



HAL
open science

„Es fällt ein Stern herunter“: Das Platzhalter-es in Heines Buch der Lieder und seine Entsprechungen im Französischen

Katharina Nau-Bingel, Hélène Vinckel-Roisin

► **To cite this version:**

Katharina Nau-Bingel, Hélène Vinckel-Roisin. „Es fällt ein Stern herunter“: Das Platzhalter-es in Heines Buch der Lieder und seine Entsprechungen im Französischen. *Nouveaux Cahiers d’Allemand : Revue de linguistique et de didactique*, 2020, pp.327-345. hal-03190503

HAL Id: hal-03190503

<https://hal.science/hal-03190503>

Submitted on 10 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publi es ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou priv es.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

„Es fällt ein Stern herunter“: Das Platzhalter-*es* in Heines *Buch der Lieder* und seine Entsprechungen im Französischen

1. Einführung

1.1. Untersuchungsgegenstand

„Das *Buch der Lieder* von 1827 wurde Heines berühmtester und populärster Gedichtband. [...] Später wurde das *Buch der Lieder* zu einem der meistgedruckten deutschen Gedichtbücher überhaupt.“ Mit diesen Worten beginnt Kortländer (2015, 256) die Darstellung im Heinrich Heine gewidmeten Lexikoneintrag aus dem *Kindlers Literatur Lexikon* und unterstreicht dabei den großen Erfolg, den die Gedichtsammlung genoss. Dass Heines *Buch der Lieder* (Abk.: *BdL*) sich einer so hohen Beliebtheit erfreuen kann, mag sowohl am Inhalt der Gedichte als auch an den sprachlich auffallenden Mitteln liegen, denen sich der Dichter damals unter Berücksichtigung des soziohistorischen Kontexts entsprechend seiner Kommunikationsabsichten bediente. Unter den „dichterischen Freiheiten auf syntaktischem Gebiet“ (Lernerz 1979: 93), die in der bisherigen linguistischen Forschung wenig Beachtung gefunden haben, richtet sich der Fokus im vorliegenden Aufsatz auf die Besetzung des Vorfelds im Aussagesatz durch das sog. Platzhalter-*es* (Abk. PH-*es*) oder „expletive *es*“. Dieses referenzlose *es* tritt nur im Vorfeld eines Aussagesatzes auf, da die relativ rigide Regel für Aussagesätze besagt, dass das Vorfeld im Standardfall mit nur einem Satzglied zu besetzen ist. In der *Duden*-Grammatik finden sich folgende Erläuterungen:

In bestimmten Satzformen muss das Vorfeld immer von einem Satzglied besetzt sein. Wenn, etwa aus Gründen der Gewichtung oder der Informationsverteilung, dafür kein richtiges Satzglied infrage kommt, springt das Pronomen *es* ein. Man spricht dann von einem Vorfeldplatzhalter oder meist kürzer von einem **Platzhalter**. Beim Platzhalter handelt es sich nicht um ein Subjektexpletiv. Er kann darum nicht an denjenigen Stellen im Mittelfeld auftreten, an denen sonst pronominale Subjekte stehen. Wenn ein anderes Satzglied ins Vorfeld verlegt wird, verschwindet das Platzhalter-*es* einfach, wie man in Zweifelsfällen mit einer Verschiebeprobe zeigen kann. (*Duden. Die Grammatik* 2016, 836 § 1263)¹

Die Besetzung des Vorfelds eines Aussagesatzes, die auch mit dem Versanfang zusammenfallen kann,² gilt als Ausdruck einer markierten³

¹ Vgl. außerdem u.a. Zifonun/Hoffmann/Strecker (1997: 1082) sowie den Online-Eintrag „Die Form *es* und ihre Verwendungen“ in *grammis*.

² Bzgl. des Verhältnisses zwischen der Vers- und Satzebene sei an dieser Stelle kurz Folgendes erwähnt: Der V2-Satz mit PH-*es* und der Vers im Gedicht sind nicht immer deckungsgleich. In einigen

Linearisierungsabfolge. Daraus ergibt sich eine Gewichtungsverschiebung auf Satzebene, die sich in der Betonung des Subjekts aufgrund dessen späten Vorkommens niederschlägt, wie der folgende Beleg (1) aus dem *BdL* zeigt:

- (1) **Es** fällt *ein Stern* herunter
(*Lyrisches Intermezzo*, LIX: 108)⁴

In der unmarkierten Variante würde das Subjekt „ein Stern“ im Vorfeld bzw. vor V2 stehen; vgl. „**Ein Stern** fällt herunter“.

1.2. Fragestellungen und Ziele

In der bisherigen Forschungsliteratur wurde das PH-*es* stiefmütterlich behandelt, so dass es zu diesem linguistischen Phänomen großen Forschungsbedarf gibt – insbesondere in der literarischen Sprache. In seiner Monographie *Métrique et musique en allemand* hebt Marschall (2000) die bemerkenswerte Vorliebe Heines für das PH-*es* hervor und betrachtet den Dichter sogar – im Vergleich zu anderen Lyrikern – als den „Stellvertreter *par excellence* der Sequenzen mit *es*“ („le représentant par excellence des séquences en *es*“, Marschall 2000: 208). Die besonders hohe Anzahl an Aussagesätzen bzw. Versen mit PH-*es* im *BdL* lässt sich als eindeutiges Indiz dafür werten, dass das PH-*es* sich in der poetischen Sprache durch bestimmte, noch erörterungsbedürftige textsortenspezifische Funktionen auszeichnet. Worin besteht der Mehrwert des PH-*es* am Satz- bzw. Versanfang im Vergleich zur unmarkierten Linearisierung? Was leisten Sätze mit dem PH-*es* in der Dichtersprache? Mit diesen Leitfragen verbinden wollen wir eine kontrastiv angelegte Fragestellung, die sich einerseits durch die wichtige Rolle des Sprachvergleichs „deutsch-französisch“ im Germanistikstudium und andererseits durch die Berücksichtigung der prinzipiell (aber nicht nur!) im schulischen oder universitären Bereich tätigen Leserschaft der *Nouveaux Cahiers d'Allemand* erklären lässt: Auf welche syntaktischen Strategien greift der/die Übersetzer/in im Französischen zurück, da das PH-*es* nur im Deutschen existiert und in der französischen Sprache kein direktes Pendant hat. Etwas schwierig wird diese Frage zu beantworten sein, nicht

Fällen umfasst ein Satz zwei oder mehrere Verse, oder umgekehrt kann ein etwas längerer Vers sogar zwei V2-Sätze beinhalten. Dieser Aspekt spielt hinsichtlich der zu behandelnden Forschungsfrage jedoch keine Rolle.

