der Leser mit der Aufgabe konfrontiert, systematisch neue Zusammenhänge zwischen verschiedenen konzeptuellen Bereichen zu eruieren. In dem Prozess der Allegorese soll zwischen Bedeutungskonstrukten unterschieden werden, die neben ihrer wortwörtlichen Bedeutung auch saliente, konventionalisierte metaphorische Bedeutungen haben, die in den Interpretationsprozess als „vorgefertigte Interpretationen“ integriert werden können und zwischen denen, die keine konventionalisierte Deutungen besitzen. Da diese Bedeutungen salient und konventionalisiert sind (z.B. „méhednek áldott gyümölcsé”) fordert ihre Integration in den Interpretationsprozess vermutlich weniger konstruktive kognitive Arbeit als bei solchen Bedeutungskonstrukten, die neben ihrer wörtlichen Bedeutung keine konventionalisierte metaphorische Bedeutung haben. Während des Interpretationsprozesses werden saliente, konventionalisierte metaphorische Bedeutungen einiger konkreter Begriffe aktiviert und wenn ihre Aktivierung durch den Kontext und den Prätext aufrechterhalten wird, fließen sie in die Bedeutungskonstruierung mit ein. In anderen Fällen kann der Leser nur die Kookkurrenz zweier Konzepte konstatieren, ohne dass ihm konventionalisierte metaphorische Interpretationsmöglichkeiten zur Verfügung stehen würden. Bei der Mehrheit der Metaphern, Vergleiche, Analogien der *Ode* ist diese Tendenz zu beobachten. Sie fordern in dem Deutungsvorgang wesentlich mehr konstruktive kognitive Arbeit, als Bedeutungskonstrukte mit mindestens einer salienten, konventionalisierten metaphorischen Bedeutung. In dem Interpretationsvorgang der *Ode* dominieren die innovativen Metaphern, bei deren Deutung keine konventionalisierte Interpretationen zur Verfügung stehen. Die konventionalisierten, kanonisierten Metaphern können als Ausgangspunkte für das Verstehen der innovativen Metaphern verstanden werden. In der *Ode* ist die Tendenz zu beobachten, dass an dem Ausbau der metaphorischen Zentren vor allem innovative Metaphern beteiligt sind.

In Kapitel 2 wurde schon erwähnt, dass die prototypische Allegorie als eingeübtes konzeptuelles Muster über mindestens ein metaphorisches Zentrum verfügt, das meistens durch innovative Metaphern erweitert wird. Im nächsten Kapitel gehe ich darauf ein, dass die *Ode*

als nicht prototypische Allegorie kein monozentrales metaphorisches Gebilde ist (Punkt 3), welche die zentralen Metaphern sind. Außerdem gehe ich der Frage nach, welche mentalen Operationen unter der Erweiterung der metaphorischen Zentren zu verstehen sind.

### **2.3 Die zentralen Metaphern der Allegorie und ihre Erweiterung**

In diesem Kapitel versuche ich die zentralen Metaphern in dem konzeptuellen Muster des Gedichtes zu identifizieren. Diverse Erweiterungen von folgenden zwei zentralen Metaphern sind in der *Ode* ineinander verflochten:

- (1) DIE (UNSIHTBAREN) PHYSIOLOGISCHEN PROZESSE SIND NATURVORGÄNGE
- (2) DIE SCHÖNHEIT DES WEIBLICHEN KÖRPERS IST EINE NATURLANDSCHAFT.

Zwischen den zentralen Metaphern kann der interne Zusammenhang folgenderweise expliziert werden. Die Schönheit des weiblichen Körpers löst in dem lyrischen Subjekt Emotionen aus und beide abstrakten Zielbereiche werden durch den konkreten Ursprungsbereich NATUR mental zugänglich gemacht. Es handelt sich also in diesem Sinne nicht um ganz separate zentrale Metaphern, weil der gemeinsame Ursprungsbereich aus dessen zwei Aspekte (VORGÄNGE und DINGE in der NATUR) als Ursprungsbereiche in den zwei zentralen, konsistenten Metaphern dienen. Die Konsistenz beruht auf dem Kausalitätsprinzip, das das lyrische Ich auf sich bezieht und die eigenen Emotionen als Reaktion auf die Schönheit des weiblichen Körpers erklärt. Bei der zentralen Metapher (1) werden physiologische Prozesse, die als Erkenntnisgegenstand schwer zugänglich sind, durch die Prozesse in der Natur verstanden. Bei der zentralen Metapher (2) besteht die Erweiterung hauptsächlich in der Aufstellung potentieller Formanalogien, d.h. die Allegorie wird um solche Elemente der Konzepte KÖRPER und NATURLANDSCHAFT erweitert, zwischen denen die Möglichkeit einer Analogie der Form besteht (z.B. LOMB – HAJ, KÖVEK – FOGAK). Die Mehrheit der untersuchten metaphorischen Teilaspekte (Mikrometaphern) ist als eine Erweiterung der zentralen Metapher (2) anzusehen. Die Erweiterung einer konventionalisierten Metapher in literarischen Texten ist ein mentaler Prozess, der mehrere diverse

mentale Operationen subsumiert, die sich aber in ihrem Komplexitätsgrad unterscheiden (vgl. Kövecses 2002: 61-63). Das Hauptanliegen dieses Kapitels ist die allegorischen Erweiterungsoperationen nach ihrem Komplexitätsgrad differenzierter zu beschreiben.

Die *Ode* wird als Erweiterung einer Metapher im Lakoffschen Sinne (Lakoff & Johnson 1998, Kohl 2007) gelesen, in der der abstrakte Zielbereich in Begriffen eines konkreten Ursprungsbereichs bzw. durch dessen narrative Ausgestaltung verstanden wird. In der metaphorischen Projektion teilnehmende Ziel- und Ursprungsbereiche sind von der allegorischen Erweiterung betroffen, die klassische Definition der Rhetorik unterscheidet aber nicht zwischen Erweiterungen in dem Ursprungsbereich und Erweiterungen in dem Zielbereich. Bei metaphorisch angelegten konzeptuellen Bereichen, wie das Konzept SCHÖNHEIT ist ist das Verständnis nur unmittelbar durch konkrete Konzepte geleistet. In diesem Sinne ist die Erweiterung der Zielbereiche der Allegorie meistens das Ergebnis eines vorangehenden Prozesses: es ist das Ergebnis der Erweiterung des gegebenen Ursprungsbereichs, der den mentalen Zugang zu dem abstrakten Zielbereich leistet. Unter dieser Erweiterung ist vor allem die metonymische Expansion eines der konkreten Ursprungsbereiche zu verstehen. Es werden systematisch relevante Teile des gg. Ursprungsbereichs für weitere Projektionen in den zentralen Metaphern mit einbezogen. Den Erweiterungsprozess des Ursprungsbereichs der zentralen Metaphern scheinen eher metonymische Erweiterungen zu dominieren und den Erweiterungsprozess des Zielbereichs der zentralen Metaphern metonymiebasierte metaphorische Projektionen. Das bedeutet, dass die meisten innovativen Erweiterungen des Zielbereichs SCHÖNHEIT/PHYSIOLOGISCHEN PROZESSE in prozeduraler Hinsicht einen sekundären Charakter haben, denn sie basieren auf der metonymischen Expansion des zentralen Ursprungsbereichs (NATURLANDSCHAFT) einer konventionalisierten Metapher (DER WEIBLICHE KÖRPER IST EINE NATURLANDSCHAFT). Die Erweiterung des Zielbereichs WEIBLICHE SCHÖNHEIT vollzieht sich unmittelbar durch die allmähliche metonymische Expansion des zentralen Ursprungsbereichs (LANDSCHAFT), dieser Prozess wird bei Kövecses 2005 als „kiterjesztés“ (extending) genannt. Diese mentale Operation (extending) stellt eine Voraussetzung für die eigentliche Erweiterung der zentralen Metaphern der *Ode* dar. Die Mehrheit der innovativen metaphorischen Teilaspekte in der *Ode* entsteht durch die metonymiebasierten Erweiterungen der zentralen Metaphern.

Im Vergleich zu den Metaphern mit konventionalisierten Deutungen (Kapitel 3), besteht der grundlegende Unterschied zwischen innovativen und konventionalisierten, familiären Metaphern in dem Maß an konstruktiver kognitiver Arbeit, die sie vom Interpretieren einfordern. Börjesson sieht den Unterschied zwischen innovativen und familiären Metaphern in Folgendem:

I cited experiments investigating the interpretation of familiar metaphors, which indicated that their figurative meaning is available as early as their literal meaning in the interpretation process. Thus, in such cases it seems that during interpretation the metaphoric meaning no longer has to be created but is already stored as a potential reading for the expression in question (Börjesson 2014: 181).

Bei den familiären Metaphern stehen dem Interpretieren fixierte metaphorische Bedeutungen zur Verfügung, die in den Interpretationsprozess mit wenig konstruktiver Arbeit eingebaut werden. Im Gegensatz zu den familiären Metaphern ist der Verlauf der Bedeutungskonstruktion bei den innovativen Metaphern viel komplexer und erzielt die Erhellung neuer Zusammenhänge zwischen Zielbereich und Ursprungsbereich. Bei neuen, innovativen Metaphern läuft die Interpretation folgendermaßen:

what seems to guide their interpretation of novel metaphors is the question which properties of metaphor vehicle can plausibly be attributed to the particular metaphoric topic (Börjesson 2014: 168).

Die metonymiebasierte Expansion des Ursprungsbereichs kann als der Weiterbau von konventionalisierten, familiären Metaphern betrachtet werden. Die innovativen metaphorischen Teilaspekte basieren zwar auf konventionalisierten Metaphern, können aber auch neue Elemente der Ursprungsbereiche in die Erweiterung der zentralen Metaphern mit einbeziehen. Die Ergebnisse der Erweiterung der zentralen Metaphern sind immer neue Mikrometaphern, neue metaphorische Teilaspekte der Allegorie. Die durch die Erweiterung der zentralen Metaphern entstandenen metaphorischen Teilaspekte der Allegorie unterscheiden sich also wesentlich an dem Maß der konstruktiven Arbeit, die sie einfordern, je nach dem ob es um Extending oder ganz innovative Mikrometaphern geht.

### 3 Die lyrische Sprechsituation

Aus den zwei eingeübten konzeptuellen Mustern, die sowohl in dem Interpretationsprozess als auch in dem Übersetzungsprozess teilnehmen, wurde im zweiten Kapitel die Allegorese untersucht. In diesem Kapitel wird die Rolle der lyrischen Sprechsituation in der Allegorese und bei der Übersetzung näher betrachtet.

Den Übersetzungsprozess wird als Reproduktion und Redesign von mentalen Inhalten betrachtet. Als konstante Größen in dem dynamischen Übersetzungsprozess betrachte ich:

1. die lyrische Sprechsituation
2. die zentralen Metaphern
3. den Prätext
4. die Szenengrenzen
5. den Fokus der analysierten Szenen
6. die Analogien im Fokus einiger Szenen.

