

# Form durch Freiheit : ein Plädoyer

Autor(en): **Kemp, Friedhelm**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(1986)**

Heft 3

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006632>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Friedhelm Kemp

### FORM DURCH FREIHEIT. EIN PLÄDOYER

Als Rahel Varnhagen 1828 ihr Mißfallen an den verschiedenen deutschen Versionen der zuerst von Goethe übersetzten Ode<sup>1</sup> Manzonis auf den Tod Napoleons – „Il cinque maggio“ – äußerte, hielt man ihr entgegen, wie schwer es doch sei, ein derartiges Gebilde in demselben Silbenmaß wie im Original wiederzugeben.

Dies Verfahren, *entgegnete die Rahel*, nehm' ich nun schon von je nicht als Bedingung an, der ich irgend etwas aufopfern ließ – das ist mir ganz gleichgültig mit solchem Verfahren, als wollte einer aus irgend einer beliebigen Sprache etwas in unsere übersetzen, und verlangte, ich soll zufrieden sein, und die Übersetzung für richtig halten, wenn etwa soviel R vorkämen als im Original, oder die Zeilen fürs Aug' ebenso lang, kurz, oder kräuselig aussehn. Ich will, daß mein Geist gezwungen ist, sich in denselben Richtungen zu bewegen wie im Original, daß mein Gemüt auf eben die Weise affiziert wird wie dort. Die Mittel hierzu nehme der Dichterübersetzer aus dem Vermögen unserer Sprache; keine andre Ähnlichkeit darf ich, und kann ich fordern<sup>2</sup>.

Goethes Übertragung der Ode Alessandro Manzonis ist in meinen Augen eine ans Wunderbare grenzende Sonderleistung, aber sie würde uns entschieden zu weit führen. Mir geht es heute und hier allein um diese Forderung der Rahel, eine Übersetzung müsse mich als Leser in dieselben Richtungen bewegen wie das Original, müsse mein Gemüt auf eben die Weise affizieren wie dort; gleichviel mit welchen Mitteln, ob denen einer treuen oder einer freieren Nachbildung. „So getreu wie möglich, so frei wie nötig“, lautet eine alte Faustregel der Über-

- 1 Goethe, „Der fünfte Mai, Ode von Alexander Manzoni“, Berliner Ausgabe, *Poetische Werke*, Band 1, Berlin, Aufbau-Verlag, 1976, S. 618-621.
- 2 Rahel Varnhagen an ihren Bruder Ludwig Robert, 11. Oktober 1828, in: *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*, Dritter Theil, Berlin, Duncker und Humblot, 1834, S. 340.

setzungskunst, die ihren Lohn und ihre Ehre in der Erfüllung ihrer Dienstschaft findet. Wo es aber um Gedichte geht und die Übersetzung den Anspruch erhebt, eben ihr Dichterisches sichtbar werden oder wenigstens ahnen zu lassen, müßte der Spruch da nicht eigentlich umgekehrt lauten? „So frei wie möglich, so getreu wie nötig.“ Getreu nicht in der vermeintlich genauen Nachbildung äußerer Formen, sondern aus der Erfahrung ihrer Funktion, der Einsicht in ihre Proportionen, ihre Kräfte der Ein- und Ausgliederung. Und Freiheit demnach nicht als ein *pis-aller*, nicht als bedauerlicherweise unvermeidliche Lizenz, sondern als die Voraussetzung, ohne welche der Dichter-Übersetzer, wie die Rahel ihn nennt und meint, der selber dichterische Übersetzer von Dichtung, nicht in Aktion treten kann. Antwortende Freiheit also aus der Begegnung, nicht dienstbeflissene Nachtreterei; ein Spurengehen, doch aus eigenen Gelenken auf einem geschichtlich veränderten Grund. Immer unter der Voraussetzung, daß der seine Freiheit derart Behauptende auch wisse, was er tut; daß er notfalls Rechenschaft ablegen könne über sein Verfahren. Genau besehen hat man sich in allen Fällen, wo Übersetzungen uns als Erwerbungen geblieben sind, von Wieland, Bürger und Schiller bis George, Borchardt und Rilke, nie anders betragen. Es geht nicht um die nur unter bestimmten Geschmacksvoraussetzungen zutreffende Unterscheidung zwischen den *laides fidèles* und den *belles infidèles*; es geht um die Schönheit einer höheren Treue aus Freiheit, und um ihr geschichtliches Recht.

Lassen Sie mich das an zwei Beispielen etwas ausführlicher erläutern; nicht nur erläutern, sondern Ihnen demonstrieren, denn von Übersetzungen nur zu reden, ohne sie vorzuführen, scheint mir so fruchtlos wie langweilig.