³ Zum Begriffspaar „markiert vs. unmarkiert“ vgl. u.a. folgende Erläuterungen aus dem Eintrag „Markiertheit“ im terminologischen Wörterbuch unter *grammis*: „Im Bereich der Wortstellung gelten Abfolgen als unmarkiert, die rein durch grammatische Regeln determiniert sind. Markierte Abfolgen sind dagegen solche, bei denen aus Gründen der kommunikativen Gewichtung davon abgewichen wird.“

Unmarkiert: *Ich möchte gern eine Brezel.*

Markiert: *Eine Brezel möcht ich gern.*“

⁴ Zur typographischen Markierung: In den untersuchten deutschen Belegen ist das PH-*es* **fett** markiert und das grammatische Subjekt steht in *Kursivschrift*.

zuletzt, weil jede/r Übersetzer/in über eine gewisse Freiheit gegenüber dem Original, verfügt. Und dennoch wollen wir diese zweite Fragestellung im Sinne einer kleinen Pilotstudie (die keinen Anspruch auf Verallgemeinerung erhebt) zu beantworten versuchen. Dass das nur im Deutschen existierende PH-*es* dem/der Übersetzer/in besondere Schwierigkeiten bereiten kann, wurde bereits von Lombez (2009) folgendermaßen auf den Punkt gebracht – wobei die einfachste Lösung in der „Nicht-Übersetzung“ besteht, was natürlich den Verlust entsprechender poetischer Auswirkungen mit sich bringt:

Un point toutefois échappe à nos deux traducteurs : le « es » anaphorique (du dernier quatrain qui a, en allemand, la particularité de retarder l'apparition de l'objet évoqué, rejeté après le verbe. Il s'ensuit un effet de « suspension » propre à créer chez le lecteur un certain état d'attente. Cet *es* « embrayeur » sur l'imaginaire, sans réel équivalent en français, passe le plus souvent aux profits de pertes de la traduction. (Lombez 2009: 100)⁵

Als Grundlage für die empirische Untersuchung dienen 75 manuell gesammelte Belege des PH-*es* aus den Zyklen *Junge Leiden 1817-1821*, *Lyrisches Intermezzo 1822-1823*, *Die Heimkehr 1823-1824*, *Aus der Harzreise 1824* und *Die Nordsee 1825-1826*.⁶ Die Belege aus dem *BdL* sollen in einem ersten Schritt auf die poetische Relevanz des PH-*es* in den Gedichten hin analysiert werden [vgl. Abschnitt 2.]. Unter den französischen Übersetzungen des *BdL* stützt sich die sich anschließende kontrastive Analyse [vgl. Abschnitt 3] auf die Neuübersetzung von Nicole Taubes aus dem Jahr 1999 *Livre des chants* (Abk.: *Ldc*). Das Ziel der Untersuchung liegt darin, die zwei Haupttendenzen bei der Übersetzungswahl im *Ldc* herauszuarbeiten. Unberücksichtigt bleiben soll die „einfachste“ Übersetzungslösung, nämlich die Nicht-Übertragung der markierten Linearisierung des deutschen Aussagesatzes. Beispiele wie in (2), das im Französischen die unmarkierte Konstituentenabfolge entsprechend dem Grundprinzip SVO (vgl. u.a. Fuchs/Le Goffic 2008; Riegel/Pellat/Rioul 2018: 212) aufweist, werden in dieser Arbeit nicht behandelt:

- (2) **Es** wütet *der Sturm*,
Und er peitscht die Wellen,
(*Die Nordsee 1825-1826, Erster Zyklus, VIII Sturm: 208*)

La tempête fait rage
Et flagelle les vagues,
(*Ldc: 179*)

⁵ In dem Zitat sind Beschreibung und Analyse von *es* (als „anaphorisch“) irreführend. Inhaltlich bleibt es aber überzeugend.

⁶ Es handelt sich hierbei um die sog. Jugendliryk Heines, die chronologisch geordnet im *BdL* veröffentlicht wurde, wobei der Zyklus *Die Nordsee* sich generell von den anderen durch die freien Verse der Gedichte abhebt.

2. Facettenreiches Funktionsspektrum im *BdL*

Das PH-*es*, das auf der Grundlage von Heines volksliedhaften Gedichten den Schwerpunkt unserer Untersuchung bildet, steht in den gesammelten Belegen auf der Satzebene immer im Zusammenhang mit einem grammatischen Subjekt, dessen Vorkommen hinausgezögert wird. Es findet sich kein Beispiel für das PH-*es* in einem passivischen Satz ohne grammatisches Subjekt (vgl. z.B. „*Es* darf hier wohl gelacht werden!“ – Bsp. aus *grammis* „Die Form *es* und ihre Verwendungen“). Über die beiden Hauptfunktionen hinaus, die dem PH-*es* in einem aktivischen V2-Satz mit grammatischem Subjekt anerkannt werden, nämlich als „Hinauszögerer und Fokussierungsmarker“ („retardateur et focalisateur“ (Marschall 2000: 205)), machen die Beispielanalysen insgesamt vier textsortenspezifische Leistungen deutlich: Das PH-*es* am Satz- bzw. Versanfang kann die formale Grundlage für ein regelmäßiges Metrum [2.1.] und für das Reimschema [2.2.] bilden, es kann zudem als Garant für stilistische Effekte wie z.B. das Zustandekommen eines Chiasmus [2.3.] fungieren sowie auf der Gedichtebene als gedichtkonstitutives sprachliches Merkmal zur Gedichtstrukturierung beitragen [2.4.]. Diese Funktionen, auf die im Folgenden getrennt eingegangen werden soll, können ggf. gleichzeitig attestiert sein. Eine getrennte analytische Behandlung ermöglicht aber, die jeweiligen Auswirkungen konsequenter herauszuarbeiten und zu erläutern.

2.1. Metrum einhalten

Die Gedichte aus Heines *BdL* zeichnen sich bekanntlich durch einige metrische Besonderheiten aus. Wenn auch ein Wechsel zwischen regelmäßigem und gemischtem Versmaß die Zyklen allgemein charakterisiert, so sind – sieht man vom Zyklus *Die Nordsee* ab – überwiegend ein regelmäßiger Wechsel von betonten und unbetonten Silben sowie eine regelmäßige Kadenz festzustellen. Die „Melodie d[ies]er Verse“, der sich Heine selbst durchaus bewusst ist und in den Vorreden zu den verschiedenen Auflagen ausdrücklich thematisiert (*BdL*, S. 10), ergibt sich aus dem Einsatz sprachlicher Ressourcen wie z.B. dem PH-*es*. Die erste poetische Leistung des PH-*es* besteht nämlich in der Einhaltung des von Heine erwünschten Metrums. Mit anderen Worten: Erst die Wortstellungsvariation am Satz- bzw. Versanfang ermöglicht eine metrische Harmonie und Regelmäßigkeit. Unter den vier metrischen Schemata richtet sich der Fokus jeweils auf die jambische und auf die daktylische Versstruktur.

