

Pierre Grégoire, Luxemburg:

Ein Brief über die Kunst des Übertragens

Lieber Adrien Robinet de Clery, nicht das Faktum, daß wir, seit einem Dezennium schon, an jenen Orten uns zu treffen pflegen, wo die Fähigkeit des raschen und gediegenen Übersetzens außerordentlich geschätzt wird; nicht die Tatsache, daß wir immer wieder bei den gleichen internationalen Begegnungen die Erstaunlichkeit der geistigen Umstellung bewundern dürfen, die aus den Lehrern Ihrer „Ecole d'Interprètes“ aus Genf die vorzüglichsten Künstler des Wortes macht, sondern dieselbe Zuneigung zum Mysterium der Sprache, deren Geheimnissen wir selber, Sie und ich, in mehreren Idiomen nachzuspüren vermögen, hat mich Ihr Werk „Rilke traducteur“ mit jener Entdeckerlust des Dichters durchblättern lassen, welche für sich einen Zuwachs an Erkenntnissen aus der liebevollen Befassung eines Freundes mit den unbekannteren Schöpfungen eines genialen Vorläufers erwartet. Ja, ich bekenne gleich, daß ich in meinen jüngeren Jahren, damals als ich die ersten Verse in der geschmeidigen Art der George, Hofmannsthal und Rilke abzufassen mich bemühte, eine übermäßige Verliebtheit gegenüber den Dichtungen des „Stundenbuches“ nicht habe verhalten können. Inzwischen freilich bin ich kühler sowohl im Ausdruck meiner eigenen Innenregungen wie auch in der Hinnahme fremder Expektorationen geworden; indem ich Distanz zu mir selber gewann, entfernte ich mich stimmungsmäßig von den lebendigen Objekten meiner juvenilen Verehrung, so daß ich heute wohl imstande bin, in aller Nüchternheit den trunkensten Gedichten auf den Grund zu blicken und weniger mit-schöpferisch als kritisch am Prozesse beteiligt zu sein, der die Sinnwerdung einer dunklen Stimmung oder eines vagen Gefühls in einer musizierenden Wortfolge als ein kleines Wunder der Bewunderung aller verstehenden Menschen aussetzt.

Dieser kurze Versuch einer Deutung dessen, was ein Poem eigentlich darstellt, bezieht sich selbstverständlich nur auf die direkte Geburt des bedeutungsvollen Verbuns in der lingua naturaliter amata, die der Dichter zugleich mit dem besonderen Herzen und mit der gesegneten Seele als Donum Patriae empfangen hat. Beim Akte der Wiedergeburt, die für mich in der Übersetzung stattfindet, erfüllen sich vollständig andere Gesetze, deren Anwendung das ursprüngliche Gespür des Begnadeten auf einem minderen Plane wirksam werden läßt. Der Mensch, welcher primär ein Kreator, ein Schöpfer aus sich selber und also ein Worthüllenfüller ist, der die Begriffe in sich absinken, in der essentia spiritualis oder auch in der essentia cordialis baden läßt, um sie, die überfluten nach allen Seiten hin, wieder ans Licht und in den Klang zu fördern, verzichtet in der Übertragung auf sein wesentliches Amt. Er hat sich selber zu vergessen, um in den Adern, den er als den Freund seiner Seele oder als den Bruder seiner Sehnsucht zu begrüßen wagt, so sehr hinüberzugehen, daß er sich mit diesem identifiziert und, als dieser, dessen Sprache mit seiner Zunge redet. Und das heißt nichts anderes, als daß er in seiner Selbstvergessenheit die fremden Ton- und Sinn- und Stimmungswerte eines jeden Wortes in die gleichen Ton- und Sinn- und Stimmungswerte seiner eigenen Sprech- und Singkunst herüberholt.