Man hat mir gelegentlich einen Vorwurf daraus gemacht, daß ich in einigen Übertragungen französischer Gedichte des 16. Jahrhunderts die Alexandriner des Originals in Blankverse übersetzt habe. Es gehe doch nicht an, so argumentierte man, die Form des Originals zu opfern, in diesem Fall also den zwölf-silbigen „alexandrin à rimes plates“ mit der Zäsur nach der sechsten Silbe. Das ließ sich hören, und stimmte doch nur halb. Ein Grundvers dort müsse, dachte ich, in einen Grundvers hier übersetzt werden, einen Vers mithin, den das deutsche Ohr heute ebenso gewöhnt ist wie das französische den sei-

nen; und dieser deutsche Grundvers war nun einmal, seit Ewald von Kleist, Lessing und Wieland, der fünfhebige reimlose Jambus.

Wie Sie wissen, hat Goethe 1799/1800 auf Drängen seines Herzogs zwei Tragödien Voltaires für die Weimarer Bühne übersetzt *Mahomet* und *Tancred*<sup>3</sup>. Beide Übersetzungen fanden bei dem deutschen Publikum damals und bei der deutschen Leserschaft bis heute wenig Gunst. „Unpoetischer wurde wohl nie ein Poet übersetzt als Voltaire von Goethe“, las man in Kotzebues „Freimütigem“<sup>4</sup>. Goethe habe, heißt es an anderer Stelle<sup>5</sup>, sein französisches Original gleichsam Zeile für Zeile deutsch abgeschrieben, „mit ebenso fester als treuer, aber mit etwas harter Hand“. Wieder andernorts<sup>6</sup> hingegen heißt es: „Man glaubt ein deutsches Original zu lesen – so frei und ungezwungen fließt alles; und sieht sich doch, wenn man das Französische dagegen hält, bei aller Verschiedenheit der Sprache und des Silbenmaßes von einer auffallenden Treue überrascht.“ Nach der zweiten Aufführung des *Tancred* im Februar 1801 schreibt Caroline Schlegel in einem Brief: „Das Ganze reicher wie *Mohammed*, die Worte unglaublich schön, alle Endigungen der Akte Zusätze von Goethe<sup>7</sup>.“

Man fragt sich doch: Wie lesen Rezensenten? Mit treuer, fester, harter Hand gleichsam Zeile für Zeile abgeschrieben; oder: frei und ungezwungen fließend, und bei aller Verschiedenheit von auffallender Treue. Wie geht das zusammen? Es geht nicht, und die Rezensenten hätten auch beachten sollen, daß Goethe seine beiden Bearbeitungen nicht als „von Voltaire“ veröffentlichte, sondern als „nach Voltaire von Goethe“. Von „Zeile für Zeile“ kann keine Rede sein. Goethe hat gestrichen, hinzugefügt, zusammengezogen, erweitert, und er hat tatsächlich in *Tancred* mindestens zwei Aktschlüsse zwar

3 *Mahomet. Trauerspiel in fünf Aufzügen, nach Voltaire von Goethe*, Tübingen, Cotta, 1802; *Tancred. Trauerspiel in fünf Aufzügen, nach Voltaire von Goethe*, ebd. 1802. Hier zitiert nach der Berliner Ausgabe, *Poetische Werke*, Band 22, Berlin, Aufbau-Verlag, 1978.

4 *Ibid.*, S. 341.

5 *Ibid.*, S. 343.

6 *Ibid.*, S. 353.

7 *Ibid.*, S. 353.

nicht hinzugedichtet, aber doch umgedichtet. Und diese beiden Aktschlüsse möchte ich Ihnen vorführen.

Das Stück spielt im Jahr 1005 in Syrakus, die Handlung ist von Voltaire frei erfunden. Amenaïde, die Tochter des ältesten der normannischen Ritter, liebt den in Byzanz weilenden Tancred und wird von ihm wiedergeliebt. Aus politischen Erwägungen bestimmt ihr Vater sie einem anderen Ritter zur Gemahlin. Es kommt so weit, daß Amenaïde um ihrer Liebe zu Tankred willen als Landesverräterin hingerichtet werden soll. In letzter Minute kehrt dieser unerkannt zurück und tötet den verhaßten Nebenbuhler im Zweikampf. Da er jedoch Gründe zu haben glaubt, Amenaïde für treulos halten zu müssen, stürzt Tancred sich unverzüglich in den Kampf gegen die andrängenden Sarazenen, um dort den Tod zu suchen. Wie eine Camilla oder Clorinda will Amenaïde ihm nach. Ihr Vater verweist ihr dieses unweibliche Gelüst und fordert sein Gefolge auf, sie an ihrem Vorhaben zu hindern. „Observez ses pas!“, heißt es bei Voltaire; „Haltet Sie!“ bei Goethe. Amenaïdes Schlußrede, im Geist zu dem abwesenden Geliebten gesprochen, ist bei Voltaire eine einzige effektiv sich steigernde Tirade, in der durch elf Alexandriner hindurch sämtliche Verben im Infinitiv von dem einen „Oui, je veux“ abhängen und die in einem Verspaar von hoher Klangkraft gipfelt. „Vous, observez ses pas.“