Beleg (3) ist dem Gedicht „Traumbilder V“ aus dem Zyklus *Junge Leiden* entnommen, thematisiert werden hier der Schmerz des lyrischen Ichs, die unglückliche, unerfüllte Liebe, der Jammer des Zurückgewiesenwerdens. Die beiden zitierten Vierzeiler sind durch einen Vers bzw. einen V2-Satz mit dem PH-*es* gekennzeichnet (vgl. jeweils den dritten Vers und den sich daraus entstehenden Parallelismus). Das PH-*es* trägt zur Einhaltung des Jambus bei, ein

alternierendes Metrum, bei dem sich unbetonte und betonte Silben regelmäßig abwechseln:⁷

- (3) Was treibt und tobt mein tolles Blut?
Was flammt mein Herz in wilder Glut?
Es °kocht *mein* °Blut und °schäumt und °gärt
Und °grille °Glut mein °Herz ver°zehrt.

Das Blut ist toll, und gärt und schäumt,
Weil ich den bösen Traum geträumt;
Es °kam *der* °*finstre* °Sohn *der* °Nacht,
Und hat mich keuchend fortgebracht.
(*Junge Leiden*, Traumbilder V: 23-24)

Die beiden Verse mit dem PH-*es* zeigen einen vierhebigen Jambus und enden auf einer harten Kadenz. Die jambische Versstruktur, die regelmäßige Abfolge von unbetonten und betonten Silben, wäre ohne den Gebrauch des PH-*es* nicht gegeben: In der unmarkierten Variante „Mein °Blut °kocht und °schäumt und °gärt“ (1. Strophe) würden zwei Hebungen (°Blut - °kocht) aufeinander folgen. Ebenso verhält es sich in der unmarkierten Variante „Der °finstre °Sohn der °Nacht °kam“ (2. Strophe), bei der das Versmaß durch zwei aufeinanderfolgende Hebungen (°Nacht - °kam) unregelmäßig werden würde. Nur dank dem PH-*es* im Aussagesatz ist der gesamte Vers jambisch, die harmonische, regelmäßige Versstruktur ergibt sich einzig und allein aus dem bewussten Einsatz des PH-*es*. In (3) wird außerdem mit dem PH-*es* das Vorkommen des grammatischen Subjekts in Form der definiten Nominalphrase *der finstre Sohn der Nacht* hinausgezögert und dadurch fokussiert: Die Personifizierung des Traums (als Leitmotiv in den *Traumbildern*) kommt daher besonders zu Geltung.

Bei gemischten drei- und vierhebigen Metren kann das PH-*es* jeweils als Auftakt dienen, auf den ein oder zwei Daktylen (betont – unbetont – unbetont) im Vers folgen, wie Beispiel (4) zeigt:

- (4) Es °tanzen *zwölf* °Klosterjung°frauen he°rein;
Die °schielende °Kupplerin °führet den °Reihn.
(*Junge Leiden*, Traumbilder VII: 28)

Beide Verse weisen die beschriebene gleichmäßige vierhebige Versstruktur (1. Vers: PH-*es*-Auftakt + 2 Daktylen) auf, die ohne PH-*es* verloren gehen würde: „Zwölf °Klosterjung°frauen °tanzen he°rein“. Das Rhythmisch-Melodische ergibt sich also auch aus syntaktischen Mitteln, aus dem Einsatz des PH-*es* mit seinen unmittelbaren Auswirkungen auf die Subjektstellung und textsortenspezifisch auf das Metrum.

⁷ Die betonten Silben werden über das Symbol „°“ gekennzeichnet.

2.2. Reime bilden

Damit die Reimbildung gelingt, erweist sich (als Bedingung sine qua non) das bewusste und gezielte Eingreifen des Dichters als notwendig – nicht zuletzt am Versanfang, der wie bereits aufgezeigt mit dem Satzanfang überwiegend zusammenfällt. In einem Drittel der Belege kommt der Reim, auf den es Heine aufgrund seiner Vorliebe für volksliedhafte Strophen besonders ankam, ausschließlich durch den Gebrauch des PH-*es* zustande. Diese Funktion des PH-*es* am Versanfang, dessen Auswirkung sich über den ganzen Vers erstreckt und bereits als Vorbereitung des Versendes fungieren kann, soll anhand von Belegen genauer untersucht werden, die (aus Platzgründen) die zwei häufigsten vorkommenden Reimschemata illustrieren: die Paarreime (vgl. oben Bsp. (3), (4) und unten Bsp. (5)) und die Kreuzreime (vgl. unten Bsp. (6), (7), (8)). Quantitativ betrachtet hebt sich der Kreuzreim *abab*, der sich aus dem syntaktischen Eingriff Heines über das PH-*es* ergibt, von den anderen Reimschemata ab, was höchstwahrscheinlich auf den Volksliedton zurückzuführen ist: Der Kreuzreim gilt generell als für die volksliedhafte Strophe charakteristisches Reimschema.

In Beispiel (5), das die Entstehung von Paarreimen illustriert, fängt der erste Vers der dritten Gedichtstrophe mit dem PH-*es* an und bildet zusammen mit dem zweiten Vers einen Reim auf *-ein*:

- (5) **Es** zwitscherten *die Vögelein*
Viel muntre Liebesmelodein;
Die Sonne rot, von Gold umstrahlt,
Die Blumen lustig bunt bemalt.
(*Junge Leiden*, Traumbilder II: 19)

Durch die Position des grammatischen Subjekts *die Vögelein* unmittelbar nach dem finiten Verb im Mittelfeld und zugleich am Versende kommt der Paarreim auf *-ein* auf Strophenebene zustande. Ein harmonischer Gleichklang am Versende entsteht, der die weiche Liebesmelodie der Vögel formal wiedergibt. Form und Inhalt stimmen überein. Mit Wegfall des PH-*es* im ersten Vers würde der beschriebene Effekt in der Strophe verloren gehen.

Dies gilt auch für die Belege (6) bis (8), in denen die Bildung eines Kreuzreims durch das PH-*es* im jeweils ersten, zweiten und letzten Strophenvers ermöglicht wird – „Sehnen“/„Tränen“ in (6), „See“ / „-fee“ in (7) und „Schloß“ / „-troß“ in (8):

- (6) **Es** treibt mich *ein dunkles Sehnen*
Hinauf zur Waldeshöh,
Dort löst sich auf in Tränen
Mein übergroßes Weh.
(*Lyrisches Intermezzo 1822 – 1823*, XL: 98)

- (7) Die Möwen schrillen kläglich,
Es grollt und brandet *die See*; -
Dein Herz pocht wild beweglich,
Du schöne Wasserfee!
(*Die Heimkehr 1823-1827*, XII: 123)

- (8) Komm in mein Schloß herunter,
In mein kristallenes Schloß,
Dort tanzen die Fräulein und Ritter,
Es jubelt *der Knappentroß*.
(*Aus der Harzreise 1836*, Die Ilse: 191)

Die Spätstellung des grammatischen Subjekts trägt zur Fokussierung des Referenten am Versende bei – vgl. die (in)definiten Nominalphrasen „ein dunkles Sehnen“ in (6), „die See“ in (7) und „der Knappentroß“ in (8), wobei in diesem Beispiel das PH-*es* im letzten Vers bzw. die markierte Linearstruktur des V2-Satzes der Erzielung eines gewissen Pointierungseffekts am Strophenende (in der 6. von insgesamt 8 Strophen) dient.