Ihnen, lieber Adrien Robinet de Clery, verrate ich nichts Neues, wenn ich sage, daß die meisten großen Dichter schlechte Übertrager gewesen sind. Warum wohl? Nun, sie sind so sehr überragende Geister gewesen, so von sich erfüllte Gefühls- und Gedankenrührer, daß sie sogar im Andern sich, im Fremden das Eigene, im zweiten Idiom die Absonderlichkeiten des ersten gesucht haben. Der geniale Künstler verleugnet nicht leicht die Kraft, aus der er schafft. In seiner Leidenschaft brennen Eitelkeiten mit, die nicht verbrennen wollen. Für Stefan George war Shakespeare nur ein Spiegel, in welchem er sich selber bewundern wollte. Darum sind die übertragenen Sonette die skurrilsten Vergeorgisierungen, die sich vorstellen lassen. Sie selber zeigen in Ihrem Buche an einer Reihe glücklich ausgewählter Beispiele nach, daß auch Rainer Maria Rilke manchmal mehr an gutem Sprachgeist ver-raten hat, als seinem Rufe einträglich gewesen ist. Ich zitiere nur:

„Le sein charmant qui joue avec le feu“
„Die süße Brust, die glüht und sich erfrischt“.

Es ließe sich selbstverständlich über das Wesen der Sprache, der ursprünglichen und derjenigen, in welche übertragen worden ist, der Poesie, der Echtheit und der Ehrlichkeit in der Übersetzung mehr als ein Buch von der Weite und vom Gewichte Ihres eigenen zusammenstellen. Sie haben sich zu Recht geweigert, in diesen Gefilden zu ernten. An den Elementen, die Sie bieten, darf ich mir das Bild gewinnen, welches mir Rilke, den Übersetzer, klar umrissen einprägen wird. Ich selber werde, auf meinem Gebiete des Vergleichens und des sprachschöpferischen Abwägens, darum die Konklusionen ziehen dürfen, auf die es ankommen wird.

In Ihrem Buche geht nur beiläufig die Rede von den Sonetten der Louise Labé, deren Übertragung ins Deutsche der Prager Dichter versucht hat. Der Zufall spielt mir nun jene Bemerkung in die Hände, welche Karl Kraus dem Übersetzer widmete, um dann seiner-seits, als ein unzufriedener oder als ein besserer Sprachmeister, die Transposition zu wagen.

Louise Labé hatte gesungen:

„O beaux yeux bruns, ô regards destournez,
O chaus soupirs, ô larmes expandues,
O noires nuits vainement attendues,
O jours luisans vainement retournez.
O tristes pleins, ô désirs obstinez,
O tems perdu, ô peines despendues,
O mile morts en mile rets tendues
O pires maus contre moi destinez.
O ris, ô front, cheueus, bras, mains et doits:
O lut pleintif, viole, archet et vois:
Tant de flambeaus pour ardre une femelle!
De toy me plein, que tant de feus portant,
En tent d'endrois d'iceus mon coeur tatant,
N'en est sur toy volé quelque estincelle.“

In der Rilke'schen Version lautet der deutsche Text:

„O braune Augen, Blicke weggekehrt,
verseufzte Luft, o Tränen hingegossen,
Nächte, ersehnt und dann umsonst verflossen,
und Tage strahlend, aber ohne Wert.
O Klagen, Sehnsucht, die nicht nachgibt, Zeit
mit Qual vertan und nie mehr zu ersetzen,
und tausend Tode rings in tausend Netzen
und alle Übel wider mich bereit.“

*Stirn, Haar und Lächeln, Arme, Hände, Finger,
Geige, die aufklagt, Bogen, Stimme, — ach:
ein brennlich Weib und lauter Flammenschwinger.
Der diese Feuer hat, dir trag ichs nach,
daß du mir so ans Herz gewollt mit allen,
und ist kein Funken auf dich selbst gefallen.“*

In „Worte in Versen“ hatte Karl Kraus eine Verbesserung in der nachfolgenden Weise vorgenommen:

*„O schöne Augen, Blicke abgewendet,
O Seufzer, Klagen, o vergossene Tränen,
O dunkle Nächte, die durchwacht mein Wähen,
O lichter Tag, vergebens mir verendet!
O Trauer du, da Sehnsucht stets verweilt,
O alle Übel wider mich bereitet,
O tausend Tode rings um mich gebreitet,
O Ewigkeit der Qual, da Zeit enteilt!
O Geigenton des Leids, Musik im Schmerz,
O Lächeln, Stirn und Haar, o edle Hand —
Zu viele Flammen für ein armes Herz!
Weh dir, der alle diese Feuer trägt,
daß du sie an mein Leben hast gelegt,
und bleibst von jenem Funken unverbrannt!“*

Und ein anderer Deutscher, Félix Graefe, war nach Karl Kraus gekommen und hatte an der gleichen Vorlage Dieses zuwege gebracht:

*Oh, brauner Blicke wimpernweites Meer,
oh heißer Atemhauch im Strom der Tränen,
oh schwarzer Abend, schwer von eitlen Sehnen,
oh goldener Tage eitle Wiederkehr.
Oh Klagen, Wunsch, oh Schwanken hin und her,
worin vergeudet Stunden leer sich dehnen,
oh Fangnetz, das mit tausendfältigen Zähnen
mich einstrickt in ein Sterben hart und schwer.
Oh heitere Stirn, Haar, Finger, Arm und Hände!
Du Geige, Bogen, Stimme, Aufschrei, Ruf:
Zu heiß, zu heiß für mich armseliges Weib!
Dich klag' ich an, der dieses Feuer schuf,
daß du mein Herz entzündet allerenden,
doch ach, kein Funken sprang auf deinen Leib.“*

Darf ich mir am Ende das Urteil erlauben, daß hier jeder traduttore sich als guter traditore erwiesen hat? Ja, ich bin noch weniger von den deutschen Annäherungsversuchen befriedigt als Karl Kraus, der sich gleichfalls von den ursprünglichen Versen entfernt hat. Nicht einmal ihm, der doch dem Wesentlichen ans Herz zu greifen wußte, ist die Wiedergabe des kordialen Klimas und der spirituellen Temperatur gelungen, — was sage ich: auch er hat Umstellungen vorgenommen, die wir wohl der Eigenmächtigkeit des frei schaffenden Dichters zugutehalten dürfen, doch von den Fähigkeiten des wendigen Übersetzers abziehen müssen. Ich bin für die möglichst vollkommene Wahrung der Originalform und der Ursprungsstimmung. Das schließt durchaus nicht die Bewahrung der eigenen Sprachkraft aus; im Gegenteil: es fordert sie gebieterischer als die selbstschöpferische Tätigkeit. Wiewohl es eine Überheblichkeit markieren könnte, nach Rilke und nach Karl Kraus die bessere Nachdichtung präsentieren zu wollen, setze ich mich ungeniert dem Vorwurf aller kleinen wie aller größeren Richter dadurch aus, daß ich meine poetische Spielerei um das zweite Sonett der Louise Labé Druck werden lasse:

*„O holder Augen Braun, o Blicke, weggewandt,
O warme Seufzer, o verweinte Schauer,
O schwarzer Nächte ungenützte Dauer,
O Taggeleucht, vergebens rückgesandt:
O Kummerborn, o Wünsche festgebant,
O Zeitverlust, o losgelöste Trauer,
O Tausendtod, im Tausendnetz auf Lauer,
O schlimmste Übel, mir nur zuerkant!
O Glanz, o Stirn, Haar, Arme, Hände, Finger:
O Klagelaute, Geige, Strich und Singer:
Soviele Brände, einer Frau zuleid!
Nun bin ich Du-voll, reicher Feuerträger,
Und allerorten spürt mein Herz dich, Schläger,
Auf den kein Funke flog die ganze Zeit.“*

Ihnen steht nun zu, nach dem Lesen zu vergleichen und, wenn Sie wollen, zu verdammen. Ich verbleibe dennoch in Freundschaft

Ihr Gregor Stein

Peter Suhrkamp:

Der Verleger — und die Übersetzung

(Aus dem Jahrbuch 1956 der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt)

