



kalmenzone literaturzeitschrift

ISSN 2196 – 3835

Heft 5 • August 2014

mit Beiträgen von

**Uta Egenhoff • Stephan Weidt • Judith Rang •
Gudrun Paul • Dina Diercks • Roland Ißler •
Ulrich Bergmann • Rainer Maria Gassen •
Benedikt Ledebur • Romain John van de Maele •
Michael Hillen • Jörg Kleemann • Ernesto Castillo •
Marcus Müller-Roth • Crauss • Winand Herzog •
Cleo A. Wiertz**

Inhalt von Heft 5 (2014)

editorial	5
Uta Egenhoff <i>EBERHARD WERNER HAPPEL: BERUFSSCHRIFTSTELLER UND AUTOR EINER DER ERSTEN ZEITSCHRIFTEN DES 17. JAHRHUNDERTS</i>	7
Stephan Weidt <i>DIE WACHE</i>	13
Judith Rang <i>BETRACHTUNGEN</i>	17
Gudrun Paul <i>DIE LEHRE DER CALMEN</i>	19
themenschwerpunkt Übersetzen	
äquatoriale bibliothek	
<i>LUIS DE CAMÕES: COM QUE VOZ? MIT WELCHER STIMME?</i> besprochen von Dina Diercks und Roland Ißler	23
Ulrich Bergmann <i>FRANCESCO PETRARCA: SONETT 104 (RIME 134)</i>	27
Rainer Maria Gassen <i>VON EINIGEN DER ERSTEN SONETTENDICHTER IN ENGLISCHER SPRACHE</i>	29
Benedikt Ledebur <i>SELBSTBEOBACHTUNG BEIM ÜBERSETZEN</i>	33
Romain John van de Maele <i>KOUDEKERKE</i>	41
Michael Hillen <i>DREI GEDICHTE</i>	43
Jörg Kleemann <i>DREI GEDICHTE</i>	45
Ernesto Castillo <i>DREI GEDICHTE</i>	47
Marcus Müller-Roth <i>DER ÄGYPTISCHE WEG DES ÜBERSETZENS</i>	51
Johann Wolfgang von Goethe <i>ÜBERSETZUNGEN</i>	54

Crauss. غزل	55
Winand Herzog <i>JUNGE DOOFE</i>	56
<i>DAS WAR EIN SAKRILEG</i> Interview mit dem Übersetzer Dieter H. Stündel	57
 die böe zum schluß	
Cleo A. Wiertz <i>LA ROCHE DIT – DER FELS SPRICHT</i>	63

Heft 6 der [kalmenzone](#) erscheint im 3. Jahresdrittel 2014. Themenschwerpunkt: Island.

„Es ist wohl eine ausgemachte Sache, daß Uebersetzungen nicht so lebhaft als eigene Schrifften sind. Denn man mag der Sprache, worein man übersetzt, noch so mächtig seyn, so muß man sich doch bey dem Uebersetzen an eine gewisse Art zu gedencken, die Gedancken zu verknüpfen, und solche durch Worte auszudrücken, binden, welche uns nicht natürlich ist.“ (Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexicon, Bd. 48, Leipzig/ Halle 1746 [2., vollst. Nachdr. Graz 1997], Sp. 749)

Hat der Hrsg. also einen Mißgriff getan, als er für dieses fünfte Heft der **kalmenzone** den Themenschwerpunkt „Übersetzen“ gewählt hat? Denn bei aller Mehrdeutigkeit der Formulierung, die eben nicht nur Übersetzungen im landläufigen Sinne umfaßt, sondern den Vorgang des Über-Setzens in sehr verschiedenen Bedeutungen meint: wünscht man sich auch von den eigentlichen Verdolmetschungen in einem solchen Heft, daß sie lebhaft seien, sollen die Beiträge überdies im Ganzen des Heftes an Lebendigkeit gewinnen, indem sie miteinander in Beziehung treten. Ob das gelungen ist, mag der Leser entscheiden. Daß freilich kein Übersetzen ohne Bewegung auskommt und dieses insofern immer eine lebhaft Angelegenheit ist, ergibt sich schon aus dem Begriff bzw. der zugrunde liegenden bildlichen Vorstellung.

Die „ausgemachte Sache“ aus dem Lexikonartikel „Übersetzung“ [!] dürfte jedenfalls heutigen Lesern immer zweifelhafter werden, je länger sie darüber nachdenken. Mit Sicherheit gibt es Literaten, die mit ihren „eigenen Schrifften“ weit geringere Wirkung erzielt haben als mit ihren Übersetzungen. Walter Benjamin nennt in seinem berühmten Essay über „Die Aufgabe des Übersetzers“ die Beispiele Luther, Voß und Schlegel (zitiert nach: Charles Baudelaire, Ausgewählte Gedichte. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers von Walter Benjamin, Frankfurt a. M. 1970, hier S. 17). Ebenso bedenkenswert erscheint Benjamins Einsicht: „Denn in seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original. Es gibt eine Nachreife auch der festgelegten Worte.“ (ebd. S. 12)

Man wird unserem Lexikonartikel zugutehalten müssen, daß er von vielen bedeutenden Übersetzungen ins Deutsche noch nichts wissen konnte: Was in der Zwischenzeit bis zu Goethes „Divan“ erreicht worden ist, zeigt ein Auszug aus den „Noten und Abhandlungen“, mit denen der Dichterstürm seine freie Anverwandlung orientalischer Lyrik begleitet hat (S. 54).

Sind mit Goethe und Benjamin bereits zwei Klassiker der Übersetzungstheorie ins Spiel gebracht, so sei für alles Weitere auf die folgenden Beiträge lebender Autorinnen und Autoren verwiesen. Das vorliegende Heft kann nicht mit siebzig Übersetzern oder auch nur siebzig Texten dienen, und es erhebt auch keinen Anspruch auf eine wundersame Entstehungsgeschichte, wie die Legende sie von der *Septuaginta* behauptet. Dafür freut sich der Hrsg. über den regen Zuspruch, den die Ausschreibung des Themas erfahren hat. Übersetzungen im engeren Wortsinn machen dabei einen recht kleinen Teil des Heftes aus; der Beitrag des belgischen Autors Romain John van de Maele ist ein genuines Gedicht in deutscher Sprache, der von Cleo A. Wiertz, einer in Frankreich lebenden deutschen Autorin, ein genuin zweisprachiges Poem.

Der Hrsg. dankt auch diesmal herzlich allen Institutionen und Personen, die mit Texten und Bildern zum Themenschwerpunkt und zum freien Teil des Heftes beigetragen haben. Bei Dieter H. Stündel bedankt er sich für seine Bereitschaft zum Interview und die Zeit, die er sich für ein langes und angeregtes Gespräch genommen hat.

Bonn, 29. August 2014

Cornelius van Alsum

Uta Egenhoff

EBERHARD WERNER HAPPEL: BERUFSSCHRIFTSTELLER UND AUTOR EINER DER ERSTEN ZEITSCHRIFTEN DES 17. JAHRHUNDERTS

„Wann ich schon den einen Fuß im Grabe hätte/ so wollte ich gleichwohl noch immer etwas mehr wissen.“ (Pomponius) Eine solche löbliche Begierde zu denen Wissenschaften/ sollte billich bey allen verständigen Menschen zu finden seyn/ und zwar züfoderst bey uns Christen/ massen dardurch unsere Gemüther auffgemuntert werden/ und unser Verstand mehr und mehr Lichts bekommet/ die Geschöpffe und Wunder des Allerhöchsten genauer zu untersuchen/ und dieselbe/ nicht/ wie die Kühe ein neues Thor/ anzusehen und zu betrachten.¹

Dieses Zitat könnte man als Motto über das Gesamtwerk Eberhard Werner Happels stellen, der bemüht war, das bestehende Wissen der Zeit in deutscher Sprache auf ansprechende Weise zusammenzustellen und drucken zu lassen.

In der Personalbibliographie von G. Dünnhaupt wird Eberhard Werner Happel zu den Kompilatoren des 17. Jahrhunderts gezählt.² In der Tat gewinnt man genau diesen Eindruck, wenn man sich dem „Vielschreiber“ nähert und seine enzyklopädischen historisch-geographischen Foliobände wie den „Thesaurus Exoticorum“ (1688), die Chroniken wie die „Historia Moderna Europae. Oder eine historische Beschreibung Deß Heutigen Europae“ (erhaltene Ausgabe: 1698), die „Straff- und Unglücks-Chronick“ (um 1682) und vor allem die zahlreichen zeitgeschichtlichen Romane in Augenschein nimmt. „Der Asiatische Onogambo“ (1673), „Der Insulanische Mandorell“ (1682) oder der „Academische Roman“ (1690) sind Beispiele für insgesamt zwölf Romanwerke.

Wer war dieser Mann, der eine eigene Bibliothek zusammenschrieb?

Über das Leben Happels ist wenig zu erfahren. Einzig fündig wird man bei Gustav Könnecke, der 1890 nachweisen konnte, dass die Lebensdaten des Protagonisten Kirchberg aus dem Roman „Der Teutsche Carl/ oder so genannte Europäischer Geschicht=Roman auf das Jahr 1689“ autobiographischen Ursprungs sind, und sie herausfiltern konnte.³

Vermutlich war Happels Leben bestimmt durch ständige finanzielle Notlagen. 1647 in Kirchhain bei Marburg als Sohn des lutherischen Pfarrers Martin Happel geboren, studierte er ab 1663 zwei Jahre lang Medizin, Mathematik und Jura in Marburg, musste das Studium aber aus finanziellen Gründen aufgeben und sich als Informator verdingen. Er arbeitete zunächst im Kirchhainer Kreis, ging dann aber nach Harburg und Hamburg (Kaufmannsfamilie Glashoff) und, unterbrochen durch eine einjährige Wiederaufnahme seiner Studien in Kiel (1673), für fünf Jahre nach Schleswig, wo er beim Erbherrn von Borstel und Grabau Hans Adolf von Buchwald auf Schloss Gottorf eine Hofmeisterstelle annahm. Seine Hoffnung auf eine Berufung in den holstein-gottorfschen Hofdienst erfüllte sich nicht, ebenso wenig sein Wunsch, als Bibliothekar tätig werden zu können.

Sein letztes Jahrzehnt verbrachte Happel nach seiner Heirat mit der Kaufmannstochter Margarethe Glashoff als erwerbsmäßiger Schriftsteller ausschließlich in Hamburg und damit in einer Stadt, die Ende des 17. Jahrhunderts als ein Zentrum des Handels wie auch des geistigen Austauschs galt. 1685 erhielt Happel das Bürgerrecht der Hansestadt.

Bei der Beschaffung der Quellen für seine Werke unterstützte ihn in Hamburg zum einen der Stadtbibliothekar und Freund David Schelhammer und zum andern der Senator und spätere Bürgermeister Julius Surland, der ihm den Zugang zu seiner Privatbibliothek gewährte.

Leider endet der Roman „Der Teutsche Carl“ mit der Übersiedlung nach Hamburg, und so gibt es über Happels letzten und schaffensreichsten Lebensabschnitt nur verstreute Informationen, wie die, dass seine Frau ihm vier Kinder schenkte. Für die Hamburger Zeit lässt sich auch auf andere Quellen nicht zurückgreifen, da der Stadtbrand von 1842 den älteren Teil des Archivgutes weitgehend vernichtete. Am 15. Mai 1690 verstarb Happel, ein Nachlass oder ein Briefwechsel sind nicht erhalten.

Im Zusammenhang von Happels zahlreichen Veröffentlichungen macht Gerd Meyer in seinem Nachwort zu Könnecks „Lebensbeschreibung des E. W. Happel“ (Neuaufgabe 1990) auf eine wichtige Tatsache aufmerksam, wenn er Happel als einen der ersten Berufsschriftsteller bezeichnet, der allerdings die Schriftstellerei nicht aus freien Stücken wählte, sondern zwecks Broterwerb zu ihr gezwungen war.⁴

In der Forschung ist Happel vor allem als Romanschriftsteller gewürdigt worden. Diese einseitige Wahrnehmung begann bereits im 18. Jahrhundert. Verantwortlich dafür ist nach Rechercheergebnissen vor allem Johannes Mollerus' „Cimbria Literata“ (1744), ein Werk, das späteren Biographien Happels zu Grunde liegt. Mollerus hat seinerseits eine ausführliche Rezension des Happelschen Romans „Africanischer Tarnolast“ (1682) aus den „Thomasischen Monatsgesprächen“ (September-Ausgabe von 1689) übernommen, wobei die Thematisierung eines Romans von Happel durch den berühmten Gelehrten Thomasius rezeptions- und wirkungsgeschichtlich bedeutend war. In diesen Zusammenhang passt die ausführliche Besprechung eines Happelschen Romans in der gelehrten Zeitschrift „Winter-Parnass“ (Zenner, 1693). Dort wird der „Insulanische Mandorell“ erörtert und dabei besonders auf die in den Roman eingearbeitete Übersetzung des „Traité de l'Origine des Romans“ (1670) des gelehrten französischen Bischofs Daniel Huet hingewiesen. Damit wird ein vermeintlich starkes Interesse Happels selbst an der Gattung des Romans suggeriert.