Um das Kontinuum der bildlichen Rede in der *Ode* zu segmentieren, wird die Allegorie in der kontrastiven Textanalyse auf Szenen der gemeinsamen Aufmerksamkeit<sup>13</sup> aufgeteilt. Diese Szenen werden als die kleinsten, elementaren Einheiten der mentalen Verarbeitung, der Allegorese betrachtet. Fast jede Szene der gemeinsamen Aufmerksamkeit kann einem der metaphorischen Zentren der Allegorie zugeordnet werden. Den Übersetzungsprozess untersuche ich durch die kontrastive sprachliche Analyse paralleler Textstellen, die je eine Szene der gemeinsamen Aufmerksamkeit darstellen. Durch den Vergleich kann man darauf schließen, ob der mentale Inhalt der gegebenen Szene modifiziert wurde und welche Bedeutungskomponenten durch die Modifizierung an der sprachlichen Oberfläche betroffen sind.

Bei der Aufbau und Interpretation einer Szene als komplexes Bedeutungskonstrukt sind der Prätext und der Interpretationsrahmen konstant mitwirkende Stützpfeiler. Es entsteht ein Interpretationsrahmen aus dem Zusammenspiel von konzeptuellem Wissen, Titel, Textsortenwissen und wird während der mentalen Aufarbeitung des

---

<sup>13</sup> „Diese Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit sind ein Zwischenbereich sozial geteilter Wirklichkeit und Wahrnehmung, in dem zwei miteinander handelnde Personen durch ihr (auch sprachliches) Handeln bestimmte Perspektiven auf für die Handlung relevante Aspekte (u.a. auch Aspekte der in die Handlung einbezogenen Gegenstände) lenken.“ (Bilski 2009: 7)



Gelesenen ständig adaptiert und korrigiert. Innerhalb des Interpretationsrahmens werden heterogene Wissensbestände aktiviert, denen in dem gegebenen Interpretationsprozess aus irgendeinem Grund Relevanz zugeschrieben wird. Dieser Interpretationsrahmen sorgt in erster Linie für die Konsistenz der Interpretation. Der Prätext fungiert wie eine konzeptuell begründete und kulturell tradierte ‚Blaupause‘ bei der Interpretation. Während der Allegorese steht der Interpret mit dem Prätext in ständigem Dialog. Die Allegorie nimmt auf dieses Inventar von vorgefertigten Interpretationen Bezug, die Modifizierungen, Hinzufügungen, Streichungen relativ zu dem Prätext bleiben für den Interpreten meistens nachvollziehbar. Im Prozess der Interpretation entsteht für den Leser eine konsistente Sinnfolge, die mit dem Prätext kompatibel ist und die in den Interpretationsrahmen passt.

Zwischen den Szenen der gemeinsamen Aufmerksamkeit besteht ein durch den Prätext (konzeptuelles Wissen, d.h. Konzepte, Frames, Scripts) geleiteter thematischer Zusammenhang. Jede Szene der gemeinsamen Aufmerksamkeit hat einen gewissen Fokus, in den meisten untersuchten Fällen ist das ein Gegenstandskonzept, der nach Tolcsvai im prototypischen Fall als ein Substantiv im Satz realisiert ist: „A figyelem prototipikusan dologként konceptualizált és alapbeállításban főnévvel kifejezett eseményrésztvevőre összpontosít” (2013: 308). („Im Fokus der Aufmerksamkeit steht im prototypischen Fall auf eine als Gegenstand konzeptualisierte Ereigniskomponente.” M.M.) Innerhalb jeder Szene ist der Fokus eine innere konstante Größe. Bei der Auswahl des Fokus sind die kognitive Grundeinstellung und die syntaktische Organisation des Satzes ausschlaggebend. In der Grundeinstellung steht ein Gegenstandsbegriff im Fokus der Aufmerksamkeit. Die Aufmerksamkeit kann aber durch die syntaktische Organisierung des Satzes und durch die Satzgliedfolge (auch Thema-Rhema Gliederung oder funktionale Satzperspektive) gelenkt werden. Eine starke Abweichung von dem normalsprachlichen Satzbau ist für das Originalgedicht *Óda* nicht charakteristisch, deswegen bestimmt eher die Grundeinstellung die Fokuswahl. Lyrische Texte werden von dem Leser meistens als Produkte des nicht alltäglichen, poetischen Sprachgebrauchs aufgefasst, bei denen die Interpreten auf die Abweichung von dem normalsprachlichen Sprachgebrauch schon vorgefasst sind.

In den Szenen der *Ode* dominieren die zwei zentralen Metaphern der Allegorie. Dem detailliert ausgearbeiteten mentalen Bild 1 (Repräsentation der natürlichen Umwelt, Landschaft, Naturbilder) wird

das detailliert ausgearbeitete mentale Bild 2 (Repräsentation der weiblichen Körpers) mit der Fixierung weniger Berührungspunkte „übergestülpt“. Diese wiederkehrende mentale Operation, die Zusammenführung zweier Dingkonzepte, organisiert das Textganze. Stellenweise werden in diesen mentalen Vorgang andere, themenfremd wirkende Konzepte eingebunden, z.B. „hegyek sörényét“. Auch in solchen Fällen bleibt das Konstruktionsprinzip – Zusammenführung zweier statischen Dingkonzepte – erhalten, obwohl der thematischer Zusammenhang gebrochen zu sein scheint, weil das Wort „sörény“ weder in das Konzept Naturlandschaft, noch in das Konzept weiblicher Körper eingegliedert werden kann. Wegen des fehlenden unmittelbaren Zusammenhangs zu den zentralen Metaphern können solche Textstellen von dem Leser als konzeptueller „Fremdkörper“ in der Allegorese wahrgenommen werden. Solche sporadisch auftauchende, themenfremd wirkende Konzepte, die aus fernerer konzeptuellen Bereichen stammen, tragen dazu bei, die *Ode* als diffuses, hybrides mentales Gebilde mit zahlreichen innovativen Mikrometaphern wahrzunehmen. In den meisten Fällen, in denen zwei statische Dingkonzepte zusammengeführt werden stammt das eine Element konsequent aus dem Konzept WEIBLICHER KÖRPER (lebendiger Organismus), das andere aus dem Konzept NATUR, das sowohl Lebewesen als auch Gegenstände in sich vereint.

Im Fall der *Ode* geschieht die Erweiterung der zentralen Metapher (2) durch Formanalogien zwischen der NATÜRLICHEN UMWELT und dem WEIBLICHEN KÖRPER. Die Berührungspunkte der zwei mentalen Bilder (NATÜRLICHE UMWELT und WEIBLICHER KÖRPER) werden durch die Bifurkation des Fokus konstruiert. In einigen metaphorischen Teilaspekten (Mikrometaphern) der Allegorie lenkt die Bifurkation des Fokus die Aufmerksamkeit des Lesers gleichzeitig auf zwei Dingkonzepte (sprachlich meistens durch zwei Substantive realisiert), zwischen denen ein noch nicht näher definierter Zusammenhang besteht. Die fast gleichzeitige Aktivierung zweier Gegenstandskonzepte wirkt in dem Interpretationsprozess verfremdend und macht die intensive, reflektierte Suche nach einem Sinnzusammenhang notwendig, denn „[die poetische Metapher] manifestiert sich innerhalb einer umfassenden sprachlichen Äußerung als eine von dieser diktierte Entfremdungsempfindung, die aus der kookkurrentiellen Artikulierung zweier Konzepte resultiert“ (Biebuyck 1998: 206). Die zwei teilnehmenden Dingkonzepte können auf verschiedenen mentalen Wegen aktiviert werden. Dies ist die erste Möglichkeit, bei der die Analogieteilnehmer sprachlich expliziert werden, sie werden in der

L1 direkt durch zwei Substantive (in Form einer Dativus possessivus-Konstruktion) genannt. Als zweite Möglichkeit kann einer der Analogieteilnehmer nur implizit genannt werden. Dafür sollen an dieser Stelle zwei Beispiele untersucht werden. Die Bifurkation des Verstehensprozesses ist z.B. bei „vesék [...] kútjain”, „belek alagútjain” viel eindeutiger markiert, als bei „a pillanatok zörögve elvonulnak”, wo das zweite Dingkonzept sprachlich nicht expliziert wird. Das zweite Dingkonzept, der zweite Teilnehmer der Analogie wird in diesem Fall („a pillanatok zörögve elvonulnak”) durch einen ‚mentalen Umweg’ zugänglich gemacht. In solchen Fällen ist das zweite Dingkonzept in dem breiteren konzeptuellen Umfeld des ersten Dingkonzeptes vorzufinden, oder es liegt ganz außerhalb dieses Umfelds. Den mentalen Umweg stellen sprachliche Ausdrücke dar, die gewisse konzeptuelle Bereiche samt ihrer assoziierten konzeptuellen Bereiche aktivieren und so ein Assoziationsnetz um den gesuchten zweiten Gegenstandsbegriff generieren. Der zweite Teilnehmer der Analogie wird durch die Aktivierung von mehreren zusammenhängenden, assoziierten konzeptuellen Bereichen umrissen und von dem ersten Analogieteilnehmer ausgearbeitet. Am Beispiel des Ausdrucks „a pillanatok zörögve elvonulnak” demonstriert: Das Substantiv („Die Momente”) markiert auf der konzeptuellen Ebene einen Gegenstand und die Partizip I-Form des Verbs („scheppernd vorbei”) aktiviert das Schema der linearen Bewegung eines Gegenstandes. Die Komponenten dieser kompatiblen Bedeutungskonstrukte arbeiten einander gegenseitig aus, ohne die explizite Nennung eines potenziellen Dingkonzepts (z.B. FAHRZEUG), welches die Informationen ‚Fähigkeit zur selbstständigen Bewegung’ und ‚typisch schepperndes Geräusch bei der Bewegung’ enthalten würde (siehe dazu Tolcsvai 2013: 267-275). Das Gedicht stellt durch die explizite oder implizite Nennung der Analogieteilnehmer an vielen Textstellen nur zu konstruierende und keine fixierte Analogien auf. Zu der näheren und gründlicheren Untersuchung des Analogiebildungsprozesses – den die Bifurkation des Fokus in der *Ode* wiederkehrend initiiert – wird ein Teil des theoretischen Inventars von Coenen 2002 eingesetzt. In den meisten Fällen geht es in der *Ode* bei der Erweiterung der zentralen Metapher (2) um die Analogie der Form zwischen den zwei kookkurierenden Dingkonzepten. Kövecses & Benczes 2010 bezeichnet solche mentale Konstrukte mit dem Terminus „képalapú/képi metaforák”.<sup>14</sup> Dieser Typ der konzep-

<sup>14</sup> „**Képi metafora** (*one-shot image metaphor*): ez a képi részletekben gazdag metafora akkor alakul ki, amikor egészen konkrét alaki hasonlóság alapján alakítunk

tuellen Metaphern zeigt einen Zusammenhang mit der Bildung bzw. dem Verstehen von Analogien. „Das Verhältnis der Analogie besteht zwischen zwei beschriebenen Gegenständen genau dann, wenn für diese Gegenstände ein gemeinsamer Beschreibungsinhalt gilt“ (2002: 31). Damit wird nicht behauptet, dass alle Metaphern eine Analogie voraussetzen, nur, dass am Verstehen von einer bestimmten Gruppe von Metaphern – nämlich der bildlichen Metaphern – die Analogiebildung und das Analogieverstehen unumgänglich sind.