Aus diesen Beispielen geht insgesamt die besondere Bemühung des Dichters um Reimbildung hervor, die (bis auf *Die Nordsee* mit den freien Versen) die Zyklen des *BdL* überwiegend kennzeichnen. Die sorgfältige Vorbereitung des Vers- bzw. Satzanfangs mit dem PH-*es* stellt die Voraussetzung für die Reimbildung auf Strophenebene dar und hebt die poetische Relevanz des PH-*es* auf überzeugende Weise hervor.

2.3. Stilistische Facette

An dieser Stelle soll das Augenmerk speziell auf durch das PH-*es* entstehende Stilfiguren gerichtet werden. Die Auswertung der Belege hat ergeben, dass das PH-*es* einen entscheidenden Beitrag zur Entstehung eines versübergreifenden Kontrasteffekts leistet. Besonders einleuchtend ist dies u.a. in der ersten Strophe des Gedichts XLV aus dem *Lyrischen Intermezzo* unter (9), wo das PH-*es* zu Beginn des dritten Verses – neben der reimbildenden Funktion – unter Einbeziehung des vierten (und letzten) Verses einen Chiasmus entstehen lässt:

- (9) Am leuchtenden Sommermorgen
Geh ich im Garten herum.
Es flüstern und sprechen *die Blumen*,
Ich aber ich wandle stumm.
(*Lyrisches Intermezzo*, XLV: 101)

Der Chiasmus beruht auf zwei Aussagesätzen, die jeweils mit einem Vers deckungsgleich sind, und kann folgendermaßen veranschaulicht werden:

Es flüstern und sprechen *die Blumen*.
Ich aber ich wandle stumm.

Auf der Grundlage dieser Stilfigur werden somit das stumme lyrische Ich (4. Vers) und die personifizierte Blumen (3. Vers) gegenübergestellt. Es bildet sich eine Diskrepanz zwischen dem lyrischen Subjekt und der Natur, die ganz im Sinne der Heineschen Kritik am romantischen Naturinventar steht und zugleich auch als Hinweis auf die „selbsttherapeutische Funktion des Dichtens“ (Sousa 2007: 7) zu betrachten ist: Der leuchtende Sommermorgen, die sprechenden Blumen und die frühlingshafte Stimmung stehen dem traurig stummen – unglücklich liebenden – Ich gegenüber. Der Konnektor „aber“ in Nacherstposition seines Trägerkonnekts „Ich“ im letzten Vers verstärkt diesen Kontrast und gehört eindeutig zu den lexikalisch-syntaktischen Mitteln einer vom Dichter Heine im *BdL* immer wieder gerne eingesetzten „Technik der Illustrationszertrümmerung“ (Ederer 1979: 31). Der Vers, der durch das PH-*es* eröffnet wird, wird seinerseits am Beginn der zweiten Strophe wiederholt und erhält damit einen refrainartigen Charakter:

(10) Es flüstern und sprechen *die Blumen*,
Und schau'n mitleidig mich an;
Sei unserer Schwester nicht böse,
Du trauriger, blasser Mann.
(*Lyrisches Intermezzo*, XLV: 101)

Der durch diese Wiederholung entstehende Parallelismus verbindet einerseits die beiden aufeinanderfolgenden Strophen miteinander und spiegelt andererseits das verlorene Herumwandeln des lyrischen Ichs formal wider. Das Ich scheint sich im Kreise zu drehen, die Blumen bilden die Konstante im Garten, die dem Ich mitleidig Trost spenden wollen. Doch der durch das PH-*es* hervorgehobene Kontrast zwischen traurigem Ich und fröhlicher Natur bleibt bestehen – auch am Ende der Strophe ist das lyrische Ich ein „trauriger, blasser Mann“.

Zu einem vergleichbaren Ergebnis hinsichtlich der textsortenspezifischen stilistischen Tragweite des PH-*es* führt die Analyse des Beispiels (11) aus dem Zyklus *Aus der Harzreise*:

(11) Es bleiben tot *die Toten*,
Und nur der Lebendige lebt;
Und ich bin schön und blühend,
Mein lachendes Herze bebt.
(*Aus der Harzreise*, Die Ilse: 191)

Erneut rücken hier die ersten beiden Verse des Vierzeilers in den Vordergrund: Sie sind durch eine chiasmische Struktur charakterisiert, die sich aus der markierten Linearstruktur des V2-Satzes im ersten Vers ergibt: Es entsteht ein Chiasmus, die beiden Antonyme „die Toten“ und „der Lebendige“, beides Nominalphrasen in Subjektfunktion mit einem substantivierten Adjektiv bzw. Partizip 1 als Basis, werden gegenübergestellt:

Es bleiben tot *die Toten*.

Und nur der Lebendige lebt.

Einen kumulativen Effekt erzielt die Alliteration auf –t („tot“, „Toten“), auf die eine l-Alliteration („Lebendige“, „lebt“) im zweiten Vers folgt. Das PH-*es* bewirkt hier das unmittelbare Aufeinanderfolgen von „tot“ und „Toten“, die morphologische Verwandtschaft der beiden Lexeme lässt sich als „Figura etymologica“/„etymologische Figur“⁸ beschreiben, die im zweiten Vers wiederholt wird.

Über diese stilistische Facette des PH-*es* im *BdL* hinaus verdient das PH-*es* als gedichtkonstitutive sprachliche Ressource aus globalerer, nämlich textueller, Sicht besondere Aufmerksamkeit.

2.4. Beitrag zur Gedichtstrukturierung

Der Fokus richtet sich hier auf die Position des Satzes mit PH-*es* im gesamten Gedicht. Die quantitative Auswertung der Belege führt zu folgenden Ergebnissen: Von 75 Belegen insgesamt kommt das PH-*es* in 44 Fällen am Strophenanfang (1./2. Vers) vor. In 24 Fällen tritt es am Strophen- bzw. Gedichtende auf. Diese beiden strategischen Positionen heben sich von anderen stropheninternen Stellen ab und sollen daher im Folgenden auf die besondere Rolle des PH-*es* hin genauer analysiert werden.

Fangen wir zunächst mit der Erläuterung der textuellen Relevanz des PH-*es* am Strophen- bzw. Gedichtanfang an, da dies knapp 60%, also mehr als der Hälfte aller Belege entspricht. Die Vermutung liegt nahe, dass diese Position nicht willkürlich gewählt ist und dem PH-*es* am Strophenanfang eine besondere Funktion zukommt. In dieser Hinsicht macht die Beleganalyse zweierlei besonders deutlich, beides kann sogar im konkreten Fall zusammenfallen: einerseits ein enges Zusammenspiel zwischen dem Gedichttitel und dem durch das PH-*es* retardierten Subjekt im ersten Vers des Gedichts und andererseits der Beitrag des PH-*es* zur Diskurstopik-Auszeichnung, z.B. auf der Strophenebene.