Die einseitige Wahrnehmung Happels als Romanschriftsteller bleibt bis ins 20. Jahrhundert hinein erhalten. Im „Lexikon der hamburgischen Schriftsteller“ (1879) wird Happel als „zu seiner Zeit vielgelesener Romanschreiber“ bezeichnet, der „an Weitschweifigkeit und Geschmacklosigkeit litt“; zu vergleichbaren Urteilen kommen die „Geschichte der deutschen National-Literatur“ (1879) oder auch Goedeke in seiner „Geschichte der deutschen Dichtung“ (1888). Sowohl die „Allgemeine Deutsche Biographie“ (Bd. 10, 1879) als auch die „Neue Deutsche Biographie“ (Bd. 7, 1966) nennen Happel einen „der fruchtbarsten Romanschreiber“.

Die Romane Happels bleiben Thema. 2007 erscheint sogar in der Reihe „Bibliothek seltener Texte“ Happels „Insulanischer Mandorell“ (1682) als Neudruck.⁵

Bei den neueren Forschungen aber gerät Happels Gesamtwerk in den Blick. Meierhofer erkennt den Compiler Happel als „verantwortlich für eine Vielzahl von Chroniken, Kosmographien, Relationen, Historien- und Kuriositätensammlungen, die allesamt seine Romanproduktion beeinflussen“, wobei die *Geschichts-Romane* „als Komplement zur chronikalischen Geschichtsschreibung“ gelten.⁶ An anderer Stelle ist durch die erweiterte Perspektive der wachsende Aktualitätsbezug der Romane nachgewiesen, wenn „in deutlicher Weise gattungsinnovativ Ereignisse mehr oder minder aktuelle Zeitgeschichte behandeln.“⁷ Dabei verschneidet Happel „mit dreister Kühnheit“ Fakten und Fiktionen, sind doch im Roman „Der Ottomanische Bajazet“ nicht nur Vorträge historisch-geographischen Wissens abgedruckt, sondern daneben „Partien mit Extrakten aus aktuellen Zeitungen“.⁸

Die Nähe zu aktuellen Geschehnissen in den Romanen wird plausibel, wenn man Happels Tätigkeit im Hamburger Verlagshaus Wiering bedenkt. Kerngeschäft war die Herausgabe der Zeitung „Relations-Courier“.⁹ Bei der *Wieringschen Zeitung*, wie sie von den Zeitgenossen bezeichnet wurde, handelte es sich um ein von dem erfolgreichen Verleger Thomas Wiering ab spätestens 1688 viermal wöchentlich herausgegebenes Blatt, das aufgrund seines Materialreichtums, seiner äußerst aktuellen Nachrichten¹⁰, der hohen Auflage (1000 Exemplare) und des niedrigen Preises vergleichsweise viel gelesen wurde. Wie in anderen Zeitungen auch, dominierte im Wieringschen Blatt die politisch-militärische Berichterstattung.¹¹ Doch durch kaufmännisch-verlegerisches Geschick vergrößerte Wiering die Variationsbreite der Medien und dehnte sein Angebot aus: Durch Flugblätter, -schriften, Broschüren und vor allem auch durch eine Zeitschrift reagierte er auf erweiterte Lektüreinteressen eines wachsenden Lesepublikums und schuf Medien, die im komplementären Verhältnis zur Tagespresse standen. Nach neueren Recherchen war

Happel auch als „Redakteur“ der Zeitung eingebunden¹², und er brachte Jahreschroniken heraus, die „Kern-Chronica der merkwürdigsten Welt- und Wunder-Geschichte“ (1690–1700), in der sich ein Großteil der zunächst separat erschienenen Flugblätter wiederfindet, die ihrerseits aus den gesammelten Inhalten des „Relations-Couriers“ stammten. Vor allem aber kommt Happel als Verfasser einer der ersten deutschsprachigen Zeitschriften Bedeutung zu; die „Relationes Curiosae/ oder die größten Denckwürdigkeiten der Welt“ (1682–1690) wurden im Umfang von acht Seiten im Oktavformat dem „Relations-Courier“ einmal wöchentlich beigelegt. Auch sie konnten, wie die Zeitung und Flugschriften, in einem dafür eingerichteten Raum (*Wierings Kram*) neben dem Verlagshaus *Güldenens ABC* gelesen werden – zum halben Preis. Die Möglichkeit, auch an öffentlichen Stellen sich der Lektüre von Zeitungen widmen zu können, hat zum einen mit dazu beigetragen, das Zeitungspublikum auszuweiten, und zum anderen, neue, unterhaltende Medien ent- und bestehen zu lassen.

Die Motivation, eine Schrift herauszubringen, die über die reine Berichterstattung hinausging und zugleich breite Leserschichten ansprechen wollte, formuliert Happel im Vorwort des ersten Bandes der „Relationes Curiosae“:

Viele Lesens= und Wissen=Begierige Gemüther haben mir zum öfftern angelegen/ bey anscheinender lieblichen Frieden=Sonne/ da man/ Gott sey Danck/ von denen obgleich angenehmen/ doch jederzeit schädlichen Kriegs=Materien nichts mehr in den Novellen findet/ nebst meinem ordinären Courier, wochentlich eine so genandte Curiose Relation außzugeben/ umb dardurch manchen ehrlichen Teutschen/ deme in Ermangelung der Lateinischen und anderer frembden Sprachen/ die Begierde dergleichen curieusen Materie zu lesen/ gewaltig anwachset/ einigermaßen zu vergnügen.

Happel experimentiert mit seinen „Relationes“ in einem Format, das im zeitgenössischen Mediensystem noch nicht verankert ist.¹³ Zum einen verzichtet er auf Neuigkeiten im zeitlichen Sinn und liefert eine Wissenssammlung, geschöpft aus Textumwelten, die das Sammeln und Ordnen von allem nur verfügbaren Wissen als Aneignungs- und Produktionsform benutzten. Die „Relationes“ bilden so das Pendant zu den im 17. Jahrhundert bestehenden Kunstkammern¹⁴, die, wie die zahlreichen Sammelwerke auch, eine prominente Position im kulturellen Leben einnahmen.¹⁵ Es bei dieser Beschreibung zu belassen wäre aber bei weitem zu kurz gegriffen. Die Nähe zur Zeitung und mit ihr die periodische Erscheinungsweise zwang zur schnellen Produktion und prägt die Präsentationsweise in den „Relationes“: Obgleich sie an die Buntschriftstellerei erinnert, wird die *angenehme Konfusion* zentraler Bestandteil der Textkompositionen. Das in tausend Artikel fragmentierte Wissen lud den Leser dazu ein, an beliebigen Punkten einzusteigen, zu blättern und selektiv zu lesen. Die lockere, unsystematische Textdarbietung wendet sich zudem an einen Rezipienten mit kurzer Aufmerksamkeitsspanne: Kein zeitaufwändiges Studium ist intendiert, sondern vielmehr ein Schmökern. *Ich will dem curieusen Leser zur Augen-Lust und Ergötzung seyner Gemüths eine und anders Materien und Außgaben an diesem Orte anführen*, heißt es an einer Stelle¹⁶, wobei zum einen die Neugier des Lesers betont ist, zum anderen aber die *Ergötzung* des *Gemüths*, denn die Funktion der Neugier auf Seiten des Lesers lag an erster Stelle in Unterhaltung und Zeitvertreib.

Wie erfolgreich gerade auch die Happsche Zeitschrift war, belegen Indizien. So ist eine Briefnotiz eines Hamburger Bürgermeisters erhalten, aus der hervorgeht, dass er seinem Sohn, der als junger Kaufmann im Ausland weilte, die „Relationes Curiosae“ nachschickte, damit dieser keine Informationen versäumte.¹⁷ Zudem ließ der Verleger Barthold Feind nach Happels Tod (1690) die Zeitschrift wieder aufleben. Für den großen Erfolg spricht ebenfalls, dass ihr Titel sowohl zu Lebzeiten Happels als auch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein für Nachfolgeprodukte verwandt wurde.¹⁸

Vielleicht gelingt ein flüchtiger Eindruck, wenn Themen einer willkürlich herausgegriffenen Ausgabe der „Relationes“ (Nr. 15) aufgezählt werden:

Der seltzam=träumende Türckische Kaiser (S. 113f.; ihm erscheint seine spätere Frau).
Der purgierende Traum (S. 114; Geschichte eines Mediziners: Wirkung von Einbildung).
Der unglücklich eintreffende Traum (ebd; schicksalhafter Tod nach einer Traumvision).
Der glücklich eintreffende Traum (S. 114f.; Eingebung im Traum führt zu Reichtum).
Der seltzam eintreffende Traum (S. 115f.; Träume berühmter Männer wie Hannibal, Alexander oder Dionysios von Syrakus).
Die wunderbare Kunst=Kammer (S. 117f.; Hinweis auf die Erde als größte Kunstkammer überhaupt, von Happel selbst formuliert, kein Fremdtex).
Die Chur=Fürstliche Kunstkammer zu Drefsden (S. 118ff.; ausführliche Beschreibung der Sammlung).
Das fünffte und sechste Gemach (S. 120).¹⁹

Happel kommt als Verfasser der „Relationes“ eine besondere Bedeutung zu. Denn wenn in Hamburg Ende des 17. Jhs. ein Medienverbund aus Zeitung, Chronik, Flugblatt und „Zeitschrift“ entstand, so wird hier die Entstehung einer modernen Presse sinnfällig, an der Happel entscheidend beteiligt war. Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts war der Buchmarkt auf der einen Seite geprägt durch Veröffentlichungen lateinischer und deutscher Texte, in denen vorhandene Wissensbestände in schweren Folianten und Oktavbänden immer wieder aufgelegt wurden, und auf der anderen durch nicht informative Wiedergebrauchstexte wie Erbauungsbücher, Kalender, Almanache etc., die Vorratsformulierungen bereitstellten.²⁰ Durch die Zeitung und Zeitschrift aber wurden sukzessive die Neugierde auf aktuelles Geschehen und die Lust an einem vergnüglichen und allgemein bildenden Lesen geweckt und bedient. Diese Medien – und mit ihnen der Zeitschriftenautor Happel – markieren den Beginn einer modernen Informationsgesellschaft.

¹ Vorrede zu den Relationes Curiosae, Bd. 1, Hamburg 1683.

² Gerhard Dünnhaupt, Personalbibliographien zu den Drucken des Barock, Bd. 3, Stuttgart 1991, S. 1952.

³ Gustav Könnecke, Lebensbeschreibung des Eberhard Werner Happel, Nachdr. Marburg 1990.

⁴ Vgl. auch Dünnhaupt (wie Anm. 2).

⁵ Eberhard Werner Happel, *Der Insulanische Mandorell* (1682) = Bibliothek seltener Texte 12, hg. und mit einem Nachwort versehen von Stefanie Stockhorst, Berlin 2007. – Die Herausgeberin betont die Traditionslinie der Kompilationsliteratur, in die Happel sich allerdings auf unkonventionelle Weise stellte, indem er „immer wieder oft handlungslogisch völlig unmotivierte populärwissenschaftliche Digressionen [...] gleichsam collagenartig einsetzt.“ (S. 650).

⁶ Christian Meierhofer, *Allerhand Begebenheiten*. In: Flemming Schock (Hg.), *Polyhistorismus und Buntschriftstellerei*, Berlin 2012, S. 236. – Meierhofer weist in seinem Artikel Parallelen nach von Ereignissen im Geschichtsroman „Spinelli“ und denen in der periodisch erscheinenden Schrift „Relationes Curiosae“.

⁷ Günter Dammann, *Fakten und Fiktionen im Roman bei Eberhard Werner Happel, Schriftsteller in Hamburg*. In: Anselm Steiger, Sandra Richter (Hgg.), *Hamburg, Berlin 2012*, S. 461.

⁸ Ebd. S. 470. – Vgl. hierzu den Bericht aus Venedig vom 10. Januar 1688 des „Hamburger Relations-Couriers“ von Thomas Wiering.

⁹ Die Konzession für den Zeitungsdruck durch den Hamburger Senat erhielt Wiering 1673. Vgl. Holger Böning, *Welteroberung durch ein neues Publikum. Die deutsche Presse und der Weg zur Aufklärung*. Hamburg und Altona als Beispiel, Bremen 2002, S. 69.

¹⁰ Wiering lieferte seinen Lesern am Ende des 17. Jhs. etwa neunmal so viel Neuigkeiten wie manch andere deutschsprachige Zeitungen. Vgl. Holger Böning, *Deutsche Presse 1.1*, Stuttgart-Bad Cannstadt 1996, S. 38.

¹¹ Neben dem „Relations-Courier“ erschien in Hamburg der von Greflinger herausgegebene „Nordische Mercurius“ (1664–1730). – In den 1680er Jahren bestanden in der Zeitungsstadt Hamburg acht Zeitungen gleichzeitig, die um Lesergunst buhlten. Vgl. Holger Böning, *Der „gemeine Mann“ als Zeitungs- und Medienkonsument im Barockzeitalter*. In: Johannes Arndt, Esther-Beate Körber (Hgg.), *Das Mediensystem im Alten Reich der Frühen Neuzeit* (1600–1750), Göttingen 2010, S. 231.

¹² Flemming Schock, *Die Text-Kunstkammer. Populäre Wissenssammlungen des Barock am Beispiel der „Relationes Curiosae“* von E. W. Happel, Köln 2011, S. 56f.