Zuerst eine generelle Beobachtung: fast jeder Gebildete glaubt eine Übersetzung kritisieren zu können. Und meistens findet er Einzelheiten. Auch der, der über ein Gedicht oder einen Roman im Original kein Urteil wagen würde, fühlt sich berechtigt, etwas über eine Übersetzung zu sagen, weil Übersetzen als ein Handwerk angesehen wird. Ich möchte nicht sagen, daß die Einwände, die da gemacht werden, immer falsch sind. Wer zum erstenmal vor einen Gegenstand tritt, sieht oft auf den ersten Blick mehr, als der durch längere Beschäftigung in den Schwierigkeiten Befangene. Außerdem bestehen da die verschiedenen grundsätzlichen Auffassungen. Aus dieser generellen Beobachtung muß man als Verleger den Schluß ziehen, daß Übersetzungen nicht zuerst nach Details zu beurteilen sind — und sich im Urteil an den durchgängigen Stil halten. Dazu ein Beispiel. Der Ruf der Proust-Übersetzung von Eva Rechel-Mertens ist seit dem Erscheinen des ersten Bandes 1953 immer eindeutiger geworden, und es ist das allgemeine Urteil, daß sie sehr gut ist. Ein guter Proust-Kenner, der die Übersetzung als Ganzes auch anerkennt, bemängelt bei jedem neuen Band, daß eine Reihe von französischen Ausdrücken unübersetzt blieb. In dem Fall kann man mit gutem Grund verschiedener Auffassung sein. Für Frau Rechels Auffassung ist zu sagen, daß es sich um französische Ausdrücke und Redensarten handelt, die überall in der Welt in der bestimmten Gesellschaft des Romans gerne gebraucht werden. Es war zu entscheiden, ob ein Werk aus einer anderen Sprache ganz und gar einzudeutschen ist, so daß bei Proust beispielsweise im Ausdruck das Französische restlos getilgt ist — oder ob nicht Spuren des Französischen beibehalten werden müssen, einmal um die Proustsche Eleganz, ein französisches Timbre im Stil überhaupt zu wahren, und dann, um eine bestimmte Gesellschaftsschicht auch in der Sprache anzudeuten. Die Antwort auf diese Frage kann verschieden ausfallen. Jedenfalls folgt daraus, daß man an diesem Punkt nicht mit Kritik einsetzen kann. Gewiß kann man Frau Rechel auch Mißverständnisse und vielleicht sogar Übersetzungsfehler nachweisen — die Qualität ihrer Übersetzung besteht unabhängig davon.

Als Verleger kann ich aus diesen Beobachtungen nur die Folgerung ziehen, daß eine Übersetzung zunächst nicht grundsätzlich kritisch zu betrachten ist, sondern auf das Gelungene, auf ihre besten Qualitäten hin, und dann ist zu prüfen, ob die besten Aspekte einer Übersetzung verwandt sind mit den besten Seiten des Originals. Der Verleger darf nicht kritisch sein wie der Kritiker. Und ich glaube, das Übersetzungsproblem würde nicht diesen Raum in Diskussionen einnehmen, wenn die Kritiker sich auch zuerst eingehend, im ganzen und im Detail, mit den Grundqualitäten einer Übersetzung beschäftigten.

Eine andere generelle Beobachtung, die noch in diesem Zusammenhang steht: es ist auffällig, daß von Kritikern eine bemerkenswerte Übersetzung am ehesten kritisiert wird. Die mittelmäßige Übersetzung erhält meist ein generelles, oft zu hoch gegriffenes Lob, selbst von Kennern. In der Regel bedeutet ein generelles Lob, daß der Kritiker die Übersetzung nicht prüfte. Er sagte also besser nichts. Das angedeutete gebräuchliche Verfahren bringt nur allgemeine Unsicherheit in die Beurteilung von Übersetzungen und verwirrt das Gefühl für Rangunterschiede. Man kann in diesem Zusammenhang feststellen, daß es eine Prominenz unter den Übersetzern gibt, und daß sie vielleicht unbesehen gelobt wird, sogar dort, wo man weiß, daß der Übersetzer Helfer für sich beschäftigt, daß er seine Übersetzungen von anderen vorarbeiten läßt und selbst nur eine Rohübersetzung überarbeitete. Dazu kann nicht deutlich genug gesagt werden, daß ein Übersetzer im Grunde aus einer Sprache nur einen Autor wirklich gut übersetzen kann. Bei den anderen Übersetzungen

bewährt sich seine Routine, eine allgemeine Versiertheit. Es ist nur zu verständlich, daß Verleger lieber einen Auftrag an versierte Übersetzer geben, weil damit eine gewisse Zuverlässigkeit garantiert ist.

Hier über einen Ausnahmefall, der übrigens nicht einzig dasteht, und der die Reichweite des dichterischen Genies bezeugt: Die Ruskin-Übertragung von Marcel Proust gilt bei Franzosen als genial. Proust machte seine Übersetzung ohne Englisch zu können. Seine Mutter fertigte für ihn Rohübersetzungen an. Prousts Freund Reynaldo Hahn berichtet von einem Besuch bei Proust, der verückt und mit leuchtenden Augen im Bett über Ruskins Originaltexten saß, als würde er sie im Moment lesen und verstehen können. Eliot hat gelegentlich auch geäußert, daß er Gedichte in einer ihm fremden Sprache nicht selten besser zu verstehen glaube als in einer englischen Übersetzung. Es lohnte sich, diesem Kuriosum gelegentlich weiter nachzugehen. Das würde auf Interessantes über die Zusammenhänge von Form und Inhalt führen.