Beispiel (12) ist dem berühmten Gedicht VIII *Sturm* aus dem Zyklus *Die Nordsee* entnommen. Besonders auffallend ist das Zusammenspiel zwischen dem Titel „Sturm“ und der markierten Linearisierung des Aussagesatzes im ersten Vers:

(12) Sturm [Titel]

Es wütet *der Sturm*,
Und er peitscht die Wellen,
Und die Welln, wutschäumend und bäumend,

⁸ Die „Figura etymologica“ entspricht einer rhetorischen Figur der Wiederholung und stellt einen „Sonderfall des Polyptoton“ dar: Es handelt sich um die „Koppelung stammverwandter Wörter, z.B. *Gehorchen schließt das Horchen selbst nicht aus* (Grillparzer), *eine Grube graben, betrogener Betrüger* [...]. Die F.e. und das Polyptoton sind beliebte Stilmittel der Aphoristik und der Werbesprache.“ (Bußmann 2002: 215).

Türmen sich auf, und es wogen lebendig
Die weißen Wasserberge,
Und das Schifflin erklimmt sie,
Hastig mühsam,
Und plötzlich stürzt es hinab
In schwarze, weitgährende Flutabgründe.
(*Die Nordsee – Erster Zyklus*, Sturm: 206)

In diesem Beispiel wird der Referent ‚Sturm‘ in Form der das titelgebende Nomen wiederaufnehmenden Nominalphrase „der Sturm“ am ersten Versende textuell eingeführt bzw. aktiviert. Die somit fokussierte Subjekt-Nominalphrase fungiert aufseiten der Rezipienten als aufmerksamkeitssteuerndes Mittel. Die markierte Linearstruktur des einleitenden V2-Satzes bzw. Verses dient der Markierung des Referenten der NP „der Sturm“ als allgemeiner Rahmen, vor dessen Hintergrund sich das im Gedicht thematisierte Versinken des Schifflins abspielt.

Die textstrukturierende Leistung des PH-*es* als Hinweis auf die lokale Diskurstopik im *BdL* manifestiert sich auf eindrucksvolle Weise im Gedicht LIX aus dem *Lyrischen Intermezzo*. Es ist das einzige Gedicht mit nur vier Strophen, in denen insgesamt vier Belege des PH-*es* vorkommen. Die jeweils drei ersten Verse sind parallel aufgebaut und weisen das PH-*es* auf:

(13) **Es** fällt *ein Stern* herunter
Aus seiner funkelnden Höh'!
Das ist der Stern der Liebe,
den ich dort fallen seh.

Es fallen vom Apfelbaume
Der Blüten und Blätter viel!
Es kommen *die neckenden Lüfte*
Und treiben damit ihr Spiel.

Es singt *der Schwan* im Weiher
Und rudert auf und ab,
Und immer leiser singend,
Taucht er ins Flutengrab.

Es ist so still und dunkel!
Verweht ist Blatt und Blüt,
Der Stern ist knisternd zerstoben,
Verklungen das Schwanenlied.
(*Lyrisches Intermezzo*, LIX: 108)

In den Strophen (1) bis (3) werden mittels der markierten Linearisierung mit dem PH-*es* im Vorfeld des V2-Satzes die durch die in post-V2-Stellung vorkommenden Subjekt-Nominalphrasen bezeichneten Referenten ‚Stern‘, ‚Blüten und Blätter‘ und ‚Schwan‘ jeweils als lokale Diskurstopik

gekennzeichnet. Die bewusst eingesetzte Wortstellungsvariante dient als Leserorientierung, sie zeigt dem Rezipienten, dass der Referent, der im ersten Vers am rechten Rand erwähnt wird, im Laufe der Strophe wiederaufgenommen wird. Im dritten Vers der ersten Strophe wird der bereits eingeführte Referent konkretisiert. Heine bezeichnet ihn als „Stern der Liebe“, der vom Himmel fällt und damit auf die trostlose Situation des lyrischen Ichs angesichts einer nicht erwiderten Liebe anspielt. Der Zyklus *Lyrisches Intermezzo* gilt als Teil des *BdL*, dessen Tonart und Stimmung besonders einheitlich sind. Das *PH-es* tritt hier als gedichtkonstitutives linguistisches Element auf, das genau zu dieser Einheit und Geschlossenheit des Zyklus beiträgt. Die drei vorgestellten lokalen Diskurstopiks werden in der letzten Strophe des Gedichts aufgegriffen und ihre Vergänglichkeit wird unter anderem durch die egressiven Präfixe der Partizipien „verweht“, „zerstoben“, „verklungen“ ausgedrückt.

Abschließend gilt unser Interesse dem Strophen- bzw. Gedichtende: Der Beitrag des *PH-es* zur Textstrukturierung wird im jeweils letzten Vers der Strophen 19, 26 und 28 im langen Gedicht „Don Ramiro“ aus dem *Romanzenzyklus* besonders deutlich:

(14) (Strophe 19) Und im Saale wogen heiter
Die geschmückten Menschenwellen
Und die lauten Pauken wirbeln,
Und **es** schmettern *die Trommeten*.

(Strophe 26) Und ins wirre Tanzgetümmel
Drängen sich die beiden Tänzer;
Und die lauten Pauken wirbeln,
Und **es** schmettern *die Trommeten*.

(Strophe 28) Und im Saal die Kerzen blinzeln
Durch das flutende Gedränge;
Und die lauten Pauken wirbeln,
Und **es** schmettern *die Trommeten*.
(*Junge Leiden - Romanzen IX*, Don Ramiro: 55-56)

In (14) ist das *PH-es* Bestandteil eines Refrains am Ende der zitierten Strophen, was den Volkston dieses Gedichts wiedergibt. Heine selbst bezeichnet einige seiner Gedichte als „humoristische Lieder im Volkstone“.⁹ Das Volkslied charakterisiert sich durch einen eingängigen Ton und naiven Klang, der hier durch den jeweils letzten Vers mit *PH-es* entsteht. Der Refrain wird zusammen mit dem vorherigen Vers „Und die lauten Pauken wirbeln“ gebildet. Form und Inhalt stehen im Einklang, der wiederkehrende Refrain, der sich durch das *PH-es* bzw. durch den Einsatz syntaktisch-linearer Mittel eindeutig kennzeichnet, spiegelt den „Tanz“ und die „Menschenwellen“ wider. Auch das Metrum des

⁹ Aus Heines Brief an Ferdinand Dümmer, Berlin 5. Januar 1823 (vgl. Hirsch/ Vordtriede 1971: 40).

Trochäus, nämlich die Silbenabfolge betont – unbetont, die sich durch das gesamte Gedicht *Don Ramiro IX* zieht, trägt hier zum Volkston bei. Ohne den Gebrauch des PH-*es* bliebe dieses nicht aufrechterhalten, weswegen sich die Alternative ohne Platzhalter – „Und die Trommeten schmettern“ – nicht anbietet. Die Verwendung des PH-*es* als Manifestation markierter Linearisierung erweist sich daher als die geeignetste Variante angesichts der vom Dichter verfolgten Intentionen.