¹³ Flemming Schock lehnt den Begriff „Zeitschrift“ für das 17. Jh. aus anachronistischen Gründen ab und versteht die „Relationes“ als „periodische Wissenssammlung oder periodisch wachsendes Sammelwerk.“ (ebd. S. 28). – Hier wird der Begriff aus arbeitspragmatischen Gründen beibehalten.

¹⁴ Happel selbst vergleicht die „Relationes“ mit Kunstkammern: *In diesem dritten Tomo werden praesentiret [...] allerhand curieuse, allerhand Anatomische/ allerhand Physicalische/ allerhand Künstliche/ viel Critische/ viel Nachdenckliche/ Historische und andere erbauliche Materien, wie solches an viele Kunst=Kammern [...] zu finden ist.* (Happel, Vorwort zu den Relationes Curiosae, Bd. 3, Hamburg 1687).

¹⁵ Vgl. Schock (wie Anm. 12), S. 188f.

¹⁶ Relationes Curiosae, Bd. 5, Hamburg 1691, *Die wunderbare Begebenheit*, S. 69.

¹⁷ Briefe des Hamburgischen Bürgermeisters Johann Schulte an seinen in Lissabon etablierten Sohn Johann Schulte, geschrieben in den Jahren 1680–1685, Hamburg 1856.

¹⁸ Vgl. Schock (wie Anm. 12), S. 368f.

¹⁹ Die Zeitschriftenausgaben gestalten sich sehr unterschiedlich: Viele widmen sich rein historischen Themen (Nr. 43: englische Geschichte nach Cromwells Tod) oder aber sie beschäftigen sich mit Zauberei (Nr. 61: Luftreisen, *Die Teuffliche Bocksfahrt*, chinesische, finnische und lappische Zauberer- sowie Hexengeschichten).

²⁰ Vgl. den Versuch der Beschreibung des Medienkontextes der Happelschen „Relationes“ in: Uta Egenhoff, Berufsschriftstellertum und Journalismus in der Frühen Neuzeit. Eberhard Werner Happs *Relationes curiosae* im Medienverbund des 17. Jahrhunderts, Bremen: edition lumière 2008, S. 41–78.

UTA EGENHOFF, geb. 1947, studierte neben ihrer beruflichen Tätigkeit als Lehrerin und später als Fachberaterin für Unterrichtsqualität u. a. Literaturwissenschaft an der FernUniversität Hagen. 2008 veröffentlichte sie ihre Dissertation über E. W. Happel (s. o. in Anm. 20); zudem verfasste sie einen Beitrag über ihn für Bd. 5 der Hamburgischen Biografie (2010).



Hieronymus Bosch: Das Feld hat Augen, der Wald hat Ohren.
Federzeichnung.

DIE WACHE

Als Herbert das dumpf splitternde Geräusch hörte, hatte er sich gerade von Claudia heruntergewälzt. Er lag auf dem Rücken, schwitzend, nackt, und kam sich schwer und unbeweglich vor. Es hatte keinen Zweck. Er hatte geglaubt, wenn sie miteinander schliefen, würden sie aufhören, sich miteinander zu langweilen. Aber es ging nicht. Die Langeweile war zu mächtig geworden, sie hatte jetzt auch ihre Fähigkeit erfasst, einander ohne Worte, nur durch den Kontakt Haut an Haut, durch den Geschmack des Speichels, durch den Geruch zu erleben. Wie der Versuch, sich an ein schon lange verschüttetes Wissen zu erinnern, war es gewesen, als er sie auskleidete, ihr nach und nach T-Shirt, Rock und Slip auszog, sie streichelte, ihr den Nabel küsste. Er war sich vorgekommen, als würde er sich das Verdienst eines anderen anrechnen, der, als er all diese behutsamen und zärtlichen Gesten erfand, es tatsächlich ernst gemeint hatte. Ein Betrüger war er, ein Plagiator – aber wider Willen: redlich und verzweifelt bemüht, in Claudia und sich jene Gefühle zu wecken, die aus dem Vorgang etwas anderes machen würden als den Gehorsam einem Programm gegenüber, dem sie beide gleichgültig waren und dem es nur um die Arterhaltung ging. Immer wieder in seinem Leben hatte er die Erfahrung gemacht, dass es der erste Schritt hin zu einem gewünschten Gefühl sein konnte, dieses Gefühl zunächst vorzutäuschen, aber in der Begegnung ihrer Körper funktionierte das nicht.

Das dumpf splitternde oder berstende Geräusch riss Herbert aus seinen Gedanken. „Was war denn das?“ Er merkte Claudias Stimme die Erleichterung an, dass etwas vorfiel, was sie von ihrem Debakel ablenkte. Ihre graugrünen Augen glänzten einen Moment in kindlicher Neugier – wenn er nicht annehmen wollte, dass dieses Glänzen doch Ergebnis seiner quasi gymnastischen und also im Tiefsten absurden Bemühungen war. Er griff nach seiner Unterhose, die – zusammen mit seinen anderen Sachen – auf dem Boden lag, streifte sie über und trat ans offene Fenster. Er sah, wie ein Mann durch die zerborstene Seitenscheibe eines Autos griff, das hinter dem Mietshaus, in dem Herbert und Claudia lebten, in einem gepflasterten Hof parkte und vielleicht einem der Handwerker gehörte, die in der kleinen Polsterei arbeiteten, unten im Erdgeschoss. Weil Herbert nicht sofort aus seinen Gedanken zurück in den Augenblick fand, haftete dem, was er sah, etwas von einem Traumbild an. Ungläubig sah er, wie der Mann – fast noch ein Junge – mit einem raschen Blick zu ihm hinauf die Hand zurückzog. Er hatte bemerkt, dass er beobachtet wurde, und es war eine einzige Bewegung, mit der er zu seinem Fahrrad griff, sich darauf schwang und um die Ecke bog. Es ging schnell – schneller, als Herberts Verstand imstande war, den Sachverhalt zu erfassen. Er sah jetzt aber die Notwendigkeit, sich der Situation zu stellen. „Ist was passiert?“ fragte Claudia. Er ging ins Wohnzimmer, um die Polizei anzurufen.

Was ihn verblüffte, war der Eindruck von Schäbigkeit, den er hatte, als er im 2. Stock der Polizeiwache das Zimmer des Polizisten suchte, mit dem er verabredet war. Die Flure schmucklos und anonym. Der Boden mit grauem Linoleum ausgelegt, an den Wänden keine Bilder. Nichts Überflüssiges. Nichts Dekoratives.

Er fand zunächst das Zimmer 2.1 nicht. Außer ihm war niemand in den Fluren unterwegs; hier und da stand eine Türe offen, und er konnte Beamte sehen, wie sie zu zweit vor dem Computer hockten und sich unterhielten oder am Schreibtisch telefonierten.

Der Eindruck von Schäbigkeit bestätigte sich, als er das Büro des Polizisten betrat, mit dem er verabredet war. Der Mann teilte es sich mit einem Kollegen. Sie arbeiteten vis-à-vis. Die Luft war schneidend dick. Auf den zwei Schreibtischen, die den engen Raum zur Hälfte ausfüllten, nahmen PC und Telefon einen großen Teil des Platzes ein, die Ellenbogen stießen sich an Aschenbechern und Kaffeetassen, die Regale waren voller Ordner und Papierstöße.

Der Polizist, ein Typ um die fünfzig, Pockennarben im Gesicht, bat Herbert in einer etwas rauen Art, Platz zu nehmen, und musste dazu erst einen Stuhl frei räumen. Er ließ sich Herberts Ausweis geben, tippte die Daten ein und wartete. Dann fragte er noch einmal nach Herberts Beschreibung des Täters. Herbert bestätigte die Angaben, die er den beiden Kollegen des Kommissars bereits gemacht hatte – „Jung, um die 20. Blond. Trug eine Dreiviertelhose, die kurz unter den Knien aufhört. Khakifarben. Und ein T-Shirt. Rot, glaube ich.“ Einer der Polizisten hatte die Angaben in sein Notizbuch geschrieben und Herbert gefragt, ob er denn bereit sei, auf dem Präsidium eine Aussage zu machen. Gut. Ein Kollege werde ihn dann in den nächsten Wochen anrufen.

„Trug er einen Bart?“

„Ich glaube nicht.“

„Könnten Sie seine Frisur beschreiben?“

„Kurz. Aber wie kurz genau, kann ich Ihnen nicht sagen.“

Der Polizist nickte und tippte die Angaben in den Computer.

„So“, sagte er, „kommen Sie mal zu mir rüber ...“

Herbert hob seinen Stuhl neben den des Kommissars und sah sich die Fotos an. Auf dem Bildschirm waren immer zwei Personen zu sehen, in jeweils drei verschiedenen Ansichten: von vorne, im Halbprofil und im Profil. Fünfmal klickte der Kommissar weiter, es handelte sich um insgesamt zehn Personen. Herbert wurde schnell klar, dass die Gezeigten fast alle dem Mann ziemlich ähnlich waren, den er beobachtet hatte. Mehrmals sah er ein Gesicht, das dem des Täters hätte entsprechen können. Er war verwirrt. Er hatte sich bis zu diesem Moment nicht klargemacht, dass er hier eine Vorauswahl zu sehen bekam.

Der Kommissar, der zunächst gar nicht verstand, was Herbert meinte, bestätigte dann: „Wenn wir uns hier alle ansehen wollten, die in dieser Stadt schon mal mit Verkehrs- oder Auto-delikten zu tun hatten, wären wir heute abend noch dran.“ Er hatte in einem ausdruckslosen Ton gesprochen.

„Also“, sagte Herbert, „ich kann wohl sagen, der und der entspricht vom Typus her am ehesten dem, den ich gesehen habe, und der und der am wenigsten, hilft Ihnen das?“

Nein, sagte der Kommissar, damit könne er nichts anfangen. Aber das sei nicht so schlimm. „Der Gesuchte“, sagte er, „muss auch gar nicht in dieser Datei sein. Und Sie müssen sich nicht schämen, wenn Sie den Mann jetzt nicht erkennen.“

Herbert bedauerte. Er gab der Fassungslosigkeit nicht nach, die sich in ihm regte. Er könne leider nicht präziser werden. Er könne jetzt nicht sagen, der oder der war's. Er fragte sich, ob irjemand unter den gleichen Umständen imstande gewesen wäre, unter den zehn Gesichtern dasjenige zu bestimmen, das zu jenem jungen Mann gehörte. Jenem Mann, den er – drei Wochen war das her – auf eine Distanz von etwa 30 Metern für wenige Sekunden beobachtet hatte. Was waren ein paar Augenblicke verglichen mit den Wochen, die seither vergangen waren? Aber diese Frage, die sich in Herbert regte, fand ebenso wenig Zeit, ihn zu beschäftigen, wie die Fassungslosigkeit, die ihn lediglich jedem Wort entfremdete, das er noch sagte (es waren nicht mehr viele), jeder Bewegung, die er noch machte (aber er blieb zunächst, wo er war).

„Gut“, sagte der Mann, „ist besser, als sich was aus den Fingern zu saugen.“ Er schlug kräftig und wie abschließend auf eine Taste. „Kam auf einen Versuch an.“ Er bat Herbert, wieder an der Seite Platz zu nehmen und legte ihm ein Papier vor. Herbert überflog das Schreiben. Das Datum des heutigen Tages stand darauf, sein Name – und dass kein Bild ausgewählt wurde. Der Kommissar machte Herbert auf eine fettgedruckte Belehrung aufmerksam: Er dürfe nichts über die Details seiner Zeugenaussage weitergeben. „Wenn Sie da zum Beispiel einen Bekannten gesehen haben, nicht draußen darüber reden.“ Herbert unterschrieb. „Gut, kam auf einen Versuch an“, wiederholte der Mann, und: „Schönes Wochenende.“

Als Herbert wieder vor dem Gebäude stand, sah er auf die Uhr: Nicht mal zehn Minuten hatte das ganze gedauert.

„Und, hast du der Polizei helfen können?“ Er hatte das Sakko über einen Bügel gehängt, die Krawatte abgebunden, hob jetzt den Blick und starrte Claudia an. Wieso interessierte sie das? Vor drei Wochen, als die Sache passiert war und er die Polizei anrief, hatte sie, nach ihrer anfänglichen Neugier, in verblüffend sachlichem Ton gesagt: „Ich geh mal duschen“ und war, als ob sie das alles nichts angehe, im Bad verschwunden. Ihr Körper, von einem milchigen Weiß, fast cremefarben, hatte ihn gerührt: Sie war noch immer eine schöne Frau, aber er sah das nicht, wenn sie im Bett neben ihm lag. Um zu begreifen, wie schön sie tatsächlich war, musste sein Blick ihre Gestalt als Ganzes erfassen, dazu gehörte auch, dass es eine Umgebung gab, von der sie sich abhob, eine unbewegliche Konstellation aus Flächen, Farben und Formen, die von ihrem warmen, lebendigen Körper getrennt war durch eine immer in Bewegung befindliche Linie.