Ich habe lange Zeit gemeint, ein Übersetzer müßte in erster Linie ein guter deutscher Schriftsteller sein, das wäre wichtiger als die Kenntnis der Sprache, aus der er übersetzt. Wohlgemerkt: ein guter Schriftsteller — nicht etwa ein Dichter. Die Übersetzungen von Dichtern sind ein Fall für sich. Rilke hat in Übersetzungen meistens das fremde Werk seiner eigenen Sprache eingeeignet. Sie wurden Prosa oder Gedicht von Rilke. In seinen Valéry-Übertragungen blieben von Valéry meistens nur der Gegenstand und Bilder übrig. Es ist interessant, einen Prosatext von Valéry in der Übersetzung Rilkes, beispielsweise seine Übersetzung des „Eupalinos“, neben Max Rychners Übersetzung von „Monsieur Teste“ zu lesen. Rychners Übersetzungen von Texten Paul Valérys sind die besten. Sie versetzen den Geist des Lesers in eine intellektuelle Sensibilität, sie vermitteln die Latinität der Texte, ihre intellektuelle clarté. Die beste deutsche Eliot-Übersetzung bleibt das „Wüste Land“ von Ernst Robert Curtius.

Die Beschäftigung mit englischen Brecht-Übersetzungen hat mich später dahin belehrt, daß eine intime Kenntnis der Sprache des Originals eigentlich doch nötig ist. Und das weniger zur Vermeidung von Übersetzungsfehlern, vielmehr für das Wahrnehmen der Neben-Schwingungen, der Obertöne und gegeneinander laufenden Rhythmen in der Sprache des Originals, die für den Stil ausschlaggebend sein können. Den englischen Brecht-Übersetzungen — sie mögen noch so genau, ja nahezu wörtlich sein — fehlt die Leichtigkeit, die Humorigkeit, die unterhaltsame Patina, die bei Brecht noch über den schärfsten, den schneideinsten seiner Texte liegt. Damit deutete ich auf den Sprachgestus, der für jede Übersetzung von entscheidender Wichtigkeit ist. Den Sprachgestus im Original wahrzunehmen und in der Übersetzung wieder zu treffen, das ist primär die Aufgabe bei jeder Übersetzung von Belletristik. Am Sprachgestus kann es liegen, wenn das Werk eines Autors insgesamt so gut wie unübersetzbar ist; ein mir geläufiges Beispiel dafür ist das Werk von Hermann Hesse. Und das ist der große Vorzug von Hans Reigers Walt Whitman Übersetzungen, daß er den weiträumigen Gestus traf. Und weil Hans Schiebelhut das Wortgetürme im Sprachgestus von Thomas Wolfe so sicher traf, darum sind seine Wolfe-Übersetzungen soviel besser als die späteren von anderen. Annemarie Horschitz gelang es bei den ersten Büchern Hemingways, in „Fiesta“, „In unserer Zeit“ und „In einem anderen Land“, die Unmittelbarkeit eines Sprachgestus wiederzugeben, der im Deutschen eine neue Dimension öffnete. Hemingways Sprachgestus war in ihrer Übersetzung sinnlich spürbar. Eva Rechel Mertens bildete im Deutschen einen Sprachgestus nach, den es derart differenziert, verschränkt und elegant vorher in der deutschen Sprache noch nicht gab.

Alle Beispiele, die ich nannte, bezeichnen auch die Stelle, von der aus mit einer Übersetzung eine wesentliche Bereicherung der deutschen Sprache geschah. Von

da verlaufen die Einschlagsfäden aus der Weltliteratur ins Gewebe der nationalen Sprachen hinüber. Und da werden die großen Übersetzungen für die nationale Literatur hoch bedeutsam. Denken Sie hier etwa an den Einfluß des Hamsun-Tones in unserer Belletristik im ersten Viertel unseres Jahrhunderts. Daß Faulkner bei uns so schwer einzubürgern ist, liegt weniger an den fremden Gegenständen, als am Wechsel des Sprachgestus in jedem Teil der komplizierten Komposition seiner Romane. Den verschiedenen Faulkner-Übersetzern ist die Nachbildung sehr unterschiedlich geglückt, am besten Erich Franzen und Hermann Stresau.