Abschließend gilt es, sich einen Überblick über potentielle französische Übersetzungsstrategien zu verschaffen – wohl wissend, dass das Französische gerade nicht über eine direkte Entsprechung des PH-*es* als Ausdruck einer markierten Konstituentenabfolge im Aussagesatz verfügt.

3. Französische Entsprechungen im *Livre des chants*

Unser Augenmerk richtet sich auf die wichtigsten Tendenzen im Französischen, die als Äquivalente von deutschen V2-Sätzen mit dem PH-*es* im Vorfeld in der französischen Übersetzung *Livre des chants* von Nicole Taubes verwendet werden. Die Übersetzung von Nicole Taubes wurde deshalb ausgewählt, weil sie als Neuübersetzung im Jahre 1999 erschienen ist und nicht als Prosaübersetzung gilt. Dabei existieren in der Übersetzungswissenschaft unterschiedliche Ansätze zur Übersetzung deutscher Poesie, die in der Forschung aufgrund der Komplexität allerdings nur selten und mit Vorsicht beschrieben wurden (vgl. Lombez 2009: 88). Lefeveres (1975) Ansatz verdient besondere Erwähnung: Der Autor unterscheidet sechs Übersetzungstypen, darunter die „traduction métrique“ mit dem Schwerpunkt auf Einhaltung des originalen Metrums und die „traduction rimée“, welche versucht, sowohl Metrum als auch Reim des Originals wiederzugeben. Inwiefern und wie beide Typen tatsächlich im *Ldc* speziell im Hinblick auf die Entsprechungen des PH-*es* angewendet wurden, soll im Hintergrund der Beispielanalysen kurz besprochen werden. Im Vordergrund der Überlegungen stehen vielmehr Taubes' Versuche – lediglich auf syntaktisch-linearem Gebiet –, vor allem die durch das PH-*es* im deutschen V2-Satz bedingte Informationsstruktur im Französischen und damit einhergehend den prinzipiell vorhandenen Fokussierungseffekt am Versende beizubehalten. Bei näherer Betrachtung des *Ldc* heben sich zwei Konstellationen von anderen Übersetzungsstrategien ab: das Verfahren der Rechtsversetzung [3.1.] und die Subjektinversion als quantitativ häufigste Tendenz [3.2.]. Diese Konstellationen stehen im Dienste einer besonderen Expressivität der Sprache und gelten im Französischen als Manifestationen markierter Linearisierung.

3.1. Das Verfahren der Rechtsversetzung

Die Rechtsversetzung (frz. *dislocation/segmentation à droite*) gilt als eine Herausstellungstruktur im Französischen und richtet die Aufmerksamkeit auf die

rechte Satzperipherie. In folgendem einfachem Beispiel aus Riegel/Pellat/Rioul (2018: 720) „Je les trouve sublimes, ces montagnes.“ steht die Nominalphrase „ces montagnes“ am rechten Satzrand, ist von der vorigen Bezugsstruktur durch ein Komma abgetrennt und pronominal durch das Pronomen „les“ vertreten. Ein Teil der gesamten vermittelten Information wird somit rechts verlegt. Aus informationsstruktureller Sicht lässt sich der französische Aussagesatz mit Rechtsversetzung mit dem deutschen Aussagesatz, dessen Vorfeld durch das PH-*es* besetzt ist, durchaus gut vergleichen: In beiden Fällen wird eine ggf. kommunikativ wichtige Information retardiert vermittelt und erlangt dadurch ggf. eine gewisse Wichtigkeit (vgl. Apothéloz 1997: 6, Riegel/Pellat/Rioul 2018: 720). Davon zeugen nun die folgenden drei Paarbeispiele (15), (16) und (17): Dem deutschen Aussagesatz mit dem PH-*es* im *BdL*, der ggf. zwei Verse umfasst, entspricht im *Ldc* ein Aussagesatz mit einer rechtsversetzten Nominalphrase, die – wie im Original – die Pointe am Strophenende bildet:

(15) Wartet nur, **es** wird verhallen¹⁰

Dieses Echo meiner Schmerzen,
(*Die Heimkehr*, XLIII: 140)

Patience, un jour **ils** se perdront,
Ces longs échos de ma souffrance.
(*Ldc*: 118)

(16) **Es** stehen unbeweglich

Die Sterne in der Höh,
(*Lyrisches Intermezzo 1822-1823*, VIII: 83)

Elles sont là, au firmament,
Les étoiles tout immobiles.
(*Ldc*: 69)

(17) Doch böse Zungen zischelten Zwiespalt,

Und **es** trennte sich feindlich
Das hohe, leuchtende Eh'paar.
(*Die Nordsee 1825-1826 Erster Zyklus*, III Sonnenuntergang: 197)

Des langues médisantes fomentant la discorde,
En ennemis **les** séparèrent,
Les hauts et lumineux conjoints.
(*Ldc*: 171)

In (15) wird in Heines Gedicht die Nominalphrase in Subjektfunktion „dieses Echo meiner Schmerzen“ durch das PH-*es* an die rechte Satzperipherie versetzt

¹⁰ Das Fehlen eines Kommas vor der rechtsperipheren Einheit *Dieses Echo meiner Schmerzen* spricht einerseits für die Analyse des *es* als PH-*es* und andererseits für die Nachfeldposition der Nominalphrase als zusätzliches Merkmal einer markierten Linearisierung, die sich über zwei Verse erstreckt.

und befindet sich zudem auf Satzebene im Nachfeld; zusätzlich verläuft der Aussagesatz über zwei Verse, wodurch ein Enjambement entsteht. Dieses Zusammenspiel zweier markierter Linearisierungsphänomene ist poetisch-stilistisch bedingt. Damit kommt im zweiten Vers der Referent des retardierten Subjekts besonders zur Geltung. Die französische Übersetzungsstrategie gibt durch die Rechtsversetzung die Informationsstruktur des Originals wieder und erweist sich daher als geeignete Lösung. Ein vergleichbares Muster weist Beispiel (16) auf: Die Informationsstruktur wird im Französischen beibehalten ebenso wie das Enjambement, das die beiden Verse miteinander verbindet. Beispiel (17) aus dem Gedicht *III Sonnenuntergang* erweist sich seinerseits als besonders interessant, denn die deutsche Pointe am Ende der dritten Strophe (von insg. 7 Strophen) – die dank dem Einsatz des PH-es und der Retardierung des grammatischen Subjekts „Das hohe, leuchtende Eh’paar“ realisiert wird¹¹ – wird auch im Französischen wiedergegeben. Dies gelingt Nicole Taubes dank dem Zusammenspiel verschiedener Ressourcen: Mit der syntaktischen Variation, die sich in der Rechtsversetzung niederschlägt, korreliert als zusätzliche Übersetzungsstrategie ein Wechsel der semantischen Rollen: Im deutschen Gedicht übernimmt der Referent der Nominalphrase die Rolle des Agens, während im französischen Satz durch die Wahl des transitiven Verbs „séparer“ und die Übernahme der Agensfunktion durch die Subjekt-Nominalphrase „des langues médisantes fomentant la discorde“ die Rolle des Patiens unterstrichen und im letzten Vers besonders betont wird. Die rechtsversetzte Konstituente verdeutlicht die Referenz des Pronomens „les“, die Pointe wird aufrechterhalten.