Was sah er dagegen von ihr, wenn sie neben ihm lag? Ihre Brüste waren zum Verwechseln, ihr Gesicht – vor allem, wenn sie sich liebten – ganz weich, wie das eines Teenagers, während es, auf ein paar Meter Abstand gesehen, das einer vierzigjährigen Frau war! Ihn verwirrte das – so wie es ihn verwirrte, dass ihr Interesse an der Zeugenbefragung echt zu sein schien. Was konnte er ihr antworten? Er musste lachen. „Der Polizist, der mich befragt hat, saß in der Abteilung für Kfz-Delikte. Ist das nicht absurd?“ Sie lächelte, aber es war ein Lächeln, das ihn warnte: Er hätte sich einer Unaufrichtigkeit schuldig gemacht, wenn er so getan hätte, als ob dort, auf dieser Polizeiwache, irgendetwas Erzählenswertes passiert wäre. Den Polizisten hatte es überhaupt nicht berührt, dass er den Täter nicht hatte identifizieren können. Er hatte offenbar mit nichts anderem gerechnet. Herbert war keine Tasse Kaffee angeboten worden, es hatte kein zuvorkommendes – man konnte auch sagen: kein überflüssiges – Wort gegeben, nichts, was eine Wichtigkeit des Termins unterstrichen hätte, keine Geste hatte Bedeutung signalisiert. Nicht ein einziges Mal hatte der Polizist gelächelt. Da kam ihm Claudias Lächeln, das jetzt strahlender wurde und zugleich – oder irrte er sich? – spöttische Züge annahm, wie eine Entschädigung vor.

STEPHAN WEIDT, geb. 1964, arbeitete nach einem Studium der Soziologie, Philosophie und Politikwissenschaft als Pressereferent und PR-Texter. Er lebt in Bonn und schreibt Lieder, Erzählprosa und Essays. 2012 veröffentlichte er einen essayistischen Erfahrungsbericht „Über das Scheitern“. Mehr unter www.liedpoet.de.



Berlin, Musterfassade des Berliner Stadtschlusses (Juli 2012).
Foto: Wladyslaw Sojka.

Judith Rang

BETRACHTUNGEN

EINE KLEINE THEORIE

Als Kind hat mich dieses Problem stark beschäftigt: Warum soll es nicht möglich sein, über ein Moor, einen Sumpf, ja selbst über Wasser zu laufen? Man müßte nur **schnell genug** sein, so mein blitzartig einleuchtender Gedanke. Zweifellos braucht es ja **Zeit**, um einzusinken, besonders im Moor ist das gut zu sehen. Wäre man noch **vor** dem Einsinken schon beim nächsten Schritt, folgte ich klug, dann könnte einem nichts passieren.

Es ist Triumph und Unglück der Theorie, daß sie immer schneller rennt als die Praxis. Braucht sie denn gar keinen Boden, um sich abzustoßen? Woher nimmt sie die Kraft, wenn nicht aus dem Widerstand der Tatsachen? Aber ja, das ist es: die schönste, nämlich schnellste Theorie ist noch immer die, die sich gegenüber der Wirklichkeit im Unrecht befindet. Was brauchen wir Theorien, die brav der Wirklichkeit hinterherlaufen, wo es doch darum geht, uns an ihr zu stoßen, von ihr wegzukommen, schnell zu sein? Die Theorie soll der Wirklichkeit nicht dienen, sie soll sie fürchten, den Ausstoß dieser Sorge oder Ehrfurcht als Triebkraft nutzen und wie ein Luftkissenboot auf dem komprimierten Ausgestoßenen sorglos gleiten.

Ist das vielleicht ein bißchen zu kindlich gedacht? Aber wem könnte daran liegen, im Wettlauf mit der Kindlichkeit schneller zu sein.

HEXENKIND

Als sie mit dem Ärmel einen Spiegel streifte, sagte sie:

„Soll ich ein Spiegel meiner Generation sein, so will ich ein blinder Spiegel sein, ein stolzer dummer Spiegel, der lustig drauflosspiegelt, auch wenn ihn ein schwarzes Tuch verhängt. Ich will mich im gegenstandslosen Spiegeln üben, bis meine spiegellichten Bilder das Tuch durchzittern, durchweben und die gegenständliche Welt dahinter, die dem Tuch den Rücken kehrt, an sich wohligh und genießerisch Veränderungen konstatiert, kindlich unwissend, woher dieses sich in ihr bemerkbar machende Ziehen, Verschieben und Umgruppieren komme, ahnungslos gegenüber der Tatsache, daß ihre Verwandlungen die eines Spiegelbildes seien, in dem sich die Eigenschaften eines Gegenstandes ausprägen.“

Als Kind hatte sie eine Erzählung gelesen, die ‚Das Hexenkind‘ betitelt war. Sie lachte, als sie daran dachte.

DER TEMPEL

Ein Maximum an Verwirrung der Elemente, die etwas konstruieren sollen. Der Tempel wird dadurch wiederaufgebaut, daß man seine Bausteine vagabundieren und sich in Freiheit aussprechen läßt. Man vergesse, daß er überhaupt Bausteine habe, und es werden sich aus dem Staub Elemente bilden, ähnlich wie Kristalle, aber es läßt sich aus ihnen nichts bauen, ihre glitzernden, schimmernden Phänomene sind die sich stets noch steigernde Vollendung des Baus, der nicht

mehr in die Höhe, sondern in seine Teile hinab strebt. Die Errichtung setzt sich in der Zersetzung fort und es gibt kein Zurück, nur das Erstehen und Verlöschen fortgesetzter Elemente, einzelner Teile, die wie eine Fata Morgana Teile des vergangenen Zustands erscheinen lassen, Gegenteiliges tritt neben- und hintereinander an, nach oben Strebendes wandelt kopfüber vorüber, und die Fortsetzung der Vollendung, die fortgehende Zersetzung steht nicht still; manchmal nur taucht per Zufall und nach den unerkannten Gesetzen einer unendlichen Wahrscheinlichkeit gleich einer Lichtung im Dschungel des Wandels der Zustand einer früheren Vollendung auf, die mit der derzeitigen in Kongruenz steht, das heißt sich nach dem Maßstab der allernächsten Gegenwart ausnimmt. So komme ich mir aus der Vergangenheit und aus einem Fremden manchmal selbst entgegen – und bin im Augenblick schon durch mich durchgegangen.

KALMENZONE

In der Nähe des Äquators kommt es zu Windstillen, so als würde sich die Welt auf der Strecke maximalen Umfangs der Erde plötzlich ein für allemal beruhigen. Die Geräusche in der Luft verebben, das Meer liegt glatt und einfach da, Motoren, so stellen wir uns vor, werden außer Kraft gesetzt. Ohne äußeren Antrieb, auf sich selbst zurückgeworfen, müssen die Seeleute entscheiden, das Ruder ins spiegelglatte Wasser zu senken. Kein Laut verrät ihnen, ob das, was sie tun, richtig ist. Kein Warnschrei erhebt sich, kein Beifall stärkt sie – gleich weit entfernt sind Angst und Sehnsucht, die Pole des Lebens. Anstelle des Windes erhebt sich eine schrankenlose Unentschiedenheit. Nicht einmal Sterben scheint verboten. Ja, je mehr den Seeleuten bewußt wird, daß nur sie es sind, die die Ruder zum Eintauchen bewegen, desto weniger erscheint ihnen dies notwendig. Desto leichter ziehen sie sie an sich und legen sie sich in den Schoß. Desto größere Wirkung aber entfaltet auch der leichte senkrechte Einschnitt ihrer Ruderblätter in das Wasser, wenn er denn eintritt, und ob er dies tut oder ob er dies nicht tut, kommt uns vor wie ein einziges, unauflösliches Ereignis.

JUDITH RANG, geb. 1971, hat Deutsch und Philosophie in Bonn studiert. Nach Stationen in Berlin und England lebt und arbeitet sie in Köln. Literarische Schwerpunkte: Prosatexte, Gedichte und Aphorismen.

Gudrun Paul

DIE LEHRE DER CALMEN

Am Mittag und in der Hitze
der Tropen da schwanden
mir die Sinne. Wie eine mü-

de Glut schrumpfte ich zu
einem Bedeutungsklecks
zusammen. Eine sengende

Stille breitete sich aus
und nahm alles in Besitz.
Alle Richtungen ver-

schwanden, und ununter-
scheidbar gaben sich Him-
mel und Meer, Luft und

Land. Urplötzlich verstand
ich den gefürchteten Still-
stand der Seefahrer und

fieberte auf den Wandel
der Zeit und den alles
und alle befreienden Wind.

GUDRUN PAUL, 1956 in Stuttgart geboren, ist gelernte Verlagsbuchhändlerin, Diplomgeographin und promovierte Sozialwissenschaftlerin mit einem Schwerpunkt auf Neuen Religionen/ Neuen Sozialen Bewegungen. Sie lebt seit Jahrzehnten freiwillig als Freiberuflerin im Spagat aus verschiedenen beruflichen, inhaltlichen und privaten Interessen. „Die Lehre der Calmen“ erschien erstmals in der Wettbewerbsanthologie „Poesie im Wind“ (Bad Zwischenahn 2006) und wurde mit dem Kunstpreis „Das Goldene Segel“ für den ersten Platz ausgezeichnet.

themenschwerpunkt
Übersetzen



**LUIS DE CAMÕES: COM QUE VOZ? MIT WELCHER STIMME?
ÜBERSETZUNGEN AUS VIER JAHRHUNDERTEN
besprochen von Dina Diercks und Roland Ißler**

Dass Luís de Camões, der bedeutende portugiesische Dichterkönig des 16. Jahrhunderts, in Deutschland ein Unbekannter ist, stimmt – und stimmt doch wieder nicht. Beides beweist der im letzten Jahr erschienene höchst verdienstvolle Gedichtband *Com que voz? Mit welcher Stimme?*, den der Rostocker Romanist Rafael Arnold penibel und verlässlich recherchiert und herausgegeben hat. Nüchtern betrachtet, ist der Band durch seinen zweisprachigen Paralleldruck eine Bestandsaufnahme – sowohl der camonianischen Dichtung selbst als auch ihrer Rezeption im deutschsprachigen Raum in Form von Übersetzungen. Nüchtern aber lässt sich Camões nicht betrachten, und die vertiefte Lektüre erweist sehr bald die frappierende Aktualität der Worte des so bekannten Unbekannten der europäischen Literaturgeschichte. Von Interesse ist die Sammlung mithin für die Forschung ebenso wie für Laien und Liebhaber internationaler Lyrik und Weltliteratur. Dass sich aus der Anlage der Anthologie zwangsläufig ein ganzer Chor verschiedener „Stimmen“ entfaltet, bringt der Band sehr gut in Einklang mit der fortwährenden Suche des wandlungsfähigen Dichters nach der ihm eigenen Stimme.

Vor bald 500 Jahren geboren wurde der Poet, dessen Entdeckungen auf dem Feld der Sprache und Dichtung denen der großen portugiesischen Seefahrer in nichts nachstehen und dessen poetisches Stimmenspektrum noch tief ins Herz heutiger Leser zu dringen vermag. Sein Leben war von Höhen und Tiefen durchfurcht wie die Wogen des Meeres, das er ausgiebig besang und weit bereiste. So blickt Camões, der dank seiner herausragenden humanistischen Bildung am Hofe des Königs aufstieg, heute nur mit einem Auge vom Einbandportrait (Andrea Ventura) – das andere verlor er auf einem Feldzug in Afrika. Vom Hof verbannt, dann begnadigt und rehabilitiert, wandte er sich neuen Ufern zu und stach in See. Im Indischen Ozean erlitt er Schiffbruch, doch der spätere portugiesische Nationaldichter kehrte heim – in sein von Spanien vereinnahmtes Land. Am eigenen Leib musste Camões also wiederholt erfahren, wie „großer Kummer kleinen Kummer heilen kann“ („Que grandes mágoas podem curar mágoas“, Sonett 89). Die Wechselfälle des Schicksals machten auch vor seinem Tod nicht halt: Erst nachdem Camões, der zeit seines Lebens kaum einen eigenen Vers gedruckt gesehen hatte, 1580 in Armut und Verbitterung gestorben war, wurde sein Werk aufgespürt, gefeiert und gepriesen.

Der Herausgeber eröffnet den Band mit einem Vorwort, in dem er Leben und Werk Camões' und das der Anthologie zugrundegelegte Motto-Sonett „Com que voz chorarei meu triste fado ...“ kenntnisreich überblickt, sowie mit einer editorischen Vorbemerkung (S. 7–18). Nach Gattungen gruppiert, eröffnen sich dem Leser sodann die vielen Stimmen des portugiesischen Dichters – in Werken, die jeweils im Original und in einer oder mehreren (bis zu zehn) Übersetzungen nachzulesen sind: Sonetos (Sonette, S. 21–113), Redondilhas (Redondiljen, S. 115–173), Odas (Oden, S. 175–191), je eine Sextina (Sestine, S. 193–203) und Ecloga (Ekloge, S. 205–237), weiterhin Canções (Kanzonen, S. 239–273), Elegias (Elegien, S. 275–309) und schließlich Auszüge des gewaltigen Nationalepos *Os Lusíadas* (*Die Lusiaden*, S. 311–385), dem Camões bis heute seinen Ruhm verdankt. Im Anhang spart der Herausgeber nicht mit textkritischen Anmerkungen zu den ausgewählten, z. T. auch apokryphen Texten (S. 387–405), liefert zudem ausführliche biographische Informationen zu den Übersetzern und rundet die Sammlung durch präzise Quellenachweise zu den Übersetzungen (S. 407–417) ab. Ein Register der Gedichtanfänge (S. 419–421) erleichtert schließlich die gezielte Suche.