Jede Szene der gemeinsamen Aufmerksamkeit ist in die lyrische Sprechsituation eingebettet und hat in der Grundeinstellung das lyrische Ich als grammatisches Subjekt. Das lyrische Subjekt ist in jeder Szene eine konstante Größe, seine Äußerungen dienen als Instruktionen zum Konstruieren jeder Szene. Alle Szenen sind aufgrund der Instruktionen eines sprechenden lyrischen Subjekts definiert, das lyrische Subjekt ist in Grundeinstellung als Instruktor in der Szene anwesend, obwohl es auch als eine selbstständige Größe in einer Szene in dieser konstruierten möglichen Welt<sup>15</sup> erscheinen kann, z.B. als Agens. Ein spezifisches Merkmal der lyrischen Sprechsituation ist, dass die Variablen Zeit und Ort nicht unbedingt fixiert werden müssen, obwohl Ereignisse unumgänglich so konzeptualisiert werden, dass sie die Variablen Ort und Zeitspanne enthalten, denn wie es bei Börjesson 2014 heißt:

events in general are conceptually conceived of as necessarily involving a time (span) and a place at which they take place, although neither time nor place necessarily needs to be made explicit or be specified (2014: 134).

---

ki egy metaforát” (Kövecses & Benczes 2010: 227). („**Bildliche Metapher** (*one-shot image metaphor*): dieser an visuellen Informationen reiche Metaphertyp kommt zustande, wenn die Metapher aufgrund konkreter gestaltlicher Ähnlichkeit konzipiert wird.” M.M.)

<sup>15</sup> Der Begriff ‚mögliche Welt‘ stammt aus der formalen Semantik und bezeichnet Folgendes: „Eine mögliche Welt ist die Summe aller Festlegungen, oder Bedingungen, von denen der Wahrheitwert mindestens eines Satzes abhängen kann. Eine mögliche Welt bestimmt einen Zeitpunkt und einen Ort, auf den der Satz zu beziehen ist, eine Sprecherin oder Sprecher und wer angesprochen wird (damit die Referenz von Personalpronomen festliegt); in ihr liegen für alle referenziellen NPs und anderen Ausdrücke Referenten fest, und vor allem liegt fest, was die Fakten in dieser Welt sind“ (Löbner 2003: 352). Die lyrische Sprechsituation kann der Definition zufolge auch als eine spezielle mögliche Welt angesehen werden, die durch das lyrische Ich und den Interpreten dynamisch konstruiert wird, vor allem aufgrund der aktuellen textuellen Informationen (vgl. Tolcsvai 2001: 121-125).

Diese kognitive „Default-Einstellung“ macht die lyrische Sprechsituation überhaupt interpretierbar, selbst wenn Zeit und Ort der Aussage nicht angegeben werden. Die in der Default-Einstellung enthaltene Variable für Ort ist in der lyrischen Sprechsituation der *Ode* gebunden. Dieser Ort der lyrischen Sprechsituation ist in der *Ode* dadurch charakterisiert, dass es ein Ort in der Natur ist, auf dem sich das Subjekt aufhält. Die Szenen unterscheiden sich im Wesentlichen nur dadurch, ob sie eine Erweiterung eines der zentralen Metaphern enthalten und so zur Entfaltung der Allegorie Beitrag leisten oder ob sie nur die lyrische Sprechsituation spezifizieren, wie die Szenen 1 und 10 bis 12. Jeder Szene, die zur Entfaltung der Allegorie beiträgt, ist eine vom lyrischen Subjekt geäußerte Mitteilung oder Beschreibung immanent. Diese Beschreibungen führen zur Verschachtelung von möglichen Welten: mögliche Welten, die innerhalb der lyrischen Sprechsituation zustande gebracht werden. Diese möglichen Welten werden durch die gemeinsame Perspektive des sprechenden lyrischen Subjekts (siehe dazu: Tolcsvai 2001: 125-127) miteinander verbunden. Das Konzept SUBJEKT beinhaltet das Merkmal, ‚handlungsfähig‘, ‚verfügt über einen materiellen Körper und Denkvermögen‘, ‚hat Emotionen‘. Was das lyrische Subjekt betrifft, scheinen diese Merkmale auch in der lyrischen Sprechsituation und der geschilderten möglichen Welt gültig zu sein, d.h. das Interpretieren der lyrischen Sprechsituation geschieht auf der Basis einer kognitiven Disposition über die lyrische Sprechsituation und (über) das lyrische Subjekt. Der Leser des lyrischen Textes weiß, dass das Gelesene, und dass die Äußerungen von einem sprechenden Subjekt sind, die Äußerungen und das Geäußerte sich in Zeit und Raum abspielen. Äußerungen sind im idealen Fall intendierte, sinnvolle verbale Mitteilungen eines lyrischen Subjekts, jede Äußerung schildert ein Ereignis oder eine statische Beschreibung. Jedes geäußerte Ereignis verfügt in einer möglichen Welt über Koordinaten für Zeit und Raum in einer möglichen Welt. Jede Äußerung hat einen gewissen geäußerten Gegenstand, zusammenhängende Äußerungen beziehen sich auf einen mehr oder weniger einheitlichen, sich im Redefluss des lyrischen Subjekts entfaltenden Gegenstand. Spezielle Merkmale der lyrischen Sprechsituation sind, dass sie in der möglichen Welt der lyrischen Sprechsituation ein sprechendes lyrisches Subjekt notwendigerweise Äußerungen macht, die aber nicht immer in Zeit und Ort positioniert werden können. Außerdem können durch seine Äußerungen weitere mögliche Welten eröffnet werden, in denen das sprechende lyrische Subjekt verschiedene Rollen einnehmen kann: Beobachter-Berichterstat-

ter, Agens (in der beschriebenen Situation agieren), Gesprächsinitiator (den Leser als Adressaten ansprechen, einen Teilnehmer der beschriebenen Situation ansprechen). In der *Ode* ist die Tendenz zu beobachten, dass nur diejenigen Szenen, die eine eingebettete Beschreibung einer neuen möglichen Welt enthalten, auch eine Erweiterung einer der zentralen Metaphern sind, d.h. Allegorese initiieren. Jede Szene nimmt aber an der Fiktionenbildung teil: entweder nur mit der Ausbildung der lyrischen Sprechsituation, oder auch mit der Konstruierung einer weiteren eingebetteten möglichen Welt. An diesem Punkt kann das Verhältnis zwischen den Szenen und der Kookkurrenz zweier Dingkonzepte in den Gedankengang integriert werden. Nur in den Szenen, in denen die lyrische Sprechsituation nur als Rahmen für die Eröffnung einer neuen möglichen Welt gebraucht wird, wird die Allegorese durch die Kookkurrenz zweier Dingkonzepte initiiert. Die Allegorese ist also immer in eine fiktionale lyrische Sprechsituation eingerahmt. Es besteht aber keine Notwendigkeit, in der lyrischen Sprechsituation metaphorische Deutung als Grundeinstellung anzunehmen, stattdessen werden die sprachlichen Bedeutungskonstrukte in erster Linie als Bausteine einer lyrischen Sprechsituation, als Mitteilungen angesehen. Diese Mitteilungen haben die primäre Funktion eine lyrische Sprechsituation (die an sich nicht metaphorisch zu interpretieren ist) zu schaffen. Die Mitteilungen in einer alltäglichen Sprechsituation haben keine solche Funktion, weil sie in einer aktuellen Situation geäußert werden, auf die die Mitteilungen nur referieren. Nur in den Fällen, in denen es für den Leser ersichtlich ist, dass die Mitteilungen in der lyrischen Sprechsituation keine Instruktionen für den Ausbau der lyrischen Sprechsituation sind, wird auf metaphorische Deutung gewechselt und die Suche nach der Relevanz der Mitgeteilten wird fortgesetzt. Die Mitteilungen einer lyrischen Sprechsituation sind in dem Sinne besonders, dass ihre primäre Funktion in der Schaffung einer lyrischen Sprechsituation besteht, das Mitgeteilte ist in erster Linie ein Baustein für die lyrische Sprechsituation. Allegorese initiieren also diejenigen Szenen der *Ode*, die nicht nur den Ausbau der lyrischen Sprechsituation erzielen, sondern auch zu der Erweiterung der zentralen Metaphern beitragen.

In dem nächsten Kapitel werde ich diejenigen Szenen systematisch analysieren, die sowohl zum Ausbau der lyrischen Sprechsituation als auch zur Erweiterung der zentralen Metaphern beitragen. Da es sich bei der *Ode* um einen größeren Textkörper und um ein sich temporal ausbildendes mentales Konstrukt handelt, scheint eine Segmentie-

rung in Szenen sinnvoll zu sein. Nach der systematischen Analyse der Szenen werden die Übersetzungen auf L2 und L3 untersucht, was sie auf der Zielsprache reproduzieren und wo sie alternative Konstruktionsweise zu dem mentalen Inhalt der übersetzten Szene aufzeigen. Die Übersetzungen werden sowohl als Reproduktionen als auch als Experimente alternativer sprachlichen Konstruktionsweisen von mentalen Inhalten betrachtet.

#### **4 Kontrastive Textanalyse**

Die prinzipielle Übersetzbarkeit der Allegorie leitet sich aus der relativen Äquivalenz der kognitiven Konstruierungsmöglichkeiten in L1, L2 und L3, denn mentale Inhalte verfügen über interlinguale Adaptibilität. Die zentrale Annahme der kontrastiven Untersuchung ist, dass mit der Veränderung der sprachlichen Form, d.h. mit der bereitgestellten kognitiven Konstruierungsmöglichkeiten für den Leser, Veränderungen in dem kognitiven Effekt notwendigerweise verbunden sind. Um diese Veränderungen nachvollziehen zu können, werden in der kontrastiven Analyse die symbolischen Bedeutungskonstrukte einzelner Szenen der gemeinsamen Aufmerksamkeit der Reihe nach untersucht. Die hier aufgezählten Gesichtspunkte bezeichnen in der kontrastiven Analyse veränderliche oder unbestimmt gelassene Größen:

1. die Äußerung des lyrischen Subjekts: referiert nur auf die lyrische Sprechsituation, eröffnet eine neue mögliche Welt oder verwischt die Grenzen zwischen der lyrischen Sprechsituation und der eröffneten neuen möglichen Welt
2. der Fokus der Szene: meistens ein Dingkonzept
3. Mikrometaphern: metaporische Teilaspekte der Allegorie, der Beitrag der gg. Szene zu der Erweiterung der zentralen Metaphern
4. Vorhandensein spezieller Mikrometaphern (analogiebasierte bildliche Metaphern)
5. Einsetzung alternativer sprachlicher und mentaler Konstruktionen.