3.2. Subjektinversion als bevorzugte stilistisch-lineare Übersetzungsstrategie

Im Falle der Subjektinversion im Französischen nimmt das Subjekt eine postverbale Stellung ein, wodurch im französischen Aussagesatz ein VS-Block entsteht, der als stilistisch markiert gilt und auf verschiedene kommunikative Zwecke abzielt (vgl. z.B. Wilmet 2010: 633 oder auch Riegel/Pellat/Rioul 2018: 257-259). Das folgende Beispiel aus Riegel/Pellat/Rioul (2018: 258) fungiert als prototypische Illustration: „Bientôt arrivèrent les premiers invités.“ Kennzeichnend hierfür ist die satzeröffnende Position bzw. der Initialbereich vor dem finiten Verb an zweiter Stelle. Diese kann durch verschiedene syntaktisch und grafisch integrierte Satzglieder besetzt werden: Im *Ldc* finden sich Supplemente/Angaben (vgl. Bsp. (18) und (19)), die den weitaus größten Anteil ausmachen oder Komplemente wie indirekte Objekte: vgl. Bsp. (20). Der französische Aussagesatz mit Subjektinversion als Pendant zum deutschen

¹¹ Zum besonderen Umgang Heines mit Pointen am Strophen- bzw. Gedichtende vgl. Mourey (2018: 118): „Enfin, ce qui fait partie de la maîtrise des formes, c'est le caractère épigrammatique des poèmes, l'art de la pointe cher aux poètes anciens que Heine cultive absolument [...]“

Aussagesatz mit PH-*es* genießt eine gewisse Vorliebe in französischen Übersetzungen lyrischer deutscher Texte, wie folgende Fußnote aus Lombez (2009) bzgl. des deutschen *es* im Rahmen der Übersetzung deutscher Poesie ins Französische nahelegt:

D'après un repérage effectué dans l'*Anthologie bilingue de la poésie allemande* (Pléiade Gallimard, 1993), il semblerait que le français offre en général l'inversion comme moyen stylistique se rapprochant le plus de cette tournure. (Lombez 2009: 100)

Diese Tendenz lässt sich im *Ldc* durchaus bestätigen. Wie die folgenden drei Belege zeigen, besteht eines der Hauptverdienste der Subjektinversion in der Beibehaltung der originellen Informationsstruktur und der Fokussierung auf die rechtsstehende Einheit, die die Subjektfunktion übernimmt:

(18) Die Mutter Gottes zu Kevlaar
Trägt heut ihr bestes Kleid;
Heut hat sie viel zu schaffen,
Es kommen *viel kranke Leut*.
(*Die Heimkehr*, Die Wallfahrt nach Kevlaar II: 176)

La Sainte Mère de Kevlaar
A revêtu de beaux atours ;
En ce jour elle a fort à faire,
De partout affluent *les malades*.
(*Ldc*: 150)

(19) **Es** tanzen *zwölf Klosterjungfrauen* herein;
Die schielende Kupplerin führet den Reihn.
Zwölf lüsterne Pfäfflein springen herbei
Und pfeifen ein Schandlied als Litanei.
(*Junge Leiden*, Traumbilder: 28)

Formant la ronde arrivent *douze nonnes*,
En tête vient la borgne entremetteuse.
Puis, en sautant, douze moines lubriques braillent un fier et obscène cantique.
(*Ldc*: 22)

Kennzeichnend für die Beispiele (18) und (19) ist der Rückgriff der Übersetzerin auf unterschiedliche Formen zur Eröffnung des vorgeschlagenen Aussagesatzes: In (18) handelt es sich um die Präpositionalphrase „de partout“, in (19) um die Partizipialphrase „formant la ronde“, beide in Supplementfunktion und beide als eindeutiges Indiz für die Übersetzungsmühen von Taubes, den deutschen Aussagesatz mit dem PH-*es* im Französischen wiederzugeben. In beiden französischen Übersetzungen wird das invertierte Subjekt – „les malades“ bzw. „douze nonnes“ am Versende wie in Heines Gedicht besonders fokussiert: In Beispiel (18) bleibt im Französischen somit die Pointe, die am Vers- und Strophenende im Deutschen bewirkt wird, durchaus

erhalten. In (19) ermöglicht die markierte Linearisierungsabfolge mit Subjektinversion im ersten Vers der zitierten Strophe die Fokussierung auf den neu eingeführten Referenten in beiden Sprachen. Selbst der Versfuß des Daktylus kann über die französische Syntax mit der Subjektinversion im ersten Vers eingehalten werden.

Als drittes und letztes Beispiel, diesmal mit einem indirekten Objekt am Satzanfang und Subjektinversion, sei Beleg (20) aus dem Zyklus *Die Heimkehr* zitiert:

(20) Die Möwen schrillen kläglich,
Es grollt und brandet *die See*; -
Dein Herz pocht wild beweglich,
Du schöne Wasserfee!
(*Die Heimkehr 1823-1827*, XII: 123)

Aux plaintes des mouettes criardes
Répond *la forte mer qui gronde* ; -
Mais ton cœur, il bat et s'affole,
Ô belle fée sortie de l'eau !
(*Ldc*: 104)

Die ersten beiden Verse bestehen aus zwei V2-Sätzen, von denen der zweite Satz durch die Besetzung des Vorfelds mit dem PH-*es* charakterisiert ist. Das PH-*es* trägt zur Bildung des Kreuzreims *abab* bei. In der Übersetzung von Taubes wird aus drei finiten Verbformen im Deutschen („schrillen“, „grollt“, „brandet“) ein einziger Aussagesatz, der sich über die ersten beiden Verse erstreckt und durch seine markierte Linearisierung auffällt: Zusammen mit der bewusst ausgewählten Subjektinversion als syntaktisch-linearer Ressource im Französischen wird auf einen Wechsel der grammatischen Kategorien zurückgegriffen, der dem eher nominalen Stil der französischen Sprache (vgl. z.B. Truffaut 1983: 241-243) entspricht. Hiermit wird das Ziel erreicht, der durch das PH-*es* bewirkten Retardierung des grammatischen Subjekts „die See“ auch im Französischen – in Form einer erweiterten Nominalphrase mit Adjektivattribut und kurzem Relativsatz „*la forte mer qui gronde*“ – gerecht zu werden: Dies gelingt der Übersetzerin dank der Verwendung eines Satzes mit invertiertem Subjekt, das gleichzeitig mit Voranstellung des indirekten Objekts in Form der Präpositionalphrase „aux plaintes des mouettes criardes“ korreliert. Was aber nicht in der französischen Entsprechung wiedergegeben wird, ist das Ziel der Reimbildung, die den deutschen Vierzeiler charakterisiert (vgl. die Kreuzreime). Diese poetische Leistung des PH-*es* im *BdL* kommt im *Ldc* über die Wahl der Subjektinversion und Neugestaltung des entsprechenden Aussagesatzes nicht zustande.