Der Band erscheint nicht voraussetzungslos. Arnold hat sich bereits um die Dichtung Camões' verdient gemacht: Durch diverse kritische Ausgaben und Übersetzungen, u. a. des berühmten Manutiusdrucks der *Hypnerotomachia Polyphili* (1499), ist er bestens vertraut mit der italienischen Renaissance, ohne die eine portugiesische Barockdichtung kaum denkbar wäre. Mehrere Editionen und Aufsätze, darunter bereits die erste vollständige deutsche Übertragung der *Lusíadas* von Hans-Joachim Schaeffer (1999, 42010), weisen den Herausgeber zudem als einen hervorragenden Kenner Camões' aus. Nach dem epischen und lyrischen Schaffen ist von Rafael Arnold im Elfenbein-Verlag inzwischen auch eine deutsche Fassung des aufzuarbeitenden dramatischen Schaffens des portugiesischen Dichters angekündigt.

Den überwiegenden Anteil des Gedichtbands stellen die ausgewählten Sonette dar. Ihr Leitmotiv ist das Liebesleid des Sprechers, dessen Nuancenreichtum und Widersprüchlichkeit bedeutsame Aspekte der rinascimentalen Liebesdiskurse widerspiegeln und zugleich erkenntnistheoretische Fragestellungen offenlegen. Der Titel *Com que voz* entstammt dem letzten, Camões zugeschriebenen Sonett, in dem sich der Sprecher die Frage nach der geeigneten Stimme für die lyrische Illustration seiner paradoxalen Befindlichkeit stellt. Zwischen der „grausamen Leidenschaft“ („dura paixão“) und der „reinen Liebe“ („amor puro“) variieren hier modellhaft die Wirkungen der Liebe in ihren gegensätzlichen Konzeptionen. Die Entscheidung fällt bewusst zugunsten der Verzweiflung und Melancholie, des „elegischen Pessimismus“ aus, wie Arnold im Vorwort treffend generalisiert (S. 12). Liegen die meisten der „höchst unterschiedlichen Liebesfälle“ („casos tão diversos“, Sonett 1) im unerfüllten leidenschaftlichen Begehren des Sprechers begründet, kristallisiert sich neben dem Motiv der unglücklichen Liebe u. a. jedoch auch die Erfahrung eines kurzen, vergangenen Moments gefundenen Liebesglücks heraus. In dem berühmten, an Francesco Petrarca angelehnten Sonett „Alma minha gentil, que te partiste“ (Sonett 80) wird diese erfüllte Liebe durch den Tod der namenlosen Geliebten erneut zum Ausgangspunkt der Sehnsucht (*saudade*). – Da Arnold sich auf die Sammlungen von Costa Pimpão (Coimbra 1994) und Hernâni Cidade (Lisboa 1946) als „maßgebliche[] portugiesische[] Ausgaben“ (S. 18) beschränkt und auf seine eigene deutsche Ausgabe (*Sämtliche Gedichte*, 2008) beruft, weist er in seinen sonst detaillierten Annotationen auf die in der Forschung angezweifelte Autorschaft einzelner Sonette nicht hin (vgl. z. B. die Anmerkungen in der dreibändigen Ausgabe von Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa 1980).

Eine komisierende Nuance verleiht der Sammlung die lyrische Anverwandlung des klassischen *carpe diem*-Motivs. Sie findet ihren Niederschlag vor allem in der ausgewählten Ekloge „As doces cantilenas que cantavam“. Zwei Satyrn versuchen darin Nymphen zum Liebesspiel zu verführen, indem sie ihnen frei nach Ovid zahlreiche mythologische Liebschaften schildern.

Ein besonderer Stellenwert unter den die Sonette ergänzenden Gattungen kommt im Band ferner dem portugiesischen Nationalepos, den *Lusiaden*, zu. Darin beschreibt Camões neben den Entdeckungsfahrten des Vasco da Gama weitere herausragende Momente der portugiesischen Geschichte, aber auch tragische Episoden wie die Hinrichtung der Inês de Castro (3. Gesang). Die Entscheidung des Herausgebers, den 9. Gesang beinahe in seiner vollen Länge wiederzugeben, ist durchaus berechtigt – beweist Camões hier doch seinen Bilderreichtum und seine Virtuosität: Angesichts der von der Liebesgöttin Venus initiierten Vermählung der Portugiesen mit den Nereiden dekonstruiert er unter Rückgriff auf euhemeristische Überlieferungen tradierte christliche Allegorien und legitimiert die sinnliche Liebe als Bestandteil des Heldentums. Die ausgewählten Passagen verkürzen den Fokus des Lesers jedoch auf die glorreiche Vergangenheit der Portugiesen als Seefahrernation. Als sinnvolle Ergänzung (und zudem gut vereinbar mit dem Stimmen-Motiv) hätte sich ein Hinweis auf den epideiktischen Duktus des Werks angeboten. Mit diesem subtilen Fingerzeig auf das oftmals leichtsinnige Verhalten der Figur Vasco da Gama stilisiert sich der Sprecher der *Lusiaden* – und damit auch Camões – zum hervorragenden Berater des Adressaten König Sebastian. – Resümierend betrachtet liefert die Textauswahl innerhalb der unterschiedlichen Genres einen ansprechenden und umfassenden Einblick in die Vielfalt der camonianischen Dichtung.

Zwei Sprachen bringt der Band zusammen, vielmehr noch versammelt er aber auch hier eine Vielzahl von Stimmen. Die Polyphonie Camões' selbst wird dabei durch die historische Bandbreite und stilistische Variabilität der Übersetzungen zugleich gebrochen und multipliziert. Auch wenn Johann Nicolaus Meinhard (1727–1767) als Entdecker und erster deutscher Übersetzer Camões' gelten muss, so sind es vor allem die Romantiker, die sich mit der Dichtung des Portugiesen befassen. Die Impulse, die die deutsche Dichtung – neben Shakespeare und Ossian – seinerzeit aus Portugal bezieht, wären einmal intensiv zu untersuchen. Globalisierung ist in der Literatur jedenfalls nicht erst ein Phänomen der Moderne, wie sich immer wieder erweist. Beachtlich ist das sichere Gespür, mit dem die Romantiker an der Wiederentdeckung der portugiesischen Dichtung festhalten: August Wilhelm Schlegel und Johann Gottlieb Fichte zählen zu den frühen portugiesisch-deutschen Kulturvermittlern, gefolgt von Carl Christian Heise, August Wilhelm Platen, Emanuel Geibel und vielen anderen, namentlich weniger geläufigen Dichtern und Gelehrten.

Dass angesichts dieser Stimmenvielfalt „Camões im Deutschen recht unterschiedlich kling[t]“ (S. 8), räumt Arnold zu Recht ein. Das stilistische Spektrum reicht von philologisch präzisen, hermeneutisch abgewogenen klassischen Übertragungen über semantisch sorgfältig reflektierte Interlinearübersetzungen bis hin zur freien Nachdichtung mit oder ohne Reimbindung und zur artifiziell-experimentellen Mundartdichtung (Karl Moritz Rapp imitiert im 19. Jh. Camões' Literaturportugiesisch mit schwäbischen Nasallauten). So oszilliert der Sonettvers „E viva eu cá na terra sempre triste“ aus dem beliebten Sonett „Alma minha gentil ...“ in deutscher Sprache z. B. zwischen den Varianten: „Indeß ich traurig weile, noch hienieden“ (1803), „Und ich leb' auf der Erde, gramumfangen“ (1862) sowie „Und ich will hier die Erdenqual bestehen“ (2008) bis hinein in das vom metrischen Zwang befreite Alltagssprachliche Register: „Während ich immer traurig hier auf Erden lebe“ (2012).

Das Übersetzerverzeichnis bietet ganz nebenbei kulturhistorisch höchst interessante Einblicke und Belege für das unerwartet breit gestreute Interesse an der portugiesischen Literatur in Deutschland bis in die unmittelbare Gegenwart. Tatsächlich blickt Deutschland seit mehr als zwei Jahrhunderten auf eine kontinuierliche Übersetzungstätigkeit der Dichtung Camões' zurück und verzeichnet bereits mehr als 40 Übersetzer. Nicht nur Schaeffer ist hier zu nennen (wenn auch hervorzuheben), sondern auch jüngere Zeitgenossen wie etwa der Dramaturg Christian Filips (geb. 1981) oder der Journalist Daniel Schmidt (geb. 1974) und Romanisten und Literaturübersetzer wie Georg Bossong, Andrej Jendrusch und Maralde Meyer-Minnemann. Über seine Tätigkeit als Übersetzer und Werkherausgeber hinaus trägt Arnold selbst aktiv zur Rezeptionsgeschichte des portugiesischen Nationaldichters bei, die für den deutschen Leser immer wieder Überraschungen bereithält: „Todo o mundo é composto de mudança, / Tomando sempre novas qualidades.“ („Die ganze Welt besteht aus Wandel nur / Und neue Eigenschaft nimmt alles an“, Sonett 92).

Ganz unabhängig von dem doppelt mehrstimmigen und nachhaltigen Lesevergnügen, das der Band als Gedichtanthologie bereitet, kommt ihm das große Verdienst der systematischen Aufarbeitung eines innereuropäischen Kulturtransfers zu. Mit großer wissenschaftlicher und sprachlicher Hingabe trägt der Band dazu bei, dass Camões in Deutschland kein Unbekannter mehr ist.

Luis de Camões: *Com que voz? Mit welcher Stimme? Übersetzungen aus vier Jahrhunderten.* Herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Rafael Arnold, Berlin: Elfenbein, 2013, ISBN 978-3-941184-25-1, 424 Seiten, 24 Euro.

DINA DIERCKS und **ROLAND ISSLER** sind als wissenschaftliche Mitarbeiterin und als Juniorprofessor im Fachbereich Romanistik der Universität Bonn tätig.



Bildtafel zur Aeneis: Die Überfahrt des Aeneas nach Sizilien.
Polychrome Emailmalerei und Goldzeichnung
(Limoges, nach 1502).

Ulrich Bergmann

FRANCESCO PETRARCA: SONETT 104 (RIME 134)

Pace non trovo e non ò da far guerra,
e temo e spero; ed ardo e son un ghiaccio;
e volo sopra 'l cielo e giaccio in terra;
e nulla stringo, e tutto 'l mondo abbraccio.

Tal m' à in pregon, che non m' apre né serra,
né per suo mi riten né scioglie il laccio;
e non m' ancide Amore e non mi sferra,
né mi vuol vivo né mi trae d' impaccio.

Veggio senza occhi e non ò lingua e grido;
e bramo di perir e chieggo aita;
ed ò in odio me stesso ed amo altrui.

Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte e vita:
in questo stato son, Donna, per voi.

*Ich finde keinen Frieden, bin kein Held,
ich fürchte, hoffe, brenne ewig frierend,
beflieg den Himmel – erdhaft delirierend,
erfasse nichts, umarme alle Welt.*

*Das ist, weil Amor mich gefangen hält.
Nur scheinbar frei – die Fesseln nicht verlierend,
im unverschlossnen Kerker vegetierend –,
erkenn ich, wie mein Leben todlos fällt.*

*Ich sehe blind, und sprachlos schreit mein Mund.
Ich will den Tod, und hänge doch am Leben.
Ich hasse mich, und liebe doch die Eine.*

*Ich lache weinend, Schmerz genießend, und
nicht Tod noch Leben kann mir etwas geben.
Den Zustand dank ich, Herrin, Euch alleine.*

Italienischer Text zitiert nach: Francesco Petrarca, Canzoniere. Introduzione e note di Piero Cudini (i grandi libri Garzanti 61), Cernusco 1996 (13. Aufl.), S. 195.

ULRICH BERGMANN, geb. in Halle an der Saale, studierte Germanistik und Geschichte an der Universität Bonn und war als Gymnasiallehrer tätig. Er ist Mitherausgeber der Literaturzeitschrift „Dichtungsring“ und Redakteur des Internet-Kulturmagazins „Philotast“. Zahlreiche literarische Veröffentlichungen. Jüngst erschienen ist sein Roman „Doppelhimmel“ (Free Pen Verlag, Bonn 2013). Mehr unter www.ulrichbergmann.de.



Rainer Maria Gassen

**VON EINIGEN DER ERSTEN SONETTENDICHTER
IN ENGLISCHER SPRACHE**

**SIR THOMAS WYATT (1503–1542):
SONNET**

Ich wüsste eine Hirschkuh, will wer jagen.
Was mich angeht, so mag ich, ach, nicht mehr.
Vergebens bloß die Müh', ich bin's jetzt müde.
Gehör zu jenen nun der Allerletzten.
Doch kann ich den erschöpften Sinn durchaus
nicht lenken von der Hinde; als finge ich den Wind
in einem Netz, lass ich es lieber bleiben.
Wen es gelüstet, sie zu jagen, dem geb'
ich die Versicherung, da wird kein Lohn sein
seiner Müh'n; denn eingraviert mit Diamant
geschrieben steht, um ihren schlanken Hals,
„Noli me tangere, denn ich bin Caesars;
mag dir auch zahm erscheinen, grad so wild bin ich.'