*Amenaïde:*                                Qui pourras m'arrêter?  
Tancrede, qui me haïs, et qui m'as outragée,  
Qui m'oses mépriser après m'avoir vengée,  
Oui, je veux à tes yeux combattre et t'imiter;  
Des traits sur toi lancés affronter la tempête,  
Et recevoir les coups... en garantir ta tête;  
Te rendre à tes côtés tout ce que je te doi;  
Punir ton injustice en expirant pour toi;  
Surpasser, s'il se peut, ta rigueur inhumaine;  
Mourante entre tes bras, t'accabler de ma haine,  
De ma haine trop juste, et laisser, à ma mort,  
Dans ton coeur qui m'aima le poignard du remord,  
L'éternel repentir d'un crime irréparable,  
Et l'amour que j'abjure, et l'horreur qui m'accable.

Und nun Goethe; fast die doppelte Anzahl von Versen, der große Bogen zerlegt, alle Rhetorik in progressiv vergegenwärtigte Aktion

umgesetzt; das große leidenschaftliche Arioso in einem unvergeßlichen Schlußakkord endigend:

*Amenaïde:*                      Wer darf mich halten?  
Wer hat gelitten, was ich leiden muß?  
Und wer hilft mir ertragen, was ich trage?  
Nein! soll ich nicht elendiglich vergehn,  
So muß ich fort, ich muß mich tätig zeigen,  
Ich muß ihn suchen, finden! In der Schlacht  
Gedrängtestem Gewühle treff ich ihn.  
Dort sollen alle Speere, die ihm drohn,  
Auch mir des Lebens nahes Ende deuten.  
Dort wirft vielleicht sich diese treue Brust  
Dem Streiche, der ihn treffen soll, entgegen.  
Er haßt, er flieht mich ungerecht! Auch mir  
Empört das Herz im Busen sich, und ihn  
Gestraft zu sehen, ist mein Wunsch. Gestraft  
In mir! An seiner Seite soll des Feinds  
Geschärfter Pfeil mich treffen! dann ergreift  
Sein kriegerischer Arm die Sinkende;  
Alsdann erwacht sein Mitleid, doch zu spät!  
Und er erfährt, daß ich ihm treu geblieben;  
Er ruft umsonst ins Leben mich zurück,  
Und heiße Reue quillt in seinem Busen,  
Und alle Schmerzen jammervoller Liebe  
Wälz ich im letzten Seufzer auf ihn los.

Hat der Übersetzer, der Dichter-Übersetzer, hier nicht, auf seine Weise, für deutsche Ohren und Herzen ein vollgültiges Äquivalent, ja mehr als das: ein seine Vorlage überbietendes Stück dramatischer Rede geliefert? Ihn zu verteidigen scheint kaum nötig; Bertold Brecht in unseren Tagen ist nicht anders verfahren. Aber wie steht es dabei mit der Treue? – Doch hören Sie noch die weitaus erstaunlichere Schlußszene des fünften Aktes.

Tancred hat die Sarazenen besiegt, ist jedoch selber schwer verwundet nach Syrakus zurückgebracht worden. Über seinen Irrtum aufgeklärt, erbittet er sterbend Amenaïdens Hand und gibt zu ihren Füßen seinen Geist auf. Seine letzten Worte zu Amenaïden lauten: „Gardez de suivre/ Un malheureux amant... et jurez-moi de vivre...” – „Du bleibst zurück!/ Und schwörst mir, daß du leben willst – (Er sinkt nieder).”

Aménaïde (se jetant sur le corps de Tancrède):  
 Il meurt, et vous pleurez...  
 Vous, cruels, vous tyrans, qui lui coûtez la vie.  
 (Elle se relève et marche.)  
 Que l'enfer engloutisse, et vous, et ma patrie,  
 Et ce sénat barbare, et ces horribles droits  
 D'égorger l'innocente avec le fer des lois!  
 Que ne puis-je expirer dans Syracuse en poudre,  
 Sur vos corps tout sanglants écrasés par la foudre!  
 (Elle se rejette sur le corps de Tancrède.)  
 Tancrède, cher Tancrède!  
 (Elle se relève en fureur.)  
 Il meurt, et vous vivez!  
 Vous vivez!... Je le suis... Je l'entends, il m'appelle...  
 Il se rejoint à moi dans la nuit éternelle.  
 Je vous laisse aux tourments qui vous sont réservés.

„Que l'enfer engloutisse... Que ne puis-je expirer dans Syracuse en poudre..." Und hier nun hat Goethe einen Einfall, auf den der Umstand, daß er in Sizilien gewesen war und den Ätna bestiegen hatte, nicht ohne Einfluß gewesen sein dürfte. Voltaires sehr kursorischer Bühnenanweisung nach spielt der fünfte Akt auf einem öffentlichen Platz; bei Goethe hingegen liest man: „Fels und Wald. Im Hintergrund eine Aussicht auf den Ätna." Diesen also hat der Zuschauer vor Augen, wenn Aménaïde sich auf Tancred's Leichnam wirft.