<b>Szene 1</b>		
<p>Itt ülök csillámló sziklafalon. Az ifju nyár könnyű szellője, mint egy kedves vacsora melege, száll. Szoktatom szívemet a csendhez. Nem oly nehéz – idesereglik, ami tovatűnt, a fej lehajlik és lecsüng a kéz.</p>	<p>Hier sitz ich, an glitzernder Felsenwand. Es steigt, im lichten Bann des Alls, der Hauch des jungen Sommers, wie Wärme eines lieblichen Abendmahls. Ich gewöhne mein Herz an die Stille. Kein schwerer Stand – es scharft sich und kehrt wieder das Entrollte, es neigt sich das Haupt, es hängt herunter die Hand.</p>	<p>Сел у скалы, на слепящем сколе. Юным, южным, чуть повеяло летним ветром, будто добрым ужином. Приучаю сердце – наверно, не так уж трудно – к тишине; приманиваю мотив непрошедшего, уронив голову, руку.</p>

Szene 1 nimmt in der Erweiterung keiner der zentralen Metaphern teil. Sie gibt den Ort der lyrischen Sprechsituation an, indem sie als einen Ort in der Natur spezifiziert, auf dem sich das lyrische Subjekt als Sprecher zu dem Zeitpunkt der Äußerung (Anfangs Sommer) aufhält. Szene 1 beschreibt den Aufenthaltsort des als Beobachter charakterisierten lyrischen Subjekts. Im Fokus der Szene steht das Dingkonzept SZIKLAFAL. Die semantische Äquivalenz der lexikalischen Bedeutung der Wörter ‚sziklafal‘, ‚Felsenwand‘ und ‚сколе‘ zeigt, dass auf L2 und L3 Szene 1 mit demselben Fokus (Dingkonzept FELSSENWAND) konstruiert wird. Der Zeitpunkt der Äußerung wird ebenfalls mit einer semantisch äquivalenten Genitivkonstruktion (‚der Hauch des jungen Sommers‘) auf L2 übersetzt, auf L3 wird diese semantische Komponente ‚Anfangs Sommer‘ durch ein Adjektiv (‚летним‘) vermittelt. Auf L3 wird das Substantiv ‚ветер‘ mit dem adjektivischen Attribut (‚Юным, южным‘) um ein weitere, neue semantische Komponente ergänzt, die weder im Originalgedicht noch in der Übersetzung auf L2 auftaucht: ‚южным‘ (südlich, déli szél, Südwind). Das hinzugefügte adjektivische Attribut hat keine Entsprechung in dem Originalgedicht, d.h. aufgrund der sprachlichen Instruktionen auf L1 sollen dem Wind nur Qualitäten wie ‚leicht, sommerlich, im Sommer typisch‘ zugeschrieben werden, aber keine Spezifikation der Windrichtung. Die Hinzufügung des Attributes ‚южным‘ kann unter anderem auch durch die phonetische Ähnlichkeit der beiden Wörter motiviert sein, denn die Differenz zwischen den zwei Adjektiven besteht



auf der phonologischen Ebene in einem einzigen Konsonanten. Eine weitere Abweichung in der Konstruierungsweise der Szene 1 auf L3 ist, dass das Wort ‚верпом‘ – das Substantiv im Nominativ: *ветер*) an sich nicht die semantische Komponente ‚leicht‘ in sich trägt. Diese semantische Komponente wird in Szene 1 auf L3 durch spezifische grammatische Mittel der L3 integriert: durch die Verbform (*повеяло* – das Präfix *no-* als semantisches Komponent vermittelt den Sinn ‚kurz anhaltende Bewegung, Tätigkeit‘) und durch die Partikel (*чуть* – ‚ein bisschen‘). Es ist also ein Element aus dem konzeptuellen Bereich NATURLANDSCHAFT, ein statisches, diskretes Element der Szene, (*sziklafal* – Felsenwand- *сколе*) der im Fokus der Szene 1 steht. Der Agens-Beobachter der Szene ist das Subjekt des Satzes, das auf das lyrische Ich als sprechendes Subjekt in der lyrischen Sprechsituation referiert. Ein besonderes Merkmal der eröffnenden Szene 1 ist, dass das in ihr beschriebene Ereignis bzw. dessen Ort und Zeitspanne nur die lyrische Sprechsituation charakterisiert, genauso wie es bei den Szenen 10-12 der Fall ist. Der Ort und der Zeitpunkt der Äußerung wird spezifiziert, das in Szene 1 beschriebene Ereignis ist ein Ereignis innerhalb der lyrischen Sprechsituation (das Erinnern). Die nächste Szene, Szene 2 enthält schon Schilderungen dieser Erlebnisse, d.h. die in die lyrische Sprechsituation eingebettete Schilderungen. Nur die Szenen 10-12 kehren wieder zu der Beschreibung der lyrischen Sprechsituation zurück. Auf ihre Andersartigkeit dieser Szenen, wird der Leser explizit durch den textuellen Hinweis „Mellékdal“/ „Nebenlied“/ „сбоку-припеку песенка“ aufmerksam gemacht. Der Ausdruck ‚сбоку-припеку‘ auf L3 trägt die Bedeutung ‚etwas nicht Dahinpassendes‘.

Szene 2		
Nézem a hegyek sörényét – homlokod fényét villantja minden levél. Az úton senki, senki, látom, hogy meglebbenti szoknyád a szél. És a törékeny lombok alatt	Ich blick auf die Mähnen der Bergesferne – den Strahl deiner Stirne streut nun jedes Blättchen berückt. Am Weg kommt keiner, keiner. Ich seh, wie der Wind immer feiner wippt deinen Rock und ihn in Wellen rückt.	Вглядываюсь в гриву гор, и каждый лист, скол, блик – отсветом твоих скул. Вижу, на целом свете ни души; тропка, ветер юбку твою вздул. Вижу, как в путанице ломких тонких веток выбился локон,

látom előrebiccenni hajad, megrezzenni lágy emlőidet és – amint elfut a Szinva-patak – ím újra látom, hogy fakad a kerek fehér köveken, fogaidon a tündér nevetés.	Und seh dein Haar, als es nach vorne kippt in der brüchigen wirren Wipfelpracht, sehe zart erschüttern deine Brust, und – da der Szinva- Bach vorüberhuscht – seh ich wieder, wie in die Welt herein bricht am runden weißen Perlengestein, an deinen Zähnen elfenhaft das Lächeln.	как дрогнули груди, мягко-мягко, и снова, снова все сначала, и Синва-речка по камешкам, круглым, белым зажурчала смехом на зубах русалочьих.
--	--	---

Diese Szene eröffnet eine neue mögliche Welt innerhalb der lyrischen Sprechsituation. Die Dingkonzepte dieser Szene sind HEGYEK, LOMBOK, PATAK, KÖVEK. Die Dingkonzepte in der eröffneten neuen möglichen Welt sind HOMLOK, SZOKNYA, HAJ, EMLŐK, FOG. Das lyrische Subjekt tritt als Beobachter der natürlichen Umgebung und gleichzeitig als Erinnernder auf. Die Szene enthält die Synopse der Dingkonzepte aus den Erinnerungen (eröffnete neue mögliche Welt) und Dingkonzepte aus der lyrischen Sprechsituation (beobachtete natürliche Umgebung). Den Fokus dieser Szene bilden sowohl die Dingkonzepte auf der lyrischen Sprechsituation als auch die Dingkonzepte aus der eröffneten neuen möglichen Welt. Dieses Phänomen, die den Interpreten mit zahlreichen paarbildenden Dingkonzepten konfrontiert (LOMBOK – HAJ, KÖVEK – FOGAK) ist die früher erwähnte wiederkehrende Bifurkation des Fokus in der *Ode*. Es führt dazu, dass der Interpret an diesen Textstellen nach einer Gemeinsamkeit zu suchen beginnt, die in erster Linie die Ähnlichkeit der Form ist. Die Ähnlichkeit der Form ist nach Coenens 2002 Terminus „der gemeinsame Beschreibungsinhalt“ der miteinander konfrontierten, in Analogie gestellten Gegenstände. Szene 2 erfordert die Suche nach einer Gemeinsamkeit, nach einem gemeinsamen Beschreibungsinhalt zwischen den Dingkonzepten. Durch die Suche nach dem gemeinsamen Beschreibungsinhalt der Analogieteilnehmer können die bildlichen Metaphern der Szene 2 entschlüsselt werden. Jede von diesen analogiebasierten bildlichen Metaphern nimmt an der Erweiterung einer der zentralen Metaphern teil, durch diese Mikormetaphern wird die Allegorese vorangetrieben. In diesen Fällen wird die zentrale Metapher (2) DIE SCHÖNHEIT DES WEIBLICHEN KÖRPERS IST EINE NATUR-

LANDSCHAFT erweitert. Besonders interessant ist, dass ab Szene 2 die Ereigniskomponenten (durch Verben signalisiert) in den Szenen zunehmen. In Szene 1 wird die lyrische Sprechsituation in einer ruhigen Naturlandschaft verortet. Erst nachdem die visuellen Erinnerungen über eine Frau wachgerufen und in die lyrische Sprechsituation eingebettet worden sind, erscheinen in den Szenen auch Ereigniskomponente, z.B. in Szene 3 „zengem, sikoltom, verődve földön és égbolton“. Die bewusste Rückholung der Sinneseindrücke führt zur Intensivierung derjenigen Emotionen, die mit den Erinnerungen verbunden sind und zu der Zunahme der Ereigniskomponenten in der geschilderten möglichen Welt. Nach der Interjektion „Óh“ (Szene 3) wird der Monolog des lyrischen Subjekts immer intensiver, bis zu dem Ausruf „szeretlek, te édes mostoha!“ (Szene 3). Bis zu dieser Textstelle dominieren die Ereigniskomponenten, die an der Textoberfläche durch Verben signalisiert sind.

Szene 3		
Óh mennyire szeretlek téged, ki szóra bírtad egyaránt a szív legmélyebb üregeiben cseleit szövő, fondor magányt s a mindenséget. Ki mint vízesés önnön robajától, elválsz tőlem és halkan futsz tova, míg én, életem csúcsai közt, a távol közelében, zengem, sikoltom, verődve földön és égbolton, hogy szeretlek, te édes mostoha!	O wie lieb ich dich ohnegleichen, die du Wortfiguren und Wiederhall erzwangst von der in den tiefsten hohlen Reichen des Herzens listig wuchernden, meuchelnden Einsamkeit und vom All. Die du – wie vom eigenen Lärm der Wasserfall – von mir scheidest, sprachlos verhallt, während ich, über Lebensgipfeln, nahe der Ferne, singe und schreie und stöhne, zwischen Himmel und Erde geworfen, daß ich dich lieb, du teure Stiefmuttergestalt!	Люблю, о, до чего люблю я тебя, сумевшую звучать заставить лгущую впустую сердца глубинную печаль и твердь земную. Тебя, что в тишь самим собой взбешенным потоком прочь от меня бежишь, а я реву и рвусь с вершин своих по склонам, вблизи тебя, такой далекой, бью об землю и об небо, как люблю тебя, родная мачеха моя!