**HENRY HOWARD, EARL OF SURREY (1517–1547):
DESCRIPTION OF SPRING
WHEREIN EACH THING RENEWS,
SAVE ONLY THE LOVER**

Für Knospen wie für Blumen sorgt die Zeit –
die milde – kleidet Berg und Tal in Grün.
Mit neuen Federn singt die Nachtigall,
umschwärmt die Taube ihren Täuberich.
Fast Sommer schon, es strecken sich die Zweige:
der Hirsch braucht jetzt ein neu' Geweih, der Bock
streift ab sein Winterfell, ihm dient's nicht mehr;
der Fisch erglänzt in neuem Schuppenkleid.
Die Schlange häutet sich, macht sich davon,
die flinken Schwalben jagen winz'ge Fliegen,
die ems'gen Bienen schaffen frischen Honig,
der Blumen Trauer endet wie der Winter.
Und so erkenn' ich an den schönen Dingen:
die Sorgen geh'n dahin, nur meine nicht.

**EDMUND SPENSER (ca. 1552–1599):
AMORETTI LVI**

Ja, schön bist du, doch grausam und gefühllos,
so wie ein Tiger, den es gierig nur
nach Blut gelüstet, riecht er aber ein
geschwächtes Tier, wird er's gefräßig reißen.
Ja, schön bist du, doch stolz und gnadenlos,
ein Sturm, der sich an allem schadlos hält;
und steht ein Baum ganz einsam ungetröstet,
er wird ihn fällen, seinem Wüten opfern.
Ja, schön bist du, doch unbeugsam und hart,
so wie der Fels, auf den im wilden Sturm
das Schiff wie steuerlos geschleudert wird
und so mitsamt der Ladung untergeht.

Ich selbst bin jenes Schiff, der Baum, das Tier,
das du an Land wirfst, ruinierst, zerstörst.

**SIR PHILIP SIDNEY (1554–1586):
FROM "CERTAIN SONNETS"**

Gib frei mich, Liebe, rührst doch nur im Staub,
gewendet sei mein Geist an Höheres!
Bereichre dich an dem, was nie vergeht:
An welchen Dingen ist nur welche Freude.
Bescheide dich mit deinen Kräften und
begib dich in das süße Joch der Freiheit,
so reißt der Himmel auf, stellt dich ins Licht,
das hell erstrahlt und dir Erleuchtung schenkt.
Lass niemals ab! Lass dieses Licht dich leiten
auf diesem kurzen Wege hin zur Bahre,
und denk, das Gute nur ist dein Revier
auf deiner Suche nach des Himmels Atem.

Fahr hin, du schnöde Welt! Hab' dich durchschau.
Du ew'ge Liebe, lebe in mir hin.

**WILLIAM SHAKESPEARE (1564–1616):
SONNET XVIII**

Soll ich dich einem Sommertag vergleichen,
bist du viel schöner, viel gelassener.
Rau zerrt ein Wind an Trieben noch im Mai,
und Sommern wird nur kurze Frist geschenkt.
Zu heiß mitunter strahlt des Himmels Auge,
und öfter ist sein Goldgesicht verhüllt.
Und alles Schöne muss auch von sich lassen
durch Zufall oder wie Natur es fügt.
Doch ewig soll d e i n Sommer bei dir sein,
und deine Schönheit ungeschmälert wahren.
Auch wirst du nie in Todesschatten gehen,
weil diese Zeilen dich zur Zeit erheben.
Solange Menschen atmend um sich blicken,
so lange wirst du hierin weiter leben.

RAINER MARIA GASSEN, geb. 1946 in Koblenz, ging in Deutschland und England zur Schule, studierte Anglistik in England und Germanistik in Deutschland und war Lehrer in England, Indien und den Rheinlanden. Literarischer Arbeitsschwerpunkt: Lyrik. Zuletzt erschienen: „Wegpfennige. Sonette“ (Free Pen Verlag, Bonn 2013).



Hieronymus Bosch: Zwei Phantasiegeschöpfe.
Federzeichnung.

SELBSTBEOBACHTUNG BEIM ÜBERSETZEN

Selbstbeobachtung setzt sofort ein, die eigene Motivation reflektierend, kommt mir vor. Doch wer stellt dies fest? Wie setzt sich ein „mir“ zu dem, was vorgeht, in Bezug? Das ist also die eigentliche Begleitmusik: das ständige Gefühl, im Sprachlichen verfangen zu sein. Warum nehme ich den Band von Tristan Tzara in die Hand? (Warum ich das „nehmen“ mir zuordne, bedürfte schon einer eigenen Abhandlung, denn nicht nur die gegebenen körperlichen Möglichkeiten, die Hände und Arme innerhalb meines Gesichtsfelds zu bewegen, – das unrettbar verlorene *ich* im reduzierten Sinne von Ernst Machs Zeichnung des Blicks auf den eigenen Körper im Raum –, sondern auch die Fragen nach dem zeitlich Vor- oder Nachgeordnet-Sein und nach der Beobachtbarkeit der Willensimpulse spielen hier eine Rolle.) OÙ BOIVENT LES LOUPS, *Editions des Cahiers libres*, 57, Avenue Malakoff, Paris 1932. Ein halbes Jahr liegt das Buch nun schon in der Nähe meines Schreibtischs. So nehme ich mich als einen wahr, der sich zwischen bedeutungsvollen Gegenständen bewegt und den Umgang mit ihnen vermeidet. Dann kam die Anfrage, einen Beitrag zum Übersetzen zu verfassen. Das französische Wörterbuch habe ich erst vor Kurzem aus meinem Studio herbeigeschafft. HARRAP'S WEIS MATTUTAT – DICTIONNAIRE. Sehr geübt bin ich nicht im Übersetzen aus dem Französischen. (Das bekennende „ich“ kommt mir zum Beispiel im letzten oder nächsten Satz – daran zeigt sich, dass der diesen Satz umgebende Satz wie auch dieser Satz selbst erst später eingefügt ist – überhaupt nicht problematisch vor.) Ein paar Gedichte, von Villon, Rimbaud, Mallarmé, habe ich für eine experimentelle Übung zum Übersetzen schon übertragen – während ich die Gedichte John Donnes übertrug (siehe ÜBER/TRANS/LATE/SPÄT, *Onestarpres*, Paris 2001). Ich täusche mich nicht über meine Französischkenntnisse. Sie sind sowohl, was Grammatik, als auch, was Rechtschreibung und Vokabular betrifft, schwach. In der Schule hatte ich Französisch nur ein, zwei Jahre als Freifach belegt, ein halbes Jahr lernte ich in einem Sprachlabor in Fribourg, in der Schweiz, um mir dann das für die Kommunikation Notwendigste während eines Jahres im Alltag und bei der Arbeit mit Schizophrenen, Epileptikern und Retardierten als Gärtner in Frankreich (in der Nähe von Compiègne) anzueignen. Ich halte inne und überlege: Wozu soll ich dieses innere Rauschen biographischer Kontingenzen festhalten? Muss ich nicht viel mehr ausblenden, um zu konkreten Ergebnissen, sprich Einsichten zu kommen. Situation und biographischer Hintergrund meiner brüchigen Fremdsprachenkenntnisse – solche einleitenden Sätze haben nichts mit Introspektion zu tun, da sie keine Funktionen meiner Vorgehensweise offenlegen. Aber sie bestimmen doch die Häufigkeit meines Nachschlagens, die vergeblichen Versuche, etwas in mir auf- bzw. abzurufen etc. (Das Possessivpronomen als zeitliche und räumliche Lokalisierung?)

Gerade eben habe ich das „I“ oben in „BOIVENT“ nachgetragen. „BOIVENT“, was hätte das „in mir“ bewirkt, gleich ausprobiert, vielleicht *bon vent*, guter Wind, oder die Assoziation mit dem lateinischen *bovis, quod licet jovi non licet bovi* etc. (Ich schreibe in schon geschriebene Sätze hinein, ich moge also, wenn diese Sätze die halbwegs echtzeitliche Spur innerer Vorgänge sein sollen. Aber wie könnten sie das überhaupt sein? Ihre Transformation in Sprache und damit auch die vorgangsvollen Verzögerungen müssen unberücksichtigt bleiben.) Legt diese Abschweifung über eine momentane Unterlassung jetzt mehr frei? WO TRINKEN DIE WÖLFE, diese spontane Übersetzung des Titels hält sich, wenn überhaupt, nur für einen Moment, und springt – wegen des fehlenden Fragezeichens? – sofort in WO DIE WÖLFE TRINKEN um. Folgende Gedanken stellen sich ein: im Deutschen kommt das Verb eben am Ende, die Alliteration WO – WÖ mit Modulation ins Hellere ginge bei Beibehalten der französischen Syntax verloren. Aber die Entsprechung zur lautlichen Klammer OÙ B – OUP wäre, allerdings nicht mehr so rein, gegeben. Um dem einsilbigen Klang der französischen Worte näher- und von der Modulation wegzukommen, wäre die typisierende Formulierung besser: WO TRINKT DER WOLF. Aber stellen sich diese

Gedanken ein, oder sind sie nicht auch schon „im Hinblick auf“ formuliert? Sobald ich mich auf die Sprach- und Zeichenebene begeben, scheine ich mich, auf gar nicht unangenehme Art übrigens, zu verlieren. Ich blende die nicht zugehörigen Zustände aus, konzentriere mich auf die Phänomene des zeichnerischen Gegebenen, das heißt, ich schalte Filter ein, die bestimmte Zeichen akzeptieren und das übrige als bedeutungslos verwerfen, und übernehme die Funktionsweisen des (grammatikalisch-rhetorischen) Systems. Im letzten Satz hatte ich Filter zuerst im Singular stehen und entscheide mich dann für den Plural. Diese „Verbesserung“ könnte sofort zu sprachlichen Abwegen führen, denn warum nicht für jedes Zeichen einen Filter etc. Sollten hier eine stringendere Terminologie oder auch ausgearbeitetere Modelle eine genauere Selbstbeobachtung ermöglichen? Auf was achtest du während der Introspektion, unter welchem Aspekt beobachtest du etc.? Das Akzeptieren und Nichtakzeptieren, also der bzw. die Filter, bringt bzw. bringen die Zeichen erst hervor. (Achtung auf das Tölpelargument: „Aber zuerst muss ja etwas da sein!“) Bei einer Interlinear-Übersetzung würde ich nur den Wort-Filter aktivieren, also hätten nur die Worte Bedeutung. Schon taucht die Linguistik und Semantik im Hintergrund auf, die mit Semen, Morphemen etc. die Filter kategorisieren (mein linguistisches Halbwissen, bzw. die Abrufbarkeit, um die es hier ja auch im größeren Zusammenhang geht ...). Die Silben als Träger von Information nicht nur grammatikalischer Natur (das Verweisen auf, die auch als inhaltlich deutbaren Festlegungen wie männlich/ weiblich, Einzahl/ Mehrzahl etc.), die Buchstaben als Codierungsmöglichkeiten, die die Worte erst wieder erkennbar machen, denn hätte ich weniger Zeichenunterschiede, siehe binäre Zahlendarstellung, wären die Worte so lang (und so ähnlich?), dass ich den Struktur erkennenden Überblick verlöre. Vergiss nicht, dass die Zeichen Klängen entsprechen (im Französischen?). Das eine sind die Buchstabenkonstellationen, die es ermöglichen, Worte zu identifizieren, das andere sind Konstellationen, Wiederholungen und Permutationen über die Wortgrenzen hinweg, die mir nicht dazu dienen, etwas zu identifizieren, die nichts repräsentieren, die ich nicht auf etwas beziehe, die also nichts bedeuten, die ich nur registriere. Und dieses Registrieren genieße ich. Was musste ich aber lernen, das Registrieren oder das Genießen? Musste ich mir nicht erst einen Filter bauen, um sie wahrzunehmen? Und was genieße ich daran, das Spiel innerhalb der Strukturen, die Transformationen, oder dass dieses Spiel subkutan, unter dem Netz der Bezugnahmen, der Bedeutungen stattfindet? Und müsste ich mir nicht eigentlich als Ziel setzen, zu beobachten, wie ich Filter baue? Lässt sich denn beobachten, wie Gewohnheiten entstehen? Auf jeden Fall musste ich erst das entwickeln, was die Regelmäßigkeiten feststellt, das kann auch – je nach Ansatz – heißen: konstruiert. Ich will doch auch verstehen, wenn ich Gedichte lese, aber die Bedeutungen selbst (d. h. wirklich nur, die Zeichen, die ich akzeptiere, die ich filtere) soll ich doch auch lernen, als sich im konkreten Zeichenvergleich nicht mehr zeigende Träger von Strukturen zu interpretieren, d. h. sie sollen nicht nur Vorstellungen wecken und Zuordnungen aktivieren, sondern die Vorstellungen und Zuordnungen untereinander nach einer mehr oder weniger genauen, intendierten Choreographie miteinander verknüpfen, entknüpfen etc.