*Amenaïde:*  
 Er stirbt! Tyrannen, weint ihr? die ihr ihn  
 Mißhandelt, ihn dem Tode hingegeben!  
 (Indem sie aufsteht und vorschreitet):  
 Verflucht sei der Senat! verflucht ein Recht,  
 Das ränkevoll der herrschenden Partei  
 Gesetzlich Treu und Unschuld morden lehrt!  
 Oh! reißet euch gewaltsam auseinander,  
 Des Berges ungeheure Feuerschlünde,  
 Die ihr das reiche Feld Siziliens  
 Im Finstern unterwühlet, reißt euch auf!  
 Erschüttert Syrakus, daß die Paläste,  
 Die Mauern stürzen! Sendet Feuerquellen  
 Aus euren Schluchten, überschwemmt das Land  
 Und schlingt den Rest des Volkes, die Ruinen  
 Der großen Stadt zur Hölle mit hinab!  
 (Sie wirft sich wieder auf den Leichnam.)

Oh! mein Tancred! (Sie springt wieder auf.)  
Er stirbt! ihr aber lebt!  
Ihr lebt! ich aber folg ihm! – Rufst du mich?  
Dein Weib vernimmt die Stimme seines Gatten.  
In ew'ger Nacht begegnen wir uns wieder,  
Und euch verfolge Qual so dort wie hier!

Abermals das Gleiche: Anschauung, Vergegenwärtigung. Statt zweier knapper Verse, die den satksam bekannten Blitzstrahl herabbeschwören, die Lokalität mit einbeziehend, einen sinnlichen Zusammenhang stiftend, die Apostrophe des Vulkans, in offenkundiger Erinnerung auch an das Erdbeben von Messina, das den Zeitgenossen unvergeßlich geblieben war. (Daß wir hier so etwas wie einen Vorklang auf *Die natürliche Tochter* vernehmen, mit deren Niederschrift Goethe 1801 begann, sei nur am Rande vermerkt.)

Und wem verdanken wir dies alles? Ganz sichtlich einem Notstand. Voltaires Tragödien sind in Alexandrinern geschrieben, und Goethe hat diese in freie Jamben übersetzt. Damit gab er jedoch, auf höchster Ebene, keineswegs nur eine Äußerlichkeit preis. Schiller, dem er die ersten Proben seiner Übersetzung des *Mahomet* zu kritischer Beurteilung übergab, brachte das Dilemma denn auch gleich zur Sprache. Das Entscheidende an der französischen *tragédie classique*, schreibt er am 15. Oktober 1799 an Goethe, sei ihre Manier. Zerstöre man diese in der Übersetzung, so bleibe zu wenig poetisch Menschliches übrig, und behalte man sie bei, so werde man das Publikum verscheuchen.

Die Eigenschaft des Alexandriners, fährt Schiller fort, sich in zwei gleiche Hälften zu trennen, und die Natur des Reims, aus zwei Alexandrinern ein Couplet zu machen, bestimmen nicht bloß die ganze Sprache, sie bestimmen auch den ganzen innern Geist dieser Stücke, die Charaktere, die Gesinnungen, das Betragen der Personen. Alles stellt sich dadurch unter die Regel des Gegensatzes, und wie die Geige des Musikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweiseitenklichte Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüts und die Gedanken. Der Verstand wird ununterbrochen aufgefordert und jedes Gefühl, jeder Gedanke in diese Form wie in das Bett des Prokrustes gezwängt. – Da nun in der Übersetzung, mit Aufhebung des Alexandrinischen Reims, die ganze Basis weggenommen wird, so können nur Trümmer übrigbleiben. Man begreift die Wirkung nicht mehr, da die Ursache weggefallen ist.<sup>8</sup>

8 *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Band 2, Leipzig, Insel Verlag, und München, Verlag C.H. Beck, 1984, S. 272f.



Goethe hat Voltaires Stücke für sein Theater spielbar, für sein Publikum genießbar übersetzen wollen. Dem sollten die Veränderungen dienen, die er an ihnen vornahm. Vermutlich aber – und hier wird die Sache heikel und aufregend – vermutlich war es, aus vielerlei Gründen, überhaupt unmöglich, sein Weimarer Publikum auf eben die Weise zu affizieren, wie Voltaire das seinige affiziert hatte. Ist Poesie jedoch, nach Novalis Worten, „Gemütsregungskunst“, und ist die dramatische Rede dies im höchsten Grade, dann durfte, dann mußte Goethe wohl so verfahren, wie er tat, unter Abstreifung als erstes der äußeren Form, welche dann von innen her eine Reorganisation seiner Sprache in diesen beiden Übertragungen bedingte.