Szene 3 eröffnet innerhalb der lyrischen Sprechsituation eine neue mögliche Welt. In dieser eröffneten neuen möglichen Welt agiert das

lyrische Subjekt anders als in den vorigen Szenen. In Szene 1 liefert es eine Beschreibung der natürlichen Umgebung, diese Beschreibung referiert ausschließlich auf die lyrische Sprechsituation. Neben der Beschreibung der natürlichen Umgebung ruft es bewusst mentale Inhalte in Erinnerung, er deklariert den Prozess des Erinnerns. In Szene 2 wird die Beschreibung einer natürlichen Umgebung fortgesetzt, in die Beschreibung mischen sich aber auch bewusst hervorgehobene, visuelle Erinnerungen über eine weibliche Person ein. In Szene 3 tritt eine weibliche Person als Angesprochene in die lyrische Sprechsituation ein. In Szene 1 und 2 vermischen sich Teile, Bruchstücke des mentalen Bildes einer Frau und in Szene 3 wird diese Frau direkt angesprochen. Trotz der Diversität der Szenen 1-2 und der Szene 3 sind sie durch die Perspektive des lyrischen Subjekts miteinander verbunden. Das lyrische Subjekt ist in der lyrischen Sprechsituation der *Ode* der einzige Sprecher. Als einziger Sprecher ist es der Origo-Punkt aller Perspektiven. Szene 1 enthält sowohl die Perspektive des Beobachters als auch die innere Perspektive der Erinnerung. In Szene 2 werden die Perspektive des Beobachters und die innere Perspektive der Erinnerung schon synchronisiert und sie können schwer auseinandergehalten werden. Im Zentrum der Szene 3 steht die Apostrophe, die direkte Ansprache der weiblichen Person. Die Synchronisierung der Perspektiven der Beobachtung und der Erinnerung ist zum ersten Mal in dem Gedicht in Szene 3 zu entdecken. Szene 3 trägt in erster Linie dazu bei, den internen Zusammenhang zwischen den zentralen Metaphern hervorzuheben, statt eine unmittelbare Erweiterung einer der metaphorischen Zentren vorzunehmen: die ästhetischen Qualitäten des weiblichen Körpers, lösen in dem lyrischen Subjekt Emotionen aus. Die Dingkonzepte VÍZESÉS, ÜREG, (HEGY)CSÚCS, FÖLD, ÉGBOLT bilden den Fokus der Szene 3 und sind alle Elemente des Konzepts NATUR. Die sprachlichen Instruktionen der Szene 3 zur Analogiebildung sind im Vergleich zu Szene 2 spärlich, d.h. die Analogieteilnehmer sind nicht immer sprachlich explizit angegeben. Der Vergleich „Ki mint vízesés önnön robajától, elválsz tőlem és halkán futsz tova” initiiert die Suche nach einer Gemeinsamkeit zwischen dem Erlebnis der Trennung und dem nachhallenden Rauschen eines Bachs. „Életem csúcsai közt” setzt einen gemeinsamen Beschreibungsinhalt zwischen den Höhen und Tiefen des menschlichen Lebens und der Formenvielfalt der Gebirge vor. Die Konstruktion „a szív legmélyebb üregeiben” operiert bei der Bedeutungsbildung wahrscheinlich sowohl mit der wörtlichen als auch mit der nicht wörtlichen Bedeutung des Lexems ‚szív’. Das Wort ‚szív’ hat

eine saliente, familiäre metaphorische Bedeutung (Zentrum der Gefühle, Empfindungen), die direkt in den Interpretationsprozess ein-treten kann und kompatibel mit den restlichen Teilen des Bedeutungskonstrukts in diesem Satz ist („a szív legmélyebb üregeiben cseleit szöví, fondor magányt“). In diesem Fall führt die Bedeutungskonstruktion wahrscheinlich nicht durch die Aktivierung, Einsetzung und Verwerfung der konkreten Bedeutung des Wortes ‚szív‘ (Organ) sondern direkt durch die Aktivierung der familiären metaphorischen Bedeutung. Die konkrete Bedeutung (Organ) ist wahrscheinlich nicht ganz aus dem Interpretationsprozess ausgeschlossen und zwar wegen des hinzukommenden Wortes ‚üreg‘. Das Wort ‚üreg‘ in der Genitivkonstruktion ‚szívüreg‘ besitzt auch eine konkrete Bedeutung, an dieser Textstelle nimmt das Wort ‚Herz‘ wahrscheinlich mit der salienten metaphorischen Bedeutung (Zentrum der Gefühle, Empfindungen) an der Bedeutungskonstruktion teil. Eine Bedeutungskomponente der metaphorischen Bedeutung ‚Zentrum der Gefühle‘ (das ‚Zentrum‘) kann potentiell auch als ‚üreg‘ spezifiziert werden, so besteht eine gewisse Kompatibilität zwischen der wörtlichen und der konventionalisierten metaphorischen Bedeutungen, denn sie können einander gegenseitig auf der konzeptuellen Ebene ausarbeiten. Die drei erwähnten analogiebasierten Mikrometaphern der Allegorie („Ki mint vízesés önnön robajától, elvász tólem és halkán futsz tova“; „Életem csúcsai közt“; „a szív legmélyebb üregeiben“) haben einen schwer fixierbaren gemeinsamen Beschreibungsinhalt. Im Gegensatz zu diesen Mikrometaphern ist der gemeinsame Beschreibungsinhalt bei den analogiebasierten Mikrometaphern der Szene 9 wesentlich einfacher zu bestimmen.

In der neu eröffneten möglichen Welt nehmen das sprechende lyrische Subjekt und die Angesprochene die Rolle des Agens ein. Das sprechende lyrische Subjekt führt eine Tätigkeit aus (eine weibliche Person ansprechen). Die zentrale Bedeutungskomponenten sind ‚laut‘ und ‚sprechen‘ (sikoltom / singe und schreie und stöhne / я реву и рвусь). Die Bedeutungskomponente ‚artikulierte Sprechlaute hervorbringen, etwas mitteilen‘ ist kein notwendiger Teil von dem Bedeutungskonstrukt des Verbs ‚sikoltani‘. Um diese Komponente wird das Bedeutungskonstrukt des Verbs sukzessiv erweitert und zwar durch die Konjugation (auf L1 „tárgyas ragozás“) und durch den Nebensatz, der das Objekt des Verbs (sikoltom) in dem Bedeutungskonstrukt („hogy szeretlek, te édes mostoha!“) erarbeitet. Die Angesprochene entfernt sich schnell von dem lyrischen Subjekt (elvász tólem, du [...] von mir scheidest / прочь от меня бежишь). Auf L1 enthält die pri-

märe Bedeutung des Verbs („elválsz tólem”) nicht die Bedeutungskomponente ‚schnell’. Diese Komponente (Tempo der Bewegung) wird in die Bedeutungskonstrukt des Verbs wahrscheinlich nur durch das darauffolgende Verb („futsz”) und durch den Vergleich („mint vizesés önnön robajától”) integriert. In dem Vergleich wird zwischen der Bewegung des Agens 2 („futsz”) und der Bewegung des Wasserfalls („vizesés”) eine Analogie aufgestellt. Als gemeinsamer Beschreibungsinhalt der Bewegung des Agens 2 und der Bewegung des Wasserfalls bietet sich die gemeinsame Bedeutungskomponente „schnelles Tempo” an. Diese Bedeutungskomponente ist sowohl in dem Bedeutungskonstrukt des Wortes „Wasserfall” als auch in dem Bedeutungskonstrukt „sich von jemandem scheiden” vorhanden.

<b>Szene 4</b>		
<p>Szeretlek, mint anyját a gyermek, mint mélyüket a hallgatag vermek, szeretlek, mint a fényt a termék, mint lángot a lélek, test a nyugalmat! Szeretlek, mint élni szeretnek halandók, amíg meg nem halnak.</p>	<p>Ich liebe dich wie seine Mutter das Kind, wie die stummen Gruben ihren tiefsten Grund, wie die Hallen das Licht, wie – sonnengesinnt – die Seele die Flamme, der Körper die Rast! Ich liebe dich, wie ums Leben liebend werben die Sterblichen, solange sie nicht sterben.</p>	<p>Люблю тебя, как ребенок маму, как глубь свою молчаливые ямы, как любят свет безлюдные храмы, как огонь душа и как покой – тело! Люблю как смертные жизни рады, любят, покуда не отлетела.</p>

In Szene 4 mischt sich eine neue Art der bildlichen Rede in den Ausbau der Allegorie ein. Szene 4 enthält ausschließlich Vergleiche, die mit den zentralen Metaphern in keinem engen thematischen Zusammenhang stehen. Die Szenen 4, 11 und 12 sind konzeptuelle Fremdkörper, Risse in dem mentalen Gebilde der Allegorie. Szene 4 führt solche Konzepte in die Allegorie ein, die nicht direkt zu der Erweiterung der zentralen Metaphern beitragen. Szene 1 referiert auf die rahmenbildende lyrische Sprechsituation, die Szene 12 (das Nebenlied) eröffnet aber eine solche mögliche Welt, die nicht aus der aktuellen lyrischen Sprechsituation und nicht aus den durch Erinnern eröffneten möglichen Welten kombinierbar ist. Der sukzessive Ausbau des zweiteiligen konzeptuellen Muster bricht in den Szenen 4, 11 und 12

ab. Die ästhetischen Qualitäten des weiblichen Körpers lösen bei dem lyrischen Ich starke emotionale Reaktionen aus, das wird durch die Anhäufung der Vergleiche betont. Diese wiederkehrende Wortgruppe („Szeretlek, mint”) ist eine Art Emphase, die den internen Zusammenhang zwischen den zentralen Metaphern verdeutlicht.

Szenen 5 – 8 <sup>16</sup>		
<p>(5) Minden mosolyod, mozdulatod, szavad, őrzöm, mint hulló tárgyakat a föld. Elmémbe, mint a fémben a savak, ösztöneimmel belemartalak, te kedves, szép alak, lényed ott minden lényedet kitölt.</p> <p>(6) A pillanatok zörögve elvonulnak, de te némán ülsz fülemben. Csillagok gyúlnak és lehullnak, de te megálltál szememben. Ízed, miként a barlangban a csend, számban kihúlve leng s a vizes poháron kezed, rajta a finom erezet, föl-földereng.</p> <p>4</p> <p>(7) Óh, hát miféle anyag vagyok én, hogy pillantásod metsz és alakít? Miféle lélek és miféle</p>	<p>(5) Ich bewahre Lächeln, Bewegen, Scheinen, alles von dir, wie die Erde nach ihrem Fall Dinge bewahrt. Wie Säuren ätzen Metall, so gruben dich meine Instinkte in meinen Sinn ein, du herrliche, schöne Gestalt, – dein Wesen füllt dort voll mein Dasein.</p> <p>(6) Die Momente scheppern vorbei, verhallen – doch du weilst stumm in meiner Ohren Raum. Sterne entflammen, Sterne fallen, doch du bleibst bestehen in meinem Schaun. Dein Geschmack – wie in den Höhlen die Stille – schwingt und schwebt in meines Mundes Kühle, und am Wasserglas ruhend deine Hand, drauf die zarte Aderung</p>	<p>(5) Каждое движение, улыбку, слово вбираю как земля упавший предмет. Как кислотой в металл в основу души втравливаю снова и снова все изгибы очертанья родного, и нет в ней сущего, где тебя нет.</p> <p>(6) Минуты со стрекотом мчатся, минуют, а ты в ушах притаилась немо, одна звезда сменяет другую, а ты в глазах стоишь и застишь небо. Стынет во рту как в пещере тишь вкус твой, чуть-чуть вея, а на чашке рука белеет, и видно жилки-трещинки, пока глядишь.</p> <p>4</p> <p>(7) Что же тогда за материя сам я,</p>

<sup>16</sup> Die in Klammern gesetzten Nummern markieren die Szenengrenzen.