Ich lese ein Übersetzungsmanuskript zuerst wie ein deutsches Manuskript von Anfang bis zu Ende, ohne das Original heranzuziehen, um festzustellen, ob die Übersetzung in reinem Deutsch geschrieben ist. Reines Deutsch: das heißt nicht unbedingt ein gebräuchliches Deutsch. Es kann ein sehr kompliziertes und selbst ein literarisches Deutsch sein. Es heißt aber in jedem Fall: in einer reinen deutschen Schriftsprache. Der Stil muß unbedingt etwas über die Sprechsprache gehoben sein. Die Hebung kann sehr gering sein. Erst sie ergibt jedoch die Geschlossenheit der Form. Die Geringfügigkeit der Hebung im Original macht Übersetzungen aus dem Englischen oft so schwierig; übrigens nicht erst aus dem heutigen Englisch.

Bei der durchgehenden Lektüre einer Übersetzung fallen sofort die Stellen auf, die noch „übersetzt“ wirken. Außerdem alle Stellen, die noch ungelöst sind. Danach horche ich dann das Original auf seinen Grundton, also seinen Sprachgestus ab und stelle fest, ob daran der Grundton in der Übersetzung wenigstens anklängt. Das Ohr scheint mir das wichtigste Organ des Übersetzers, und zwar das Ohr für Rhythmus und Tonfall der gesprochenen Sprache. Es ist auch der Ton, der Sprachrhythmus, in dem die Charakteristik der unterschiedlichen Gestalten angelegt ist. Sind beide Erfordernisse erfüllt: eine reine deutsche Schriftsprache und eine Annäherung im Ton ist eine Übersetzung als gelungen anzusehen. Dann lassen sich noch so schwere Fehler durch Korrekturen beheben.

Zum Schluß noch einen Hinweis auf zwei Fehler beim Übersetzen, die meist gar nicht als solche erkannt und beurteilt werden. Sie haben mir in meiner Verlegerpraxis die größeren Schwierigkeiten bereitet, weil es so schwer ist, der Verteidigung des Übersetzers etwas Schlagendes entgegenzusetzen. Dem Anschein nach hat in diesen Fällen der Übersetzer recht. Erstens: der Übersetzer hielt sich zu wörtlich an das Original und meinte, ein persönlicher Ausdruck im Original oder ein Ausdruck, der durch Dialektanklänge in der Sprache des Autors gegeben ist, müsse in der Übersetzung ebenso ausgefallen und widerborstig wiedergetroffen werden. Derartige Ausdrücke pflegen in den Übersetzungen „unrein“ zu wirken, sie sitzen sozusagen wie Pickel auf der Haut und können alles verderben. Die Übersetzer tun sich in solchen Fällen auf ihre Genauigkeit zuviel zu gut.

Die zweite Schwäche, auf die ich deuten will, überhaupt festzustellen, ist schon schwer. Ich meine Übersetzungen, an denen der Übersetzer immer wieder gearbeitet hat, um sie immer dichter, knapper, man möchte sagen „abstrakter“ zu machen. Das sind zwar tadellose — aber luftlose Übersetzungen. Man kann sie mit intellektuellem Vergnügen lesen, aber sie wirken nicht auf die Sinne. Was ich meine, mache ich am besten deutlich mit Brechts Parabel „Form und Stoff“ in seinen „Kalendergeschichten“. Herr Keuner erhält von einem Gärtner den Auftrag, einen Lorbeerbaum zu beschneiden. Er sollte die Form einer Kugel haben. Die Kugel will Herrn Keuner nicht gelingen und er fängt immer von neuem wieder an daran zu schnitzen. Als endlich die einwandfreie Kugel da ist, ist sie sehr klein. Der Gärtner sagt enttäuscht: „Gut, da ist die Kugel, aber wo ist der Lorbeer?“