Der strenge jambische Alexandriner, der deutsche Barock-Alexandriner, wie man ihn auch nennen könnte, ist seitdem, das ganze 19. Jahrhundert hindurch, ein Vers, den man nur in Übersetzungen aus dem Französischen antrifft. Schwab, Freiligrath, Geibel, Leuthold behalten ihn durchgehends bei. Erst George, soweit ich sehe, bricht mit dieser Gepflogenheit. Kein einziges Gedicht in seinen Übertragungen aus Baudelaires *Fleurs du Mal* ist noch in Alexandrinern. Neben dem auch bei ihm vorherrschenden fünffüßigen Jambus finden sich verschiedene Sorten merkwürdig aufgelockerter, meist vierhebiger Verse, die sich bisweilen wie gereimte Prosa lesen. George wollte das „Moderne“ an Baudelaire spürbar machen. Und das ging nun einmal nicht in dem längst epigonal gewordenen Alexandriner.

Mein zweites Beispiel stammt aus der eigenen Werkstatt. Diesmal geht es um Lyrik, um Sonette, die ihrer Form beraubt werden, um aus der Zerstörung etwas zu gewinnen: Jean de la Ceppèdes *Théorèmes sur le sacré mystère de notre rédemption*, die 1612 in Toulouse erschienen<sup>9</sup>. Ein singuläres Opus: ein Herrenleben in über zweihundert Sonetten, durchkomponiert in Anlehnung an die Evangelien, mit eingeschobenen auslegenden, betrachtenden und quasi emblematischen Stücken. Zu jedem Sonett hat der Verfasser Anmerkungen in Prosa beigesteuert, in denen einzelne Stellen durch Hinweise auf die Schrift, die Väter, den heiligen Thomas und andere Doktoren erläutert werden. La Céppède mischt Biblisches und Antikes, mystischen

<sup>9</sup> Reprint, mit einem Vorwort von Jean Rousset, Genève, Librairie Droz, 1966.

Tiefsinn und allegorisierende Spitzfindigkeit, gloriose Epiphanie und krudes Detail.

Eines der Sonette dieses Betrachtungswerkes, auf den Tod Christi am Kreuz, wurde schon vor dreißig Jahren, unter strenger Wahrung seiner Form – regelrechte Alexandriner, mit klassischer Zäsur – ins Deutsche übertragen.

Dez que cette Oraison fut par luy prononcée  
Il laisse un peu sa teste à main droite pancher:  
Non tant pour les douleurs dont elle est offensée,  
Que pour semondre ainsi la Parque d’approcher.

Voilà soudain la peau de son front dessecher,  
Voilà de ses beaux yeux tout à coup enfoncée  
L’une & l’autre prunele, & leur flamme éclipsee,  
Leur paupière abatue, et leurs reaux se cacher.

Ses narines à peine estant plus divisées  
Rendent son nez aigu: ses tempes sont creusées,  
Sur ses levres s’expand la paleur de la mort.

Son haleine est deux fois perdue, & recouverte,  
A la tierce il expire, avec un peu d’effort,  
Les yeux à demi clos, & la bouche entr’-ouverte.<sup>10</sup>

Er betet noch, dem Herrn die Seele zu empfehlen,  
Dann neiget er das Haupt ein wenig rechterhand:  
Nicht ob der Schmerzen nur, die es so tödlich quälen,  
Vielmehr es scheint, er ruft der Parze rasche Hand.

Und plötzlich, wie die Haut der Stirn sich trocken spannt,  
Erlischt sein schönes Aug; in leeren Knochenhöhlen  
Sieht man die trübe Glut der letzten Flammen schwelen,  
Die Lider sinken schlaff, der Blick ist ausgebrannt.

Die Schläfen mulden sich, und da der Nüstern Schlitze  
Sich kaum noch trennen, ragt verschärft der Nase Spitze,  
Indes auf seinem Mund des Todes Blässe liegt.

Zweimal veratmend fast kann er den Hauch noch raffen,  
Der mit geringer Kraft beim dritten ihm versiegt:  
Sein Auge schließt sich halb, die fahlen Lippen klaffen.<sup>11</sup>

Ein Glücksfall, schien mir damals. Hätte man aber so fortfahren können? Zu viele der Sonette sträubten sich, so blieb es bei dem einen. Heute nun scheint mir, es gäbe vielleicht noch einen anderen Weg,

<sup>10</sup> *Ibid.*, 483f.

<sup>11</sup> *Französische Gedichte aus sechs Jahrhunderten*, hrsg. von Fritz Schalk, Bremen, Carl Schünemann Verlag, o.J., S. 111.

einen freieren, rauheren auch, auf dem aber durchgehends das Geschichtete, Verschränkte, Verkeilte des Originals besser wiedergegeben werden könnte. Das etwas einschläfernd Mechanische des jambischen Alexandriners verlieh diesem Sonett, trotz der Kühnheit seines manieristischen Realismus, eine Art mildernder Patina. Unsere Ohren sind inzwischen allerlei Sorten unmetrischer, mehrfach gestauter und verzogener Verse, unsere Augen ungleich lange, gebrochene Zeilen gewöhnt. Sollte man sich dieser nicht einmal als eines Spektrums oder Perspektivs bedienen, um Altes auf eine neue Weise ansichtig zu machen? Ein Experiment also – das sich seiner Fragwürdigkeit bewußt bleibt.