<p>fény s ámulatra méltó tünemény, hogyan bejárhatom a semmiség ködén termékeny tested lankás tájait?</p> <p>(8) S mint megnyílt értelembe az ige, alászállhatok rejtelméibe!...</p>	<p>dämmernd hell bespannt.</p> <p>4 (7) Oh was für eine Art von Stoff bin ich, dass mich dein Blick verwandelt, formt und sticht? Was für eine Art von Seele und Licht, und was für ein traumhaftes Wunderbild, daß ich – am Nebelrand des Nichts – bewandern darf deines fruchtbaren Körpers hangreiches Land?</p> <p>(8) Und durchstürzen darf – wie des Wortes Gewichte durch den offenen Sinn – durch seine Mitte?...</p>	<p>раз взгляд твой резцом ее формует? Какая душа, какое пламя, неописуемое словами чудо, раз сквозь ничто- туман бросаюсь, по склонам плоти твоей брожу я?</p> <p>(8) Раз как глагол в просветленный разум в тайны твои проникаю разом!...</p>
--	---	--

### Szene 9

<p>Vérköreid, miként a rózsabokrok, reszketnek szüntelen. Viszik az örök áramot, hogyan orcádon nyíljon ki a szerelem s méhednek áldott gyümölcsé legyen. Gyomrod érzékeny talaját a sok gyökerecske át meg át hímezi, finom fonalát csomóba szőve, bontva bögját –</p>	<p>Wie Rosensträucher, zittert dein Blut fort in Kreisen wirbelnd, wach, unentwegt. Es jagt und treibt die dauerhafte Flut, damit dein Gesicht die Liebe offenlegt, und dein Schoss heil austrägt die gesegnete Frucht. Deines Magens empfindsamen Boden durchwirken kreuz und quer die unzählbaren</p>	<p>Где крови кругами, в немолчной дрожи куст розы вновь и вновь трепещет, чтоб на нежной коже щеки твоей распуститься в любовь, плоду ее колыбель готовя. Где желудка почва простая чутко сплетает и расплетает нити и узелки по краю,</p>
---	---	--



<p>         hogy nedűid sejtje          gyűjtse sok raját          s lombos tüdőd szép          cserjei saját          dicsőségüket susogják!          Az örök anyag boldogan          halad          benned a belek          alagútjain          és gazdag életet nyer a          salak          a buzgó vesék forró          kútjain!          Hullámzó dombok          emelkednek,          csillagképek rezegnek          benned,          tavak mozdulnak,          munkálnak gyárok,          sűrög millió élő állat,          bogár,          hinár,          nap süt, homályló          északi fény borong –          tartalmaidban ott          bolyong          az öntudatlan          örökkévalóság.       </p>	<p>         schütteren          Wurzelhaare, dünne          Knoten          knüpfend und lösend          wie im Offenbaren –          damit die Zellen deiner          Säfte in Schwärmen          strömen und das          Strauchgeflecht deiner          belaubten          Lungen ihren eignen          Ruhm leise lispelt!          Der Stoff rückt ewig im          seligen Weben          in dir in den Tunneln          der Därme,          und die Schlacke          erfährt reicheres Leben          an den heißen Brunnen          der flinken Nieren!          In dir erheben sich          gewellte Hügel,          in dir erzittern          Sternbilder, es atmen          Weiher, Fabriken          lärmern und qualmen          Millionen von          lebendigen Tieren          tummeln sich, Käfer          und Algen schwirren,          Güte und Grausamkeit          –          eine Sonne scheint,          düsteres Nordlicht          brennt,          in deine Inhalte          greifend rinnt          die unbewusste          Ewigkeit.       </p>	<p>         соков узорами          растекаясь,          корни и крону легких          питаю,          чтоб гимн себе своими          устами          шептала листва          густая.          Где радостно по          туннелям вечным          преобразается и          хлопочет          жизнь-материя          трактом кишечным,          шлаки купая в          гейзерах почек!          Где холмы          вздымаются сами,          звезды вздрагивают и          угасают,          где шахты к небу          провалы щерят,          несчетные, копошатся          звери,          мошкара          и ветра,          где жестокость          беспечна, добра,          солнце светит          кромешной мгле,          не познавшей себя          земле,          вечности до утра.       </p>
--	---	--

Die Szenen 5 – 8 bereiten die darauffolgende Szene 9 vor. Allmählich vollzieht sich die Synchronisierung der inneren, erinnernden Perspektive und der beobachtenden Perspektive in diesen vier Sze-

nen. Es dominiert das innere Gespräch des lyrischen Subjekts mit der angesprochenen, imaginären weiblichen Person. Die eröffneten neuen möglichen Welten werden schon ab Szene 2 immer öfter durch mentale Bilder der lyrischen Sprechsituation ‚durchbrochen‘. Diese allmähliche Verwischung der Grenzen zwischen den zwei möglichen Welten (der lyrischen Sprechsituation und der eröffneten neuen möglichen Welt) nimmt ihren Anfang gleich nach der Eröffnungsszene und erreicht seinen Höhepunkt in Szene 9. In Szene 9 sind die Komponenten der zwei möglichen Welten nicht mehr auseinanderzuhalten. Die Verbindung von Dingkonzepten aus den zwei verschiedenen möglichen Welten taucht bis zu dieser Szene nur sporadisch auf, in Szene 9 wird die Verwischung der Grenzen zwischen der lyrischen Sprechsituation und der daraus eröffneten möglichen Welt zum Konstruktionsprinzip erhoben. Szene 9 nimmt am intensivsten an der Erweiterung der zentralen Metaphern teil. Es sind die analogiebasierten bildlichen Metaphern<sup>17</sup> (TEST- (TERMÉSZETI) TÁJ, VÉRKÖR-RÓZSABOKKOK, GYOMOR-TALAJ, TÜDŐ-CSERJÉK, BELEK-ALAGÚT, VESÉK-KÚT), bei denen der Interpret den gemeinsamen Beschreibungsinhalt meistens in der Analogie der Form finden kann. Diese paarbildenden Dingkonzepte (Analogieteilnehmer) sind in Szene 9 konzentriert anwesend, sie führen zu der Bifurkation des Fokus und initiieren die Suche nach einem möglichen gemeinsamen Beschreibungsinhalt. Die Dingkonzepte, die Teilnehmer der analogiebasierten bildlichen Metaphern sind, zeichnen sich auf L1, L2 und L3 durch semantische Äquivalenz aus, d.h. die fokusbildenden Dingkonzepte (durch Nomen ausgedrückt) werden im Grunde genommen nicht geändert. Im Folgenden möchte ich die Modifizierungen aufzeigen, die die Übersetzungen auf L2 und L3 bei diesen analogiebasierten bildlichen Metaphern herbeiführen.

#### TEST – (TERMÉSZETI) TÁJ

„termékeny tested lankás tájait” / „deines fruchtbaren Körpers hangreiches Land” / „по склонам плоти твоей”

Die Bedeutungskomponenten ‚fruchtbar‘ und ‚hangreich‘ werden auf L2 beibehalten, auf L3 wird die Bedeutungskomponente ‚fruchtbar‘ weggelassen. Die Bedeutungskomponente, (eine schräg abfallende

<sup>17</sup> Die analogiebasierten bildlichen Metaphern werden im Weiteren durch die Verbindung zweier DINGKONZEPTE mit einem Bindestrich gekennzeichnet.

Fläche') wird auf L3 nicht durch ein Adjektiv ausgedrückt, sondern durch die Präpositionalphrase „по склонам” (an der Oberfläche von Hängen').

## VÉRKÖR – RÓZSABOKKOK

„Vérköreid, miként a rózsabokrok, reszketnek szüntelen” / „Wie Rosensträucher, zittert dein Blut fort in Kreisen wirbelnd, wach, unentwegt” / „Где крови кругами, в немолчной дрожи куст розы вновь и вновь трепещет, чтоб на нежной коже щеки твоей распусться в любовь, плоду ее колыбель готова.”

Auf L3 werden die Satzgrenzen verändert, d.h. bei der Übersetzung wird der Satz „Vérköreid, miként [...]” mit dem darauffolgenden Satz „Viszik az örök áramot, [...]” zusammengezogen und der zweite Satz der Szene 9 wird in Form eines untergeordneten Nebensatzes wiedergegeben. Mit der Aufhebung der Satzgrenze und der Einfügung des Subjunktors „чтоб” (mit dem Zweck') wird die Kausalität zwischen den zwei Sachverhalten auf L3 stärker betont. Das Kompositum „Vérköreid” auf L1 wird auf L2 und L3 zerlegt und nicht mit dem semantisch äquivalenten Komposita übersetzt (Blutkreisläufe' und ,круг кровообращения' / ,кровообращение'). Auf L2 wird ,vérköreid' wird mit „Blut [...] in Kreisen wirbelnd” übersetzt. Dieses Wort enthält die Bedeutungskomponenten ,Blut' und ,Kreis' als eigenständige Nomina und der Zusammenhang zwischen ihnen ist nur durch die Präposition ,in' näher definiert. Die Bedeutungskomponente ,andauernde, sich ständig wiederholende schnelle Hinundherbewegung' wird auf L2 durch das Hauptverb „zittert” und durch die Partizip-I-Form des Verbs „wirbelnd” ausgedrückt, die auf eine drehende, kreisende Bewegung referiert, dessen semantischer Inhalt mit der Bedeutungskomponente ,Kreis' kompatibel ist. Auf L3 sind die Bedeutungskomponenten ,Blut' und ,Kreis' als eigenständige Nomina realisiert, das semantische Verhältnis zwischen ihnen wird durch morphologische Mittel ausgedrückt. Die Kasusmarkierung (творительный/инструментальный падеж) auf der morphologischen Ebene vermittelt die Bedeutung, dass das Substantiv ,круг' als Instrument zu einer bestimmten Bewegung eingesetzt wird. Dass es sich hier um eine ,andauernde, sich ständig wiederholende schnelle Hinundherbewegung' geht, wird auf L3 semantisch mehrfach bestätigt: „в немолчной дрожи”, „вновь и вновь трепещет”. Das Adjektiv „немолчной” vermittelt die Bedeutung ,unaufhörlich', der Ausdruck „вновь и вновь”

integriert die Bedeutungskomponente ‚ständige Wiederholung‘ in das Bedeutungskonstrukt auf L3. Die Art und Weise der Bewegung wird auf L3 einerseits durch das Substantiv ‚дрожь‘ (‚Zittern‘) und andererseits durch ein synonymes Verb ‚трепетать‘ (‚zittern, bibbern‘) in die Szene integriert.