Das „vielfältige“ moderne Gedicht

Der internationale Übersetzerkongreß von Bad Godesberg hat nur eine einzige Ansicht gezeitigt, die statistisch ins Gewicht fällt: Der Übersetzer beherrsche vor allem seine Muttersprache. Diese angesichts der Tatsache, daß praktisch alles und jedes übersetzt wird, recht simple Formel paßt nicht recht zu einer anderen Forderung, der Übersetzer müsse alle Nuancen des Originals erfassen. Welche Sprachkenntnisse und welche Gedankenarbeit dazu gehören, zeigt der nachstehende Beitrag, der von einem sehr gewissenhaften ausländischen Übersetzer deutscher Literatur stammen könnte. Der Autor dürfte unseren Lesern wohlbekannt sein — es ist Dr. Dr. Hermann Trog, Vorsitzender der „Darmstädter Jury“. D. Red.

An den Wandlungen unserer Zeit, an den veränderten Proportionen durch die technische Apparatur nimmt der Lyriker in seiner Sensibilität stärker teil als irgend jemand. So sind seine Schöpfungen in ihrem nervösen, oft gehetzten und disharmonischen Duktus von einer neuen Erlebnis- und Sehweise bestimmt. „Verlust des Identitätsgefühls“, „Realitätszerfall“, „Auflösung der Substanz“, diese vielgenannten Symptome bringen den Lyriker dazu, das substanzielle Erlebnis in flüchtig vorüberhuschenden Chiffren oder in einer schwer deutbaren Zeichensprache auszudrücken. Wie verschieden sich so die moderne Bewußtseinslage in lyrischen Werken widerspiegelt, wird am Beispiel der beiden Gedichte „Die Stimme“ von Käte Moslé und „Gesicht des Fischers“ von Walter Höllerer deutlich.

Die Stimme

Und plötzlich sagte Er gar nichts mehr.
Seine Zunge fraß der Fisch
und der Vogel nahm Ihm den Laut.
Nun tönte es von innen —
aber es gab kein Wort.

Die Tiere horchten vom nahen Wald
und die Möwe über den See.
Auf einem Schiff zogen Menschen vorbei
und entblößten ihr Haupt. —
Es ward alles ganz still.

Da kam der gefräßige Fisch
und brachte die Zunge zurück
und der Vogel den Laut. —
Er aber wollte sie nicht mehr.

Wie ist dieses Gedicht mit seiner chiffrierten Aussage zu deuten? Man muß, wie oft in solchen Fällen, die Entschlüsselung des Geheimtextes dort beginnen, wo aus dem Dunkel der Verhüllungen klarere Sinnkomplexe aufleuchten. Hier bietet sich diesem Zweck die zweite Strophe:

„Die Tiere horchten vom nahen Wald . . .“

Diesen Versen läßt sich entnehmen, daß die Vorgänge der ersten Strophe hohen, vielleicht religiösen Sinnes sind. Denn die Menschen entblößen ihr Haupt — so handelt man angesichts eines ehrfurchtsgebietenden oder heiligen Geschehens. Das Horchen der Tiere und die Stille in der Natur bestätigen eine solche Deutung, von der nun Licht auf die erste Strophe fällt.

Ursache der religiösen Stimmung voll Andacht und Scheu kann nur die Gestalt sein, die in der ersten Strophe mit „Er“ bezeichnet wird. Die Worte „Er“ und „Ihm“ sind mitten im Satz groß geschrieben, ein Brauch, den wir nur bei Gestalten majestätischen oder heiligen Ranges üben.

Gleicht nun diese Gestalt, der Zunge und Sprache beraubt, nicht dem Verkünder eines mystischen Glaubens, der in der stärksten Steigerung seiner inneren Gesichte der Sprache enträt, dem die Schau des Höchsten in der „unio mystica“ vielleicht den Verzicht eingab auf alle Verkündigung im Wort — dem in der Nähe des Numinosen die Stimme schwand?

Wichtig für die Deutung ist die formale Besonderheit des letzten Verses dieser Strophe: „Es ward alles ganz still.“

Während alle anderen Zeilen rhythmisch aufgelockert sind durch den Wechsel von Hebung und Senkung im trochäischen oder daktylischen Maß, ist in dieser letzten Zeile, die fünf Worte mit nur sechs Silben enthält, durch den Wegfall von Senkungen die äußerste Dämpfung des Tones erreicht. Mit dieser Stauung, dieser Er-

starrung des rhythmischen Flusses wird wohl die mächtige Wirkung eines übersinnlichen, transzendenten Eingriffs in die Sphäre des natürlichen Seins ausgedrückt. Die sichtbare Welt in ihren Erscheinungen steht still, die Geschöpfe halten im Banne eines unsichtbaren Geschehens den Atem an.