4. Fazit

Mit dieser Analyse von Heines Gedichten aus dem *BdL* und deren Übersetzung ins Französische durch Taubes hoffen wir gezeigt zu haben, dass das PH-*es* im Deutschen sich durch besondere Wirkungen in Heines Jugendlirik auszeichnet und im Französischen – zumal in syntaktischer Hinsicht – über gewisse Entsprechungen auf der Satzebene verfügt. Die poetische textsortenspezifische Relevanz, bzw. der Mehrwert des PH-*es* manifestiert sich eindeutig:

- in der Einhaltung eines regelmäßigen Metrums und ggf. auch einer regelmäßigen Kadenz,
- in dem entscheidenden Beitrag zur Reimbildung am Versende,
- in dem auffallenden Beitrag zu spezifischen Stilfiguren wie z.B. dem Chiasmus
- und nicht zuletzt in den in der bisherigen Forschung kaum behandelten Auswirkungen auf die Strukturierung der Strophen bzw. des Gesamtgedichts.

Insofern entpuppt sich das PH-*es* als ein willkommenes linguistisches Stilmittel für den Dichter Heine, der sich dessen so häufig im *BdL* bediente. Das aufgezeigte facettenreiche Funktionsspektrum bildet gleichzeitig eine enorme Herausforderung im Bereich der deutsch-französischen Übersetzung aus poetischer Sicht. Wie die analysierten Belege aus Taubes' *Ldc* gezeigt haben, kann der Übersetzungsvorschlag ggf. weit entfernt sein von einer „traduction métrique“ oder „traduction rimée“ im Sinne von Lefevre. Die poetischen Leistungen des PH-*es* im Deutschen scheinen größtenteils in den Hintergrund zu treten; im Vordergrund stehen vielmehr die syntaktisch-linearen Versuche, die Informationsstruktur des deutschen V2-Satzes mit PH-*es* im Vorfeld und Spätstellung des grammatischen Subjekts im Französischen beizubehalten bzw. anhand entsprechender Übersetzungsstrategien wiederzugeben. Nicole Taubes greift einerseits auf das Verfahren der Rechtsversetzung und andererseits auf die Subjektinversion zurück – zwei markierte Linearisierungsmittel in der französischen Sprache, durch die die Übersetzung der analysierten Gedichte (aus unserer Sicht) durchaus gelingt.

5. Literaturverzeichnis

Apothéloz, Denis (1997): Les dislocations à gauche et à droite dans la construction des schématisations. In: Miéville, Denis/Berrendonner, Alain (éds.): *Logique, discours et pensée. Mélanges offerts à Jean-Blaise Grize*. Berne: Lang, 183-217.

Bierwirth, Sabine (1995): *Heines Dichterbilder: Stationen eines ästhetischen Selbstverständnisses*. Stuttgart/Weimar: Metzler.

Bußmann, Hadumod (2002). *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Kröner.

Duden 4. Die Grammatik (2016). Hrsg. von Angelika Wöllstein und der Dudenredaktion. 9., vollständig überarbeitete und aktualisierte Auflage. Berlin: Dudenverlag.

Fuchs, Catherine/Le Goffic, Pierre (2008): Le Français moderne: Entre „V2“ et „SVO“? In: Bertrand, Olivier et al. (Hrsg.): *Discours, diachronie, stylistique du Français: Études en hommage à Bernard Combettes*. Berne: Lang, 17-35.

- grammis* (Grammatisches Informationssystem, Leibniz-Institut für Deutsche Sprache, Mannheim), „Die Form *es* und ihre Verwendungen“, <https://grammis.ids-mannheim.de/progr@mm/1553> (abgerufen am 24.07.2020).
- grammis*, „Markiertheit“, <https://grammis.ids-mannheim.de/terminologie/820> (abgerufen am 24.07.2020).
- Heine, Heinrich (1971): Gesammelte Briefe. In: Hirsch, Rudolf/Vordtriede, Werner (Hrsg.): *Dichter über ihre Dichtungen*, 8 / I. München: Heimeran.
- Kortländer, Bernd (2015): Heinrich Heine. In: Korte, Hermann (Hrsg.): *Deutsche Literatur* [Kindlers Literatur Lexikon]. Stuttgart: Metzler, 256-261.
- Lefevre, André (1975): *Translating poetry : seven strategies and a blueprint*. Assen: Van Gorcum.
- Lernerz, Jürgen (1979): Dichterische Freiheit, linguistisch betrachtet. Zur Syntax des poetischen Dialekts von Ludwig Uhland. In: Grubmüller, Klaus/Hellgardt, Ernest/Jellissen, Heinrich/Reis, Marga (Hrsg.): *Befund und Deutung: zum Verhältnis von Empirie und Interpretation in Sprach- und Literaturwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer, 80-95.
- Lombard, Christine (2009): *La traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e siècle. Réception et interaction poétique*. Tübingen: Niemeyer.
- Marschall, Gottfried R. (2000): *Métrique et musique en allemand : de la poésie à l'opéra*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Mourey, Marie-Thérèse (2018): Heinrich Heine, un maître des formes poétiques ? In: Marie-Thérèse Mourey/Pesnel, Stéphane (éds.): *Itinéraires poétiques de Heinrich Heine. Études réunies et publiées par Marie-Thérèse MOUREY et Stéphane PESNEL*. Nancy: CEGIL-Nancy, 109–121.
- Riegel, Martin/Pellat, Jean-Christophe/Rioul, René (2018): *Grammaire méthodique du français. 7^{ème} édition mise à jour*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Sousa, Karin (2007): *Heinrich Heines „Buch der Lieder“: Differenzen und die Folgen*. Tübingen: Niemeyer.
- Truffaut, Louis (1983): *Problèmes linguistiques de traduction. Allemand-Français*. München: Hueber.
- Wilmet, Marc (2010): *Grammaire critique du français*. 5e éd. entièrement revue. Bruxelles: De Boeck-Duculot.
- Zifonun, Gisela/Hoffmann, Ludger/Strecker, Bruno *et alii.* (1997): *Grammatik der deutschen Sprache*. Berlin/New York: de Gruyter.

Korpus

- Heine, Heinrich (1990): *Buch der Lieder*. Stuttgart, Reclam (Nr. 2231).
- Untersuchung folgender Zyklen: *Junge Leiden 1817-1821; Lyrisches Intermezzo 1822-1823; Die Heimkehr 1823-1824; Aus der Harzreise 1824; Die Nordsee 1825-1826*
- Taubes, Nicole (1999): *Le Livre des chants / Heinrich Heine*. Paris : Editions du Cerf (Bibliothèque franco-allemande).