Aber was habe ich mir bisher vorgestellt oder, im Hinblick auf das Übersetzen, welche Vorstellung wäre mir beim Übersetzen behilflich gewesen? Denn so könnte es doch auch sein: ich lese den französischen Vers oder Titel, stelle mir darunter etwas vor, das außerhalb der Sprache liegt, Klischees von trinkenden Wölfen etwa, oder Klischees von Wölfen und Klischees vom Trinken, von tierischem Trinken, dem Schlabbern mit der Zunge, wie ich es von Hunden kenne. Nein, ich erinnere mich jetzt, dass ich zuerst an den Platz gedacht habe, wie ja das OÙ am Anfang steht, gleich in ein WO übersetzt, bevor ich überhaupt noch zu einer Vorstellung, zu einem inneren Bild mit dem für ihn typischen Hof der Ungenauigkeiten gekommen bin. War es so? (Ständig kommt mir bei diesem introspektiven „Protokollieren“ vor, dass ich unehrlich bin. Und jede Verbesserung, die ich im Schriftlichen vornehme, kommt mir vor wie ein Zeichen für diese Unehrlichkeit. Vielleicht wäre der Titel „Selbstbeobachtung beim Schreiben eines gefälschten Protokolls“ für dieses Protokoll passender.) „Es war eine Art Waldlichtung“ will ich jetzt schreiben und erinnere mich, dass die daneben her laufenden Vorstellungen gar nicht einer Waldlichtung entsprachen, sondern dass der undeutlich vorgestellte Wolf, ein graues Etwas, von

rechts zu einem Rinnsal schleicht, nein (wenn ich „nachsehe“, d. h. als Beobachter die Resultate sofort verändere), sich als Wolke bewegt, umgeben vom Gestrüpp eines Laubwaldes, wie ich es aus den Auen an der Donau kenne, neben denen ich aufgewachsen bin. (Die biographischen Bezüge kommen mir im Nachhinein wie ein unlauteres Stilmittel vor, um das Selbst der Beobachtung zu retten, obwohl das Ziel der Selbstbeobachtung ja gerade das Objektivierbare, Verallgemeinerbare innerer Vorgänge ist, bzw. sein sollte. Was unter „Vorstellung“ verstanden wird, scheint andererseits solche persönlichen Assoziationen hervorzurufen, bzw. bedient sich von eigenen Erlebnissen gefärbten Materials.) Auch dieses Gestrüpp empfinde ich nur skizziert, obwohl mir beim Verweilen bei dieser Bezeichnung sofort konkrete, d. h. erinnerte Orte in den Sinn kommen. Sogar unter dem Wasser habe ich mir braunes, verfaulendes Laub vorgestellt, kommt mir jetzt vor. Generell scheinen diese Vorstellungen aber erst aufzutreten, wenn ich nach ihnen frage. Zum Übersetzen waren sie genauso wenig notwendig wie für das Verstehen des fremdsprachigen Titels. Ich habe ihn aber auch nicht verstanden, indem ich ihn mir übersetzt auf Deutsch innerlich aufgesagt habe. Habe ich ihn auf Französisch gedacht, oder nur mein schlechtes Französisch aktiviert und gar nicht gedacht? Ich habe wahrscheinlich nur bestimmte sprachliche Rahmen, Schemata aktiviert, als ich den Buchtitel las, der meine Erwartungen an einen „poetischen Titel“ erfüllte (innere Zustimmung: „ja, schön und nicht zu kitschig“ oder ähnliches). Rahmen wie *einsam, wild. Traurig* war vielleicht auch von dem Vornamen des Autors losgetreten, TRISTAN, der über dem Buchtitel steht. Und jetzt scheine ich mich daran zu erinnern, schon in dem Gedichtband gelesen zu haben, fange nach einem Gedichtanfang zu suchen an, der *triste* im Zusammenhang mit *loups* bringt, wobei ich eigentlich an das deutsche Lehnwort und an *trinken* denke, bis sich meine Erinnerung korrigiert. Ich hatte nirgends im Gedichtband von traurigem Trinken gelesen, sondern mich vom Titel des Gedichtbands für den Anfang eines meiner Schnellgedichte inspirieren lassen. Ich sehe in der entsprechenden Datei nach: Stimmt, mein vorletztes Schnellgedicht (Nr. 52) fängt so an:

*wo die wölfe triste trinken,
windet sich der erste vers.
tand, geschüttelt aus dem
und einem anderen kanal ...*

Das Zitieren scheint mir, im Hinblick auf den stilistischen Effekt meines Protokolls, Freude zu bereiten. *kanal* hatte ich aber sicher nicht mehr im Sinn, als ich vom Rinnsal schrieb, mir kommt der im Jugendstil kanalisierte, meist sehr wasserarme Wienfluss in den Sinn, auf den ich oft von der Brücke im Stadtpark hinuntergesehen habe, und der, wie mir jetzt vorkommt, oft braunes Laub mitführte.

PIÈGES EN HERBE als Titel zu den, ich blättere vor, nächsten fünfzehn Gedichten (römisch nummeriert, I–XV) allein auf einer ganzen Seite. Das erste Wort bereitet mir schon Schwierigkeiten, ich denke zuerst an *Füße, PIEDS*, dann an *Täuschung, Stolpern*, nehme schließlich das Lexikon zur Hand: *Schlinge, Falle. SCHLINGEN IM GRAS* drängt sich mir gleich als passend auf, weil ich *Schlinge*, vielleicht auf Grund der gemeinsamen Buchstaben *I, E* und *G*, näher zu *PIÈGE* empfinde als *Falle*. Dann stellt sich ein Zweifel ein: zu klassisch? Was heißt „zu klassisch“? Zu glatt? Ein Rattenschwanz an „poetischen“ Zusatzüberlegungen, die, schon während sie mir kommen, als zu blumig und sprachbezogen empfunden werden: *Schlingen* könnte auch als die Schlingen der Buchstaben gedeutet werden, *Gras* als die Schrift. An dieser Stelle, weil ich meine Bemühungen selbstbeobachtend zu übersetzen unterbrochen hatte, fällt der Blick zurück auf das zuletzt Geschriebene. Warum hatte ich „Rattenschwanz“ geschrieben? Vielleicht, um das schon angesteuerte „blumig“ zu konterkarieren? Zu *Gras*, aber sonst zusammenhangslos oder motiviert durch das schon aufgeschnappte *mort* im folgenden Gedicht kommt mir die deutsche, metaphorische Redewendung für das Sterben „ins Gras beißen“ in den Sinn. Auf jeden Fall hat die Unterbrechung die poetischen Zusatzüberlegungen versiegen lassen. Eine Alternative bietet sich an: *FAL-*

LEN IM KRAUT hat etwas Ruppigeres, Aufgerauhteres, wäre die „herbe“ Fassung. *Krauts* gilt ja bei Franzosen spätestens seit der nationalsozialistischen Besetzung als Schimpfnamen für die Deutschen (als Jugendlicher in einem Ferienlager in Briançon, in den Alpen an der französisch-italienischen Grenze, wurde ich – selbst so beschimpft – mit diesem Namen bekannt. Er hat sich mir, wie man so sagt, gut eingeprägt.) Also schwänge *Fallen im Deutschen* irgendwie mit. Ein weiterer Abweg, der mir in den Kopf schießt (die letzte Redewendung verleitet mich wieder auf einen Rückbezug auf das eben Geschriebene, die die sogenannte Selbstbeobachtung irgendwie in einen doppelten Verlauf zu spalten scheint, weil Worte bzw. Redewendungen, Sätze für das gesucht werden, was beobachtet wird, und dann beobachtet wird oder zumindest gewollt wird, zu beobachten, welche Worte oder wie diese Worte gefunden werden): würde *herbe* als Gras oder Kraut als Metapher für (Scham-)Haare gedeutet, ließe sich auch eine genitalische Deutung vertreten. Noch nicht klar ist mir, warum bei mir nicht *FALLEN IM GRAS* oder *SCHLINGEN IM KRAUT* ebenso in Betracht kommt (was es somit tut). Die auftauchende Vorstellung von Krautköpfen will ich loswerden, weil sie etwas Lächerliches hat und die Differenz zwischen Gras und Kraut zu groß werden lässt, während *Unkraut* als Kraut, kleine Blätter, wie sie einen schlecht gehaltenen Rasen durchsetzen, mir als Vorstellung zu passen scheint. *Herbe* mit *Rasen* zu übersetzen, scheint mir dagegen zu weit hergeholt, *Rasen* als kultivierte Form von Gras hätte allerdings den Vorteil der dichterischen Intensivierung, dass dieses Wort auch als Synonym für *Wüten* gedeutet werden könnte. *FALLEN IM RASEN* und *SCHLINGEN IM RASEN* könnten so auch als Stürzen oder gieriges Schlucken während des Wütens verstanden werden. Die Tatsache, dass sowohl *Fallen* als auch *Schlingen* Homonyme sind, – ich zögere, habe Schwierigkeiten, diesen Satz zu Ende zu bringen. Heißt das, dass ich keinen klaren Gedanken gefasst habe? Oder zu viele auf einmal? Zuerst wollte ich sagen, es halte die Alternativen in der Waage, denn prinzipiell würde Homonymität eines Wortes mich dieses bei Gedichten vorziehen lassen, um mich noch „während ich dies denke“ zu korrigieren, denn es käme doch sehr darauf an, was ich an einer bestimmten Stelle im Gedicht, wo sich diese Alternative anbieten würde, mit dem Wort oder den von ihm evozierten Vorstellungen/ Begriffen bezwecken will. Es könnte ja den klaren Gedankenverlauf, auf den ich es an dieser Stelle angelegt haben könnte, stören, wenn sich plötzlich ein neuer Assoziationszweig auftäte. Ich blättere um, die ersten zwei Strophen des ersten Gedichts:

*alors se fit une lumière volante
et je vis la laideur
alors se cassa sur la corde obtuse
le regard de ta flamme*

*lourde lourde et sans fard
est tombée de moi la cassure
morts à jamais le passé et toute la pierre
de ton corps – tel un enfant mort*

Ich lese sie halblaut, über die Stellen meines Unverständnisses hinweg gleitend vor mich hin, und die Stimmung, die sich bei mir einstellt, lässt sich am ehesten mit „Schwermut“ umschreiben, vielleicht allzu folgsam auf das *lourde lourde*, den brechenden Blick (... *se cassa ... le regard ...*) und das *morts/un enfant mort* reagierend. Der analytischere Blick auf die erste, vierzeilige Strophe erfasst zuerst, dass sich lange und kurze Verse abwechseln. Ich spreche sie vor mich hin und zähle die Hebungen/ Betonungen. 4/2/4/2 ergibt meine vorläufige Analyse (Jamben und Anapäste?). Keine Interpunktionszeichen, nur ein Bindestrich fällt mir als nächstes auf, und keine Endreime (*fard/ mort* – kommt in der zweiten Strophe einem solchen am nächsten). Dafür sticht mir der Binnenreim *fit/ vis* der ersten zwei Verse der ersten Strophe als übersetzerisches Hindernis in die Augen, denn ich denke schon an die Bedeutungen *macht sich* und *ich (er)-lebe* und die suffixe Umständlichkeit des Deutschen. Ich blättere die Hauptworte im HARRAP'S nach. Die fast vollständige Buchstabengleichheit von *alors* und *also* empfinde ich als Gewinn und