Ein objektiv religiöses Geschehen wandelt für einen Augenblick magisch die Welt und zieht umgreifend Mensch und Landschaft in die Geschlossenheit eines unbewegt andächtigen Verweilens. Die letzte Strophe lautet:

„Da kam der gefräßige Fisch
und brachte die Zunge zurück
und der Vogel den Laut. —
Er aber wollte sie nicht mehr.“

Als ihm die körperlichen, die phonetischen Mittel der Verständigung wiedergegeben waren, ist die Verinnerlichung, die Introversion, ist die Erfülltheit von den religiösen Gesichtern so mächtig über alles andere geworden, daß er nun die Wirkung nach außen durch das Wort verschmähete und schweigend im Raum seiner inneren Gesichte zu verweilen vorzog.

Hier steht also vor uns die aus der Geschichte vieler Religionen bekannte Gestalt des Heiligen, der in der Stille und Einsamkeit, einem Schweigegeleibnis verpflichtet, verschlossen in seine innere Welt, Gottes Ruhm zu mehren sich müht durch Weltflucht, Einkehr und stillen Dienst.

Weit ab von dieser metaphernreichen Chiffrierung liegt die Sprach-, Gefühls- und Formenwelt in Walter Höllerers

Gesicht des Fischers

Europaspur im Antlitz, Geleitzug von
Trieren, Koggen, Masken des Dionys,
Verwandelte, in dunklen Rillen
Um seine Brauen.

Mehr, als du ahnst, Gesang.
Fernblickend Inseln.

Prall wie am ersten Tag die Segel.

Dieses Gedicht wird manchem Leser nicht leicht verständlich und spröde und „unpoetisch“ im Sinne früherer Lyrik erscheinen, besonders dort, wo es in einer Art referierenden, nominalen Stils Substantive als Hauptträger des Sinns zusammendrängt. Dabei liegt hier die Absicht des Dichters klarer zutage als in manchen anderen modernen Versen:

Dem Gesicht des Seefahrers sind die Spuren vergangenen geschichtlichen Lebens eingegraben; es spiegelt sich auf ihm ein Widerschein alter Seefahrertradition und Götterlehre. Aber auch das Element des Musischen fehlt nicht und weitet seine Seele ebenso wie der ständige Blick zu fernen Horizonten. Seine Aufgabe meistert er wie am ersten Tag.

Kleine, fragmentarische, meist verblose Sätze, Wortballungen, kühn bis zur Störung der grammatischen Ordnung, sagen Wesentliches über Seele und Leistung dieses Mannes aus. Die Dichte der Darstellung, die Prägnanz in der erfüllten Erscheinung dieses Gedichts, das auf alles Dekorative zugunsten der gedrängten Aussage verzichtet, das geht weit über die geläufigen traditionellen Ausdrucksmöglichkeiten der Lyrik hinaus. Der Verzicht aber auf gewohnte Formulierungen, auf beschwichtigende, ästhetisch verklärende Elemente, auf „poetisches Beiwerk“, auf vertraute Bildfolgen — das alles stimmt manchen Leser bedenklich und erschwert ihm die Zustimmung, selbst wenn er genügend aufgeschlossen ist für das Poetische, um hinter solchen Versen den künstlerischen Ernst zu spüren und die unverbrauchte Kraft eines zu neuen Formen drängenden Stilgefühls.

Wer sich aber den Versen Walter Höllerers unvoreingenommen gibt, spürt bald die innere Spannung in ihnen und entdeckt neben der Intensität des Ausdrucks die Unmittelbarkeit des Zugriffs und einen gesammelten, auf den Kern der Dinge gerichteten Erkenntniswillen. Von der subjektiven Bekenntnislyrik aber, die einen seelischen Zustand im Spiegel der Empfindungen aufleuchten ließ, ist hier nichts übrig geblieben.

Mit Staunen wird er dessen inne, daß auch diese karge, alles Entbehrliche abstreifende Form poetisch zu wirken vermag und sich überdies ein bedeutender geistiger Gehalt in der ungewohnten Hülle birgt.