Die folgenden Sonette entstammen sämtlich dem dritten Buch der *Theoreme* über die Passion: Jesus hat die Schädelstätte erstiegen, man hat ihn seiner Kleider beraubt, die Henkersknechte schicken sich an, seinen blutrünstigen Leib auf das zugerichtete Kreuz zu nageln: „Kaum hatte der Arme seiner ganzen Länge nach sich auf das Kreuz gestreckt, begann er selbst die linke Hand als erste dem Eisen darzubieten. Die Linke ist dem Herzen näher benachbart: darum will er, daß man sie als erste öffne, zum Zeugnis, daß er den Henkersknechten das Herz auftut, um uns die Hölle zu verschließen.“

#### XV

Sogleich als diese Hand man zum Loch gereckt,  
treibt man mit schweren Hammerschlägen  
grobkantig einen Nagel ein, bis er am Balken hinten vorsteht:  
er unterdessen, keinen Klagelaut vernahm man.

Das Eisen zu schmieden war euch doch verboten,  
ihr hattet, o Juden, weder Pflugschar noch Rechen,  
weder Axt noch Nägel, Schlegel weder noch Messer;  
wer gab die Freiheit, sich ihrer zu bedienen, euch zurück?

Das Eisen wagte nicht, die Steine des Altars zu berühren,  
kein Eisen je erklang bei Bethels Tempelbau,  
und heut den wahren Tempel kränkt das Eisen?

Verflucht sei, Tubal, deine erfindungsreiche Hand –  
nein, Segen über sie, ihr Werkzeug dient,  
den Menschen hier ihr Heil ins Werk zu richten.

#### XVI

Jetzt kommt die Rechte dran, ob sie das Loch schon  
mit Blut färbt: dennoch, es ist zu weit entfernt.

Verzerrt der Nerv zerrt und verkürzt  
den Arm, der langt nicht hin.

Sogleich mit einem Strick umwunden,  
reckt man und streckt ihn mit Gewalt,  
bis er das Loch erreicht; der Henker schlägt  
den andern Nagel ein, der ihn mit Blut bespritzt.

Auch unten die Füße bleiben zum Loch zu kurz,  
ein Strick auch muß hier den Schergen dienlich sein.  
Da sieht man diesen schönen Bau zerbrechen.

Der Leib geht aus den Fugen, und das harte Krachen  
der ausgerenkten Glieder, der zerrissenen Nerven  
läßt uns lebendig ihn zerstückelt glauben.

### XVIII

Die Füße also sind durchbohrt (wie es vorausgesagt),  
durchbohrt die linke und die rechte Hand durchbohrt.  
Die allzu straff gespannte Haut ist schrundig überall;  
und dies verfluchte Volk kann seine Knochen zählen.

Die harten Unbeschnittenen jedoch, befürchtend,  
er gebe den Geist auf, eh man das Kreuz errichtet,  
schreien: Stellt es hoch! Und hastig rotten  
die Häscher sich und Schergen jetzt zu Hauf.

Erbittert, daß man sie schilt, schleift unverzüglich  
der unbarmherzige Verein den schweren Galgen,  
um dessen untres Ende dem vorbestimmten Ort zu nähern;  
dann, auf ihn stemmend, rammt man die Spitze  
so hart in dieses in den Fels gehöhlte Loch,  
daß der Kozyt in seinem Mittelpunkt davon erdröhnt.

### LXXXII

Vollbracht war alles, Christus läßt  
den Tod gewähren, und verlassen zwar  
vom Vater, bringt, was über sich zu beschließen  
ihm gefiel, ausdauernd er zu Ende.

So sehr ergibt er in des Vaters Willen sich,  
daß er den zweifelhaften Durchweg sicher schreitet.  
Verlassen ganz, unwankend doch  
bleibt er in Hoffnung fest.

Darum (wie eine Fackel stärker  
aufbrennt, und höher, heller, ehe sie erlischt)  
erhebt er sterbend Mut und Stimme.

Ersättigt ganz, das Heil uns zu vollbringen,  
schreit er (und dieser Schrei ermutigt seine Braut):  
In deine Hände, Vater, befehle ich meinen Geist.

LXXXV

So lautet sein Gebet. Dies ausgesprochen,  
läßt rechterhand er das Haupt ein wenig gehn:  
der Schmerzen wegen nicht so sehr, die es bedrängen,  
als um der Parze zu bedeuten, ihr Nahen sei erwünscht.

Jäh sieht man die Haut der Stirn sich trocken spannen,  
der schönen Augen Aufäpfel sieht man jäh  
einsinken beide, ihre Flamme dunkelt,  
die Lider hangen, ihre Strahlen bergen sich.

Kaum sind die Nüstern noch geweitet, das  
spitzt ihm die Nase; die Schläfen höhlen sich,  
und Todesblässe überkriecht die Lippen.