#### GYOMOR – TALAJ

„Gyomrod érzékeny talaját a sok gyökerecske át meg át hímezi, finom fonalát csomóba szőve, bontva bogját” / „Deines Magens empfindsamen Boden durchwirken kreuz und quer die unzählbaren schütterten Wurzelhaare, dünne Knoten knüpfend und lösend” / „Где желудка почва простая чутко сплетает и расплетает нити и узелки по краю”

Die Dingkonzepte GYOMOR, TALAJ sind sowohl auf L2 als auch auf L3 das grammatische Subjekt und der Fokus des Satzes. Die Übersetzung auf L2 hält sich an das konzeptuelle Muster des Originalgedichts, weicht nicht einmal von dem vorgegebenen typographischen Muster ab. Der finale Nebensatz ist von dem Hauptsatz durch ein Bindestrich getrennt (– „hogy nedűid sejtje [...]”) und am Satzende steht ein Ausrufezeichen. Die Übersetzung auf L3 folgt nicht diesem typografischen Schema, die syntaktische Struktur des Satzes wird aber nicht geändert: nach dem Komma steht ein Subjunktor, der üblicherweise finale Nebensätze einleitet („чтоб”). Bei dem Konzept TALAJ integrieren beide Übersetzungen die folgenden Bedeutungskomponenten in den Prozess der Bedeutungskonstruierung: ‚dünne, feine, dichte wurzelähnliche Gebilde‘. Die Übersetzung auf L3 enthält das semantisch äquivalente Wort „Wurzeln” („корни”). Dieses Wort ist in dem komplexen Satz so platziert, dass es zwei Lesearten zulässt: entweder wird das Wort „Wurzeln” als den Lungen oder dem Magen zugehörend interpretiert. Die letztere Interpretation steht dem konzeptuellen Inhalt der gg. Textstelle im Originalgedicht näher. Die Bedeutungskomponenten ‚dünn‘, ‚fein‘ und ‚dicht‘ werden auf L2 und L3 auf unterschiedliche Weisen in den Prozess der Bedeutungskonstruierung eingebaut. Auf L2 sind es vor allem Adjektive, die diese Bedeutungskomponente in das Bedeutungskonstrukt der Szene einfügen („empfindsam”, „schütter”, „dünn”). Durch das Kompositum „Wurzelhaare” wird ebenfalls die Bedeutungskomponente ‚dünn‘, ‚fein‘ ausgedrückt, denn das Substantiv „Wurzelhaare” bezeichnet die besonders feinen, haarähnlichen Teile an den Spitzen der Wurzeln. Die Besonderheit dieses Kompositums ist, dass es ein anderes Gegenstandskonzept, das

HAAR in die Konzeptualisierung eines inneren Organs, des MAGENS mit einbezieht. Auf L3 sind es vor allem Substantive und Verben, welche die Bedeutungskomponenten ‚dünn‘, ‚fein‘ und ‚dicht‘ vermitteln. Bei den den Verben „сплетает и расплетает“ sind die semantisch äquivalenten Verben sind zum Teil auch in der Übersetzung auf L2 in Infinitiv- oder Partizip-I-Formen zu finden („durchwirken“, „knüpfend und lösend“). Die Besonderheit dieser Verben ist, dass sie sowohl in Verbindung mit der Textilienbearbeitung als auch in Verbindung mit Pflanzen verwendet werden, genauso wie in dem Originalgedicht. Dank des Assotiationsnetzes, das die aufgezählten Verben generieren, können weitere Konzepte, wie TEXTILIEN in die Erweiterung der zentralen Metapher (2) einbezogen werden.

### TÜDŐ – CSERJÉK

„s lombos tüdőd szép cserjéi saját dicsőségüket susogják!” / „das Strauchgeflecht deiner belaubten Lungen ihren eignen Ruhm leise lispelt!” / „корни и крону легких питая, чтоб гимн себе своими устами шептала листва густая.”

Im Originalgedicht wird eine Analogie der Form zwischen den LUNGEN und einem STRAUCH aufgestellt und mit dieser bildlichen Metapher die zentrale Metapher (2) erweitert. An dieser Textstelle hebt sich das konzeptuelle Muster der Übersetzungen deutlich von dem des Originalgedichtes ab, denn die Analogieteilnehmer, die teilnehmenden Dingkonzepte werden modifiziert. Auf L2 betont das zweite Glied des Kompositums „Strauchgeflecht“, dass es um einen dicht gewachsenen Strauch geht. Es bleibt aber offen, welcher Teil des Holzgewächses aktiviert werden soll, es wird nicht durch sprachliche Informationen fixiert. Sowohl das Wurzelwerk, als auch die Triebe können darunter verstanden werden und als gemeinsamer Beschreibungsinhalt der Konzepte LUNGEN und STRAUCH betrachtet werden. In der Genitivkonstruktion auf L3 („крону легких“) referiert bei der Interpretation das erste Substantiv („крона“) eindeutig auf das Laubwerk von Bäumen.

### BELEK – ALAGÚT

„belek alagútjain” / „in den Tunneln der Därme” / „по туннелям вечным [...] трактом кишечным”

Auf L2 wird die Genitivkonstruktion „belek alagútjain” ebenfalls mit einer Genitivkonstruktion übersetzt. Das Bedeutungskonstrukt auf L3 „по туннелям вечным [...] трактом кишечным” enthält die Bedeutungskomponente ‚alagút’ / ‚Tunnel’ und die Bedeutungskomponente ‚Darm’ in Form des Adjektivs „кишечный”, das sich aus dem Substantiv „кишка” (bél) ableitet. Ein wichtiger Punkt ist, dass die Übersetzung auf L3 nicht auf die Därme referiert, sondern auf das Verdauungssystem/den Verdauungstrakt (russ. Пищеварительный, или желудочно-кишечный тракт), das ein Hyperonym des Wortes ‚Darm’ ist. Interessant ist der Vergleich der Präpositionen auf L2 und L3 mit dem ungarischen Suffix –n, das auf der morphologischen Ebene den Kasus Superessiv markiert. Das annähernde grammatische und semantische äquivalent dieses Ausdrucks auf L2 wäre statt der Konstruktion „in den Tunneln”, die Konstruktion ‚auf den Tunneln’. Auf L3 vermittelt die Konstruktion „по туннелям вечным [...] трактом кишечным” annähernd denselben semantischen Inhalt wie das ungarische Suffix –n: ‚sich auf einer vertikalen Oberfläche befinden’.

#### VESÉK – KÚT

„a buzgó vesék forró kútjain” / „an den heissen Brunnen der flinken Nieren!” / „в гейзерах почек!”

An diesen Textstellen sind die kookkurierenden Dingkonzepte, die auf L1, L2 und L3 als Analogieteilnehmer fungieren, nur teilweise identisch. Der eine Analogieteilnehmer wird aus L2 und L3 durch semantisch äquivalente Nomina realisiert (‚vesék’, ‚Nieren’, ‚почки’). Die zielsprachlichen Übersetzungen modifizieren den anderen Analogieteilnehmer, sie aktivieren an dieser Textstelle ein anderes Gegenstandskonzept als das des Originalgedichts (KÚT). Das Konzept BRUNNEN – aktiviert durch das deutsche Substantiv ‚Brunnen’ – kann sowohl eine Wasserquelle, als auch ein künstlich hergestelltes Wasserreservoir bezeichnen. Auf L1 referieren auf eine Wasserquelle und ein künstlich hergestelltes Wasserreservoir zwei verschiedene Lexeme: ‚kút’ und ‚forrás’. Die Übersetzung auf L3 zieht das Konzept GEYSIR (гейзер) in die Konzeptualisierung mit ein. Infolge der Aktivierung verschiedener Gegenstandskonzepte bei der Analogiebildung kann der Interpret auf L2 und L3 zu solchen gemeinsamen Beschreibungsinhalten zwischen den Analogieteilnehmern gelangen, die sich stark voneinander unterscheiden. Durch diese Abweichungen im dem

sukzessiv ausbauenden konzeptuellen Muster der Übersetzungen nimmt an dieser Textstelle die Erweiterung der zentralen Metapher (2) auf L2 und L3 eine andere Richtung. Das Gegenstandskonzept KÚT wird durch das Substantiv ‚kútjain‘ aktiviert, das Substantiv ist ein Teil einer Genitiv-Konstruktion ‚vesék [...] kútjain‘. Die Übersetzungen folgen diesem grammatischen Muster und sind ebenfalls Genitiv-Konstruktionen. In dem Originalgedicht und in der Übersetzung auf L2 wird das Gegenstandskonzept BRUNNEN durch das Adjektiv (‚heiß‘) um die Bedeutungskomponente erweitert. Auf L3 wird das Konzept GEYSIR durch das Substantiv ‚гейзер‘ aktiviert, dem die Bedeutungskomponente ‚heiß‘ immanent ist.

<b>Szenen 10 – 12</b>		
<p>(10) Mint alvadt vérdarabok, úgy hullnak eléd ezek a szavak. A lét dadog, csak a törvény a tiszta beszéd. De szorgos szerveim, kik újjászülnek napról napra, már fölkészülnek, hogy elnémuljanak.</p> <p>De addig mind kiált – Kit két ezer millió embernek sokaságából kiszemelnek, te egyetlen, te lágy bölcso, erős sír, eleven ágy, fogadj magadba!...</p> <p>(11) (Milyen magas e hajnali ég! Seregek csillognak érceiben. Bántja szemem a nagy fényesség. El vagyok veszve, azt</p>	<p>(10) Wie Blut, wie geronnene Brocken fallen vor dich hin gebrochen diese Worte. Es stottert das Dasein, – nur das Gesetz ist Reingesprochenes. Doch meine fleissigen Organe, Orte der täglichen Wiedergeburt, bereiten sich schon für das Verstummen vor. Aber einstweilen schreien sie alle – Du, aus zwei Milliarden von Menschenwesen, aus der riesigen Menge auserlesen die Einzige, du linde, weiche Wiege, du starkes Grab, du lebendige Liegestätte, o nimm mich, nimm mich, empfang!...</p> <p>(11) (Wie ragt, schau, dieser morgendliche Himmel!</p>	<p>(10) Спекшимся от крика сгустками крови слово за словом падает пред тобою. Суть – заика, тверд лишь закон, непрекословен. Всё. Поздно: потроха, что заново их день ото дня выдыхают в стих, к немоте готовы.</p> <p>И все же, и все же – к тебе, в миллионах отысканной, взывают еще, к единственной: о, живое ложе, зыбка, могила, мира дороже, прими такого!...</p> <p>(11) (Светает; о как высока высь! Тьма света – не пережечь его. Как больно глазам, куда ни ткнишь.</p>