Zweimal verliert er und schöpft den Atem wieder,  
und haucht beim dritten Mal mit schwacher Kraft ihn aus;  
die Augen brechen, der Mund bleibt offen stehn.<sup>12</sup>

Soll man sich nun vorsetzen, sämtliche *Theoreme* des Jean de la Cepède auf diese andere, gewagtere Art ins Deutsche zu übersetzen? Ich würde das für eine schlecht angewandte Mühe halten. Diesem Dichter kommt nicht der Stellenwert zu, der einem Petrarca oder Shakespeare zukommt. Zu zeigen, was bei ihm vorliegt, was bei ihm vor sich geht – an etwas mehr Texten freilich als diesen wenigen Sonetten – dürfte ausreichen. Mir ging es darum, spürbar zu machen, daß man als Deutscher nach Lovis Corinth, nach Max Beckmann, nach den Bilddokumenten aus den Vernichtungslagern des letzten Krieges, solche heiligen Greuel, ihrer überzeitlichen Aktualität wegen, vielleicht anders übersetzen sollte als in einer Art Mimikry des deutschen Barocksonetts und seiner hier einschlägigen höchsten Muster, Andreas Gryphius und Catharina Regina von Greiffenberg.

Ich habe mich gelegentlich darauf eingelassen, zwischen Übersetzung, Übertragung und Nachdichtung zu unterscheiden und die Unterschiede zwischen diesen dreien näher zu bestimmen. Mit geringem Erfolg, wie mir heute vorkommt, und kaum einem für die Praxis ergiebigen Resultat. Sollte man deshalb, da Übersetzen ein so besonderes Tun ist, nicht einmal den Versuch wagen, seine Erzeugnisse mit allen Abarten und Nebenformen als ein eigenes Genus zu betrachten

12 Sämtliche Übersetzungen in: *Akzente*, 31. Jg., Heft 6, München, Dezember 1984, S. 505-509.

und gelten zu lassen? Nehmen wir die Übersetzung als eigene literarische Gattung, fordern wir, daß dem Herübergeholtten, Eingebachten, Angeeigneten, gleichviel ob übersetzt, übertragen, nachgedichtet oder paraphrasiert, selber ein dichterisches Moment innewohne, dann käme es zuletzt darauf an, ob und wie der Übersetzende in der eigenen Sprache in Bewegung gerät; darauf, daß er, wie der Dichter, dem er nachgeht, in der eigenen Sprache handelt, nicht auf eine ihm durch die Vorlage vorgegebene Endgestalt hin, sondern im Nachgang Kräfte entwickelnd, Spannungen herstellend, Raum entwerfend.

Dazu finden sich bedenkenswerte Winke bei Novalis, in seinen „Blütenstaub“-Fragmenten, die 1798 im *Athenäum* erschienen. Es heißt dort: „Nur dann zeig ich, daß ich einen Schriftsteller verstanden habe, wenn ich in seinem Geiste handeln kann, wenn ich ihn, ohne seine Individualität zu schmälern, übersetzen und mannigfach verändern kann<sup>13</sup>.“ Novalis unterscheidet dann dreierlei Sorten von Übersetzungen: grammatische, verändernde und mythische. Was er unter mythischer Übersetzung versteht, soll hier außer Betracht bleiben. Von den grammatischen heißt es, sie seien „die Übersetzungen im gewöhnlichen Sinn. Sie erfordern sehr viel Gelehrsamkeit – aber nur diskursive Fähigkeiten.“ Zu den verändernden Übersetzungen hingegen gehöre, „wenn sie echt sein wollen, der höchste poetische Geist. Sie streifen leicht in die Travestie – wie Bürgers Homer in Jamben – Popens Homer – die französischen Übersetzungen insgesamt. Der wahre Übersetzer dieser Art muß in der Tat der Künstler selbst sein und die Idee des Ganzen beliebig so oder so geben können. Er muß der Dichter des Dichters sein und ihn also nach seiner und des Dichters eigener Idee *zugleich* reden lassen können<sup>14</sup>.“ – „Es gibt eine symptomatische und eine genetische Nachahmung. Die letzte ist allein lebendig. Sie setzt die innigste Vereinigung der Einbildungskraft und des Verstandes voraus<sup>15</sup>.“ Wäre dieser „Dichter des Dichters“ nicht der wahre „Dichter-Übersetzer“, den die Rahel im Sinne hatte?

13 Novalis, *Schriften*, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Band 2, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965, S. 424.

14 *Ibid.*, S. 438.

15 *Ibid.*, S. 535.

Form ist Verwandlung, Gestalt Metamorphose; der Dichter-Übersetzer beschwört etwas; er handhabt sein Gemüt wie einen Spiegel. Doch nicht sich stellt er dar: er führt vor. Er ist dabei, er kann nicht anders, aber gleichsam nur daneben; wie der Spieler im japanischen Puppenspiel, mit verhülltem oder mit freiem Gesicht; wir sehen ihn, wir sehen ihn nicht; wir vergessen ihn.