<p>hiszem. Hallom, amint fölöttem csattog, ver a szivem.)</p> <p>(12) 6 (Mellékdal) (Víz a vonat, megyek utánad, talán ma még meg is talállak, talán kihűl e lángoló arc, talán csendesen meg is szólalsz: Csobog a langyos víz, fürödj meg! Ime a kendő, törülközz meg! Sül a hús, enyhítse étvágyad! Ahol én fekszem, az az ágyad.)</p>	<p>Es flammen Scharen funkelend in seinen Erzen. Meine Augen verletzt dies starke Flimmern. Ich glaub, ich bin untergegangen. Ich höre schier über mir das Pochen und Bangen meines Herzens.)</p> <p>(12) 6 (Nebenlied) (Der Zug fährt mich. Fährt mein Verlangen. Ich finde dich vielleicht noch heute. Vielleicht erlöschen meine Wangen. Vielleicht sagst du mir leis die Worte: Sieh: Wasser plätschert, komm zum Bade! Ein Tuch zum Trocknen wirst du kriegen! Das Fleisch brät bald zu deiner Labe! Das ist mein Bett. Hier musst du liegen.)</p>	<p>Видать, погиб, делать нечего. Всё. Откуда-то сверху сердце бьёт, мечется.)</p> <p>(12) 6 (сбоку-припеку песенка) (Мчится поезд, ворожит на ходу: может я тебя сегодня найду, может схлынет разом краска с лица, может кликнешь тихонько с крыльца:  Я воды согрела, полью тебе! На, утрись скорей, вот рушник тебе! Сядь, поешь, я мяса сварила! Ляг, я нам вдвоем постелила!)</p>
---	---	---

Die Szenen 10 und 11 referieren auf die rahmenbildende lyrische Sprechsituation, genauso, wie Szene 1, die Eröffnungsszene, die alle Bausteine und Teilnehmer der lyrischen Sprechsituation etabliert. Die Szenen 10 und 11 tragen nicht systematisch zu der Erweiterung der zentralen Metaphern bei, wie es bei den Szenen 5-9 am deutlichsten zu beobachten ist. In den Szenen 5-9 sind analogiebasierte bildliche Metaphern konzentriert anwesend, die als Mikrometaphern (metaphorische Teilaspekte) der Allegorie zu der Erweiterung der zentralen Metaphern direkt beitragen. In Szene 10 sind das lyrische Subjekt und die angesprochene weibliche Person die Teilnehmer der lyrischen Sprechsituation. Die zentrale Aussage der Szene 10 ist eine Aufforde-



rung („fogadj magadba!"), der Adressat der Aufforderung ist die angesprochene weibliche Person. Szene 12 eröffnet eine neue mögliche Welt, in der das lyrische Subjekt und die angesprochene weibliche Person interagieren. Die Besonderheit der letzten Szene besteht darin, dass sie eine mögliche Welt eröffnet, in der das lyrische Subjekt nicht passiv ist, d.h. nur als Erinnernder, Beobachter auftritt, sondern als Angesprochener. In den Szenen 5-9 sind die kognitiven Merkmale der prototypischen Allegorie für den Interpreten am deutlichsten erkennbar. In den Szenen 1, 10-12 werden in erster Linie das eingeübte konzeptuelle Muster zu der Interpretation der lyrischen Sprechsituation aktiviert und diese Szenen tragen nicht unmittelbar zu der Erweiterung der zentralen Metaphern bei.

## **5 Konklusion**

Die kontrastive Analyse der parallelen Textstellen zeigt, dass die Übersetzung allegorischer lyrischer Texte neben den eingeübten konzeptuellen Mustern der Allegorese und der lyrischen Sprechsituation stark auf alternative sprachliche Konstruktionsweisen der Zielsprachen stützt. Gewisse symbolische Bedeutungskonstrukte einer Szene werden mit konzeptuell motivierten neuen Bedeutungskomponenten (z.B. in Szene 9 GEYSIR) erweitert, während in anderen Szenen in dem Übersetzungsprozess einige Bedeutungskomponente gestrichen oder auf der sprachlichen Oberfläche durch alternative lexikalische, grammatische oder syntaktische Mittel realisiert werden (z.B. statt einem Substantiv liefert ein Adjektiv die äquivalente Bedeutungskomponente). Auf diese Weise werden in dem Übersetzungsprozess sowohl konstante kognitive Größen reproduziert (z.B. lyrische Sprechsituation und kognitive Merkmale der prototypischen Allegorie), als auch verzweigte Möglichkeiten zur Rekonzeptualisierung von mentalen Inhalten für die Leser in den Zielsprachen aufgezeigt. Die konstanten Größen können mit der Einsetzung eingeübter konzeptueller Muster interpretiert und in der Übersetzung reproduziert werden. Außerdem werden bei der mentalen Verarbeitung von allegorischen lyrischen Texten alternative Konzeptualisierungsmöglichkeiten generiert und in dem Übersetzungsprozess eingesetzt. Diese Rekonzeptualisierungsversuche fordern von dem Interpreten wesentlich mehr konstruktive kognitive Arbeit, als die Identifizierung und Einsetzung von eingeübten konzeptuellen Mustern, wie z.B. konventionalisierte metaphorische Projektionen und die Integration kanonisierter meta-

phorischer Deutungen in der Allegorese. Was die *Ode* unter anderem zu einer nicht prototypischen Allegorie macht, ist, dass sie Szenen enthält, die nicht direkt an der Erweiterung der zentralen Metaphern teilnehmen (Szenen 1, 10-12). In diesen Szenen bricht die kontinuierliche Erweiterung der zentralen Metaphern abrupt ab und die Szenen referieren ausschließlich auf die rahmenbildende lyrische Sprechsituation. In Szene 4 werden durch die Anhäufung von Vergleichen assoziativ neue Konzepte in die Konzeptualisierung der LIEBE mit einbezogen, um auf diese Weise den internen Zusammenhang zwischen den zwei zentralen Metaphern zu betonen. Die eher assoziative als systematische Erweiterung der zentralen Metaphern in Szene 4 ist ebenfalls ein Merkmal der *Ode*, das sie zu einer nicht prototypischen Allegorie macht. Ein anderes nicht allegorietypisches Merkmal des Gedichtes ist, dass in den Szenen 5-9 allmählich die Grenzen zwischen der rahmengebenden lyrischen Sprechsituation und den daraus eröffneten möglichen Welten verwischt werden. Das Gedicht ist ein heterogenes mentales Gebilde, das mehrere Unterarten der figurativen Rede (z.B. Metapher, Analogie, Metonymie) enthält. Es kann weder als eine explikative noch als eine implikative Allegorie klassifiziert werden, aber es zeigt gewisse kognitive Merkmale einer prototypischen Allegorie auf. Diese kognitiven Merkmale können die Allegorese und die Allegorieübersetzung fördern, indem sie bei der Allegorese eingeübte konzeptuelle Muster aktivieren und zu reproduzierende konstante Größen darstellen.

## Literatur

- Biebuyck, Benjamin (1998): *Die poetische Metapher: Ein Beitrag zur Theorie der Figürlichkeit*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Bilski, Katja (2009): *Sprachliche Perspektivität und Metapher*. Essen: Redaktion LINSE (Linguistik-Server Essen). [http://www.linse.uni-due.de/linse/esel/arbeiten/sprachliche\\_perspektivitaet\\_und\\_metapher.pdf](http://www.linse.uni-due.de/linse/esel/arbeiten/sprachliche_perspektivitaet_und_metapher.pdf) [07. 04. 2016]
- Börjesson, Kristin (2014): *The Semantic-Pragmatic Controversy*. (= Language, Context and Cognition, 14). Berlin: de Gruyter.
- Coenen, Hans Georg (2002): *Analogie und Metapher. Grundlegung einer Theorie der bildlichen Rede*. Berlin: de Gruyter.

- Csokonai Vitéz Mihály (2006): *Csokonai Vitéz Mihály összes versei*. Mercator Stúdió Elektronikus Könyvkiadó.  
[http://oszkdk.oszk.hu/storage/00/00/04/02/dd/1/csokonai\\_osszes.pdf](http://oszkdk.oszk.hu/storage/00/00/04/02/dd/1/csokonai_osszes.pdf)  
[31. 03. 2014]
- Harsányi Ildikó (2008): Metaforarendszerek fordítása – sajtószövegek elemzése kognitív megközelítésből. *Fordítástudomány* X/1, 42-60.
- Harsányi Ildikó (2010): A metafora mint az alternatív konceptualizáció eszköze a fordításban. *Fordítástudomány* XII/1, 5-23.
- Holmes, J. (1972): *The Name and Nature of Translation Studies*. 1st. Ed: APPTS Series of the Translation Studies Section, Dept. Of General Literary Studies. Amsterdam: University Press. 2nd. ed. In: Holmes 1988, 67-80.
- Hönig, Hans G. (1995): *Konstruktives Übersetzen. Studien zur Translation 1*. Tübingen: Staufenburg.
- József Attila: *Óda*.  
<http://mek.oszk.hu/00700/00707/html/vs193301.htm> [28. 02. 2016]
- József, Attila: *Ode*. Übers. v. Daniel Muth. In: József, Attila (2005): *Ein wilder Apfelbaum will ich werden. Gedichte 1916-1937*. Zürich: Ammann Verlag.
- József, Attila: *Óda*. Übers. v. Майя Цесарская.  
<http://www.vekperevoda.com/1950/tzesarskaya.htm> [15. 04. 2016]
- Klaudy, Kinga (1999): *Bevezetés a fordítás elméletébe*. Budapest: Scholastica.
- Kohl, Katrin (2007): *Metapher*. Stuttgart [u.a.]: Metzler.
- Kövecses Zoltán (2005): *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*. Budapest: Typotex.
- Kövecses Zoltán & Benczes Réka (2010): *Kognitív nyelvészet*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Lakoff, George & Johnson, Mark (1998): *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Übers. v. Astrid Hildenbrand. Heidelberg: Carl Auer [Orig.: *Metaphors We Live By* Chicago: Chicago University Press, 1980]
- Langacker, Ronald W. (2016): *Metaphor in Linguistic Thought and Theory* (=Cognitive Semantics, 2), 3-29.

- Löbner, Sebastian (2003): *Semantik. Eine Einführung*. Berlin: de Gruyter.
- Szathmári István (szerk. (2008): *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Tolcsvai Nagy Gábor (2001): *A magyar nyelv szövegtana*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Tolcsvai Nagy Gábor (2011): *Kognitív szemantika*. Nyitra: Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-európai Tanulmányok Kara.
- Tolcsvai Nagy Gábor (2013): *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Wildgen, Wolfgang (2008): *Kognitive Grammatik. Klassische Paradigmen und neue Perspektiven*. Berlin & New York: de Gruyter.

Mária Molnár  
Universität Debrecen  
Graduiertenkolleg Sprachwissenschaft  
Pf. 400  
H-4002 Debrecen  
molnarmaria9@gmail.com