Das Tun des Übersetzers ist so vermittelnd wie vermittelt; es ist nicht nur ein Zusammenbringen, es ist auch ein Auseinanderhalten. Unverzichtbar dabei bleibt, daß Abstand, Entfernung, Differenz nicht unterschlagen werden, sondern als formstiftende Momente in sein Werk eingehen.

Lassen Sie mich, zum Abschluß, ohne weiteren Kommentar ein Gedicht Ihres Landsmannes Philippe Jaccottet zitieren, den heute nicht unter uns zu sehen wir herzlich bedauern. Das Gedicht eröffnet seinen 1967 erschienenen Sammelband *Airs*. Es besteht im Original aus sieben Siebensilbern mit weiblichen Reimen in unregelmäßiger Ordnung; in keiner Ordnung eigentlich, nur aus merklich sich vergrößerndem Abstand wie Echos einander rufend und in den verzögerten Antwortrufen die beiden Worte hervorbringend, die das nennen, um das es dem Dichter geht: Gesang – und die Erde. Ich habe das nicht nachzubilden versucht, habe auf die Endreime verzichtet, nicht aber auf das Echospiel, das nun im Deutschen – unaufdringlich genug, hoffe ich – als eine auf lauter i-, r- und s-Laute sich stützende Paronomasie sich hindurchzieht. Das sollte leicht bleiben, leichter werden, doch durch zarte Kerbungen, um der Entfernungen willen.

Peu de chose, rien qui chasse  
l'effroi de perdre l'espace  
est laissé à l'âme errante.

Mais peut-être, plus légère,  
incertaine qu'elle dure,  
est-elle celle qui chante  
avec la voix la plus pure  
les distances de la terre.

Weniges, nichts  
das den Schrecken verjagte, raumlos zu schwinden  
bleibt der irrenden Seele.

Aber leichter vielleicht  
keines Dauerns versichert  
ist sie die Singende:  
mit reinster Stimme  
die Entfernungen singt sie,  
die irdischen.<sup>16</sup>

### Résumé

Traduire, selon un mot de Rahel Varnhagen, signifierait reproduire une oeuvre, après l'avoir investie par l'imagination, dans une autre langue de telle sorte que l'âme du lecteur se sente orientée dans une même direction; cela signifierait peut-être aussi procéder par perspective, grâce à des préparatifs permettant des échappées, d'ouvrir un espace.

Comme le poète, le traducteur-poète, s'il veut convaincre, doit procréer et donner naissance. Peut-être avons-nous trop pris l'habitude de lire les poèmes, et bien évidemment des traductions, comme s'il s'agissait de textes démontables, dirigeant, avec une logique microscopique, notre attention sur des particules et des particularités; sans réfléchir à l'économie de l'ensemble, sans nous maintenir en mouvement, sans même nous être mis en mouvement. La forme est changement; la morphé, métamorphose. Grâce au traducteur, quelque chose se passe; il évoque, il conjure.

Fidélité donc – comment pourrait-on la trouver et la garder si ce n'est dans le plaisir de la transposition et de l'apparement? Un poème n'est pas une pétrification, mais une entité vivante de mots qui se métamorphose à travers les époques, jusqu'à nous et avec nous. Fidélité, n'est-ce pas au fond un autre nom pour notre désir de créer? Et création, un autre nom pour la liberté?

Trois exemples: 1. En traduisant *Tancredé* de Voltaire, Goethe abandonne l'alexandrin – mètre strictement iambique dans la prosodie allemande, tombé en désuétude depuis la découverte de Shakespeare par le „Sturm und Drang”. Goethe adopte donc le vers blanc devenu le seul mètre dramatique depuis Lessing. En „sauvant” *Tancredé* pour un public allemand, il arrange, il retranche, il ajoute, il invente et recrée la pièce par une ré-structuration intime du discours poétique.

2. *Les Théorèmes sur le sacré mystère de notre rédemption* (1612) par Jean de La Ceppède. Tentative de sauvegarder l'expressivité, l'âpreté et la densité de l'original en laissant tomber et le mètre (l'alexandrin) et les rimes de ces sonnets. Traduction en vers libres. L'attention du traducteur se concentre sur l'organisa-

16 Philippe Jaccottet, *Gedichte*, französisch und deutsch, Übertragung und Nachwort von Friedhelm Kemp, Stuttgart, Klett-Cotta, 1985, S. 22/23.



tion syntaxique, l'allure de la phrase par bonds, saccades et enjambées. Juxtaposition de deux traductions d'un de ces sonnets: l'une, ancienne (en alexandrins rimés), l'autre, récente (en vers libres par F. Kemp).

3. Deux strophes de Philippe Jaccottet (de son recueil *Airs*, 1967, par F. Kemp). Transposition et recherche d'équivalences sonores. Pour un tel „mouvement” en suspens, l'essentiel ne serait-il pas de léviter un peu soi-même?