eine erste grobe Übersetzung der ersten zwei Verse „steigt auf“: *also entstand ein schwebendes licht / und ich erlebe die hässlichkeit*. „... der Übersetzung“ ergänze ich in Gedanken und beginne herumzuprobieren: *also steigt auf* (ich greife auf die Worte zurück, die ich beim Berichten über mein Vorgehen unwillkürlich unter Anführungszeichen gesetzt hatte) *ein schwebend licht / und mich besteigt das leiden /also bricht sich auf dem stumpfen scheid / der blick deiner flamme*. Gegen das *steigt auf* und mehr noch gegen das *besteigt* empfinde ich innere Abwehr, die sich – auf den Sprachgebrauch berufend – artikuliert: „Nur ein Vogel, ein Wanderer in den Bergen oder Rauch steigt auf, Berge können bestiegen werden oder Tiere besteigen einander um sich zu begatten.“ Weil ich nach einer lautlichen Entsprechung zu *und ich (er)leb das leiden* suche (irgendwie will ich den lautlichen Charakter von *laideur* retten, und *leiden* kann doch als hässlich empfunden werden), stoße ich schließlich auf *hebt* für das schwebende Licht: *also hebt sich ein schwebend licht / und ich leb das leiden*. Unzufrieden mit dem *hebt* – warum argumentiere ich ständig mit dem Sprachgebrauch?, frage ich mich, als mir „abhebendes Flugzeug“ in den Sinn kommt – erscheint wie von selbst die Variante: *also bildet sich schwebendes licht / und ich litt das gemeine / also bricht sich am stumpfen scheid / der blick deiner flamme*. Zwar haben sich die Zeitformen des ersten und zweiten Verses in der Übersetzung vertauscht, dafür bleibt durch das *i* die lautliche Gleichheit mit dem Original erhalten. Dass sich der Vokal auch in den nächsten Versen, in *bricht* und *blick* findet, schwächt die lautliche Entsprechung der Übersetzung, dafür kompensieren diese zwei Wörter vielleicht die verlorene Alliteration von *cassa/corde*. (Im Protokoll, in der sprachlichen Darstellung also, hier einen zusätzlichen Beobachterposten einzuführen, wie ich es vorher getan habe, bringt keinen zusätzlichen Erkenntnisgewinn, à la: „finde ich, während ich dies schreibe [sic!]“, weil dies nur die Form der Darstellung und nicht eine Differenzierung hinsichtlich innerer Vorgänge beträfe.) Ich konzentriere mich auf die Strophen, Verse, Worte, Buchstabenkonstellationen und Angebote aus dem Wörterbuch, Bedeutungen, die mir selbst in den Sinn kommen. „Mir bewusst zu werden“, wie sie mir in den Sinn kommen, scheint mir nicht möglich. Aber wo bleiben die Vorstellungen, die ich gerade als „begleitend“ charakterisieren wollte, mir aber anfänglich noch als (unter anderem) dem Übersetzen zugrunde liegend oder zumindest ihm zu Hilfe kommend schienen? Bei *lumière volante* schwebte (!) mir – ich suche nach einem spezifischen Begriff – nordisches Wetterleuchten, erinnere ich mich, ein Phänomen gleich dem Nordlicht vor – oder, wie ich beim Nachsehen entdeckte *Polarlicht*, auch als Südlicht (*Aurora borealis* und *Aurora australis*) möglich, ein Phänomen, das ich nur von Abbildungen kenne. Diese nur bedingt visuelle Vorstellung wurde also von den zwei französischen Worten ausgelöst, und ich bin bereit, sie als Teil meines Verstehens zu betrachten. Gleichzeitig kommt es mir aber vor, als hätte diese Vorstellung nichts an den inneren Gewichtungen verändert, die mein Übersetzen mitbestimmen könnten. Sobald ich „innere Gewichtungen“ geschrieben habe, zweifle ich an der Existenz irgendeiner Entsprechung zu diesem Ausdruck. Also ist dies nur ungenau, zu bildlich gesprochen? Nicht ein Inneres scheint bestimmend, sondern ein Äußeres, die Normen, wie sie durch Textstruktur und Wörterbuch gegeben sind. Mein schweifender Blick, der die vertikal angeordnete Wortwiederholung von *alors* mit der horizontalen von *lourde* in Verbindung bringt (ich registriere auch die gemeinsame Buchstabengruppe *lo* bzw. die Lautmodulation *lor – lour*), und die weitere, den dritten Versanfang mit dem vierten Versende der zweiten Strophe in Verbindungen setzende von *morts – mort*, die mit dieser flachen Diagonale das Vertikale ins Horizontale zieht. Ein flacher Umgang mit räumlichen Konstellationen! Ich scheine mich erfolgreich auf das reduziert zu haben, was ich auf den Seiten wahrnehme, und vergesse auf das übrige. Was will ich damit sagen? Doch eigentlich, dass es nichts zu beobachten gibt als, wie mein „Geist“, meine Aufmerksamkeit zwischen den Worten und Zeichen herum sucht. *schwer schwer und ohne glanz ...* bei meinem ersten Anlauf, den ersten Vers der zweiten Strophe zu übersetzen, fällt mir sogleich auf, dass es zu der dreimaligen Wiederholung der Buchstabenkombination *rd* keine Entsprechung gibt, als erstes fällt mir (natürlich?) eine die Wortbedeutung ignorierende, alliterierende Wendung ins Obszöne ein („es könnte aber auch einfach das Versende damit bezeichnet sein“ hebt es in mir als Selbstverteidigung an) ... *ohne schwanz*. Plötzlich blitzt *schwert* auf, ich streiche das *eschea* und es bleibt *wert* stehen. Habe ich damit

einen inneren Vorgang beobachtet, bzw. protokolliert? In großer „Tiefe“ scheint hier nichts stattgefunden zu haben. Auf jeden Fall meldet sich darauf die Kritik, die dreimalige Wiederholung von *rd* sei nicht so prominent wie die von *wer*, das noch dazu als Wort mit Bedeutung interpretiert werden kann. *wer, wer, wer* (lauter werdend)? Die innere Bereitschaft regt sich, dies als poetischen Mehrwert gelten zu lassen und an der eigenen (?) Neigung festzuhalten, Übertreibungen als strukturelle Hervorhebungen in Übersetzungen als Gewinn, als positiv zu betrachten. Kompensationen müssen stärker auf sich aufmerksam machen, um als solche zu wirken.

Eine Nebenstimme der Kritik hatte fast gleichzeitig die Vokalisationslinien im Französischen und Deutschen verglichen: *u-u-o-a* und *e-e-o-e-e*, die Nähe von *sans* und *son* war dabei aufgefallen, sowie mit dem zusätzlichen Vokal die zusätzliche ausgesprochene Silbe im Deutschen. Erst in einem weiteren Durchgang überprüfe ich auch den Bedeutungsverlust oder die Bedeutungsmodulation. *glanz* war durch das *lumière volante* und den *regard de ta flamme* motiviert, also im Visuellen verankert, während *wert* – ich bin versucht „einen Abfall ins Moralische“ zu schreiben – eine Wendung ins Abstraktere, Gewichtende, Urteilende vollzieht. Aber auch unter den Wortbedeutungen, die ich mir unter *fard* notiert habe, finden sich welche, die als „wertend“ gedeutet werden können, wie *Täuschung*, unter Umständen zählt *Schminke* ebenfalls dazu. Die Anpassung an den französischen Text sucht ein einsilbiges Wort am Versende. Durch das gefundene und verteidigte *wert* ist meine Suche lauer (beliebiger?) geworden: *schwall* wird verworfen, sobald es auftaucht, tönt aber in lautlich mutierender Assoziationskette nach: *wall, wart, wach, fach, flach*, dann folgt eine Variante, die aufleuchtet: *falsch*. Das Aufleuchten scheint sich zu entzünden an: den gemeinsamen ersten zwei Buchstaben mit *fard* und damit aus dem Angleichen der Vokalisationslinie, und der relativen Übereinstimmung mit der Wortbedeutung von *fard*: *Täuschung, Schminke, Aufmachung*. Moralisch muss *falsch* nicht gedeutet werden, das Visuelle von *glanz* wird allerdings nicht gerettet. *schwer, schwer und ohne falsch / ist gefallen von mir der bruch / tot für immer das passé und aller stein / deines körpers – dies ein kind tot*. Da im Deutschen zumindest als Adjektiv („das ist passé“) als Lehnwort gebräuchlich, ist *passé* in der Spontanübersetzung der nächsten zwei Verse zuerst einmal stehen geblieben (ich habe davor das ganze erste Gedicht wieder, die Verständnislücken abklopfend, durchgelesen), gerät aber sofort in den Focus. Zur Alliteration von *passé* und *pierre* würde ich anscheinend gern eine Entsprechung finden: *statische* taucht auf, dann *tot für immer das vergangne, alle versteinerung*, die Präpositionen und die Vielsilbigkeit wirken im Vergleich zum Original umständlich, das metrisch motivierte, fehlende *e* in *vergangne* altertümelnd. Rückbezug auf das eben Geschriebene: „im Vergleich zum Original“ kommt mir als Standardphrase schon während ich sie schreibe lächerlich vor. *tot auf ewig das davor und all der dreck* spricht mich mehr an, gleichzeitig ärgert mich, dass ich die Übersetzungsvariante eines ganzen Verses gleich so hinschreibe, ohne darauf zugereifen zu können oder zugegriffen zu haben, wie sie sich gebildet hat. Jetzt versuche ich den Vorgang (im Rückgriff auf das Kurzzeitgedächtnis oder als reine Spekulation, dass es so gewesen sein könnte?) nachzustellen: Zuerst lese ich meinen deutschen Übersetzungsvorschlag, *für immer* wird wie die vielsilbigen Substantive als zu ersetzend markiert, dann springt mein Blick zurück auf den Vers der französischen Vorlage, ich übersetze Wort für Wort, *davor* gefällt mir, weil es zeitlich und räumlich gilt und damit auch auf den Text, auf den Gedichtkörper bezogen werden kann (diese Eingebung scheint mir jetzt gerade etwas eigen) – habe ich jetzt „Gedichtkörper“ wegen des *corps* des nächsten Verses geschrieben? Auf jeden Fall scheint dieser Aspektwechsel, der mir vorkommen lässt, es sei im Gedicht nur vom Gedicht die Rede, um sich zu greifen. Weil ich mir auch die Entsprechung für die Alliteration von *passé* und *pierre* als Übersetzungsbedingung gestellt habe, ersetze ich bei diesem Wort-für-Wort-Übersetzen *stein* mit *dreck*. Aha, jetzt spreche ich also – obwohl ich bei diesem Nachstellen doch vorgebe, Wort für Wort zu übersetzen – vom Ersetzen eines Wortes der ersten Übersetzungsvariante, sonst hätte ich doch schreiben müssen: „übersetze ich *pierre* mit *dreck*.“ Mir ist also beim „nachstellenden“ Beschreiben, wie ich zu dem Übersetzungsvorschlag für den ganzen Vers gekommen bin, eine intensivere Aufmerksamkeit in die Quere gekommen, die auch die vorige deutsche Variante aktiv gehalten hat. Und wie hat die Alliterationsbedingung in den Übersetzungsprozess aus dem Französischen

eingegriffen? Ganz einfach: nach *davor* habe ich eben nach einer Übersetzung von *pierre* gesucht, die mit *d* beginnt, vielleicht hat auch die Vorstellung von Stein als gepresster Dreck (denke an den Sandstein) mitgespielt, obwohl mir gerade dieser Unterschied zwischen fest und weich, unzusammenhängend, teigig, staubig etc. die Übersetzung/ Ersetzung zweifelhaft macht. Allerdings – als weitere sprachunabhängige Motivation – stimmen mich im Allgemeinen die Anfälligkeit des menschlichen Körpers (des Fleisches, des organischen Aufbaues, der Innereien etc.) und seine Ausscheidungen sehr bereit, diesen als *Dreck* zu bezeichnen. Wenn aber schon von Vorstellung in Bezug auf Verstehen die Rede ist, so kommt mir erst einmal ... *der ganze stein /deines körpers* unsinnig vor („wie alle Poesie“, bin ich versucht zu schreiben; während die Feststellung, daß die Vergangenheit für immer tot sei, eher banal wirkt), doch durch das *tombée* (dass seine Nähe zu *tombe* – *grab* dem *gefallen* abgeht, hatte ich als Manko empfunden), wegen *morts* und vor allem wegen des *tombe inhumaine* im vierten Vers der nächsten Strophe auf der nächsten Seite liegt die Deutung von *pierre* als Grabstein nahe, *corps* lässt auch die steinernen liegenden Figuren, wie sie auf Sarkophagen zu finden sind, auftauchen (der harte Marmor als Gegenteil zu Sandstein und Fleisch); Privatassoziation: die Königsgräber in Granada und die Bedeutung von „Sarkophag“: Fleisch verzehrend. Wegen *enfant mort*: eine Anspielung auf ein Kindergrab? Bedeutungen – Vorstellungen, zu ungenau und zu gesucht dünkt mich das Hervorgeholte, die Suche nach etwas hinter dem Spiel der Zeichen bringt Schwerfälliges hervor, das bei diesem Spiel nicht mitmachen kann. Oder anders: wenn ich nicht genau verstehen will, scheinen die ungefähren Bedeutungen reiner, umgrenzter, mit dem Wort verschmolzener. Und das ist jetzt sehr ungenau formuliert: denn was hätte ich da beobachtet, um so etwas sagen zu können.

Ich lese zur Überprüfung meines Fortschritts (oder um den Unterschied zur ersten, „verständnislosen“ Lesung festzustellen) die ersten zwei französischen Strophen. Mein Genuss scheint mir, obwohl ich doch mehr auf das Verstehen setze, jetzt schwebender, bei *laideur* stocke ich ein bisschen, so als ob das deutsche *Häßlichkeit* nicht gleich mitschwingen würde (Erinnerungslücke), dann aber merke ich, dass das Stocken eher darauf zurückzuführen ist, dass ich *laideur*, wie schon beim ersten Lesen, mit *Schwere* in Verbindung bringe, wahrscheinlich getriggert durch das alliterative *lourde lourde* am Anfang der nächsten Strophe (beachte das gemeinsame *l(r)d*), und dies jetzt, im Unterschied zum ersten Mal, als fehlerhaft empfinde. Beim Lesen oder Verbessern eines Textes stelle ich dies ja häufig fest, dass ein Wort im weiteren Verlauf des Textes, das ich noch gar nicht wahrgenommen zu haben glaube, mein Verständnis oder meine Wortwahl mitbestimmt. Ein zweites Stocken registrierte ich bei *obtuse*, vielleicht einfach, weil es das nächste Versende bildet, oder weil mir *stumpf* nicht gleich einfällt (jetzt das Gefühl: ich will das nicht zugeben, deswegen „vielleicht“ oder die erste, unplausible Erklärung). Sicher ist, dass mir während des Lesens auch *abstrus* in den Sinn kommt und *corde* bei mir immer noch zuerst als *seil* zu schwingen kommt; warum auch *herz*? Das übersetzt sich doch mit *cœur*, auch das *corps* im letzten Vers der zweiten Strophe sticht mir jetzt ins Auge und weckt das Bedürfnis, formale Entsprechungen im Deutschen zu suchen. Die Vorstellung von einem Scheit als abstrahierter Körper reckt sich (die Dreiecksform der Schnittfläche) und kippt dann in die Vorstellung eines brennenden menschlichen Körpers (Scheiterhaufen!). Mir ist noch während des Schreibens des letzten Satzes aufgefallen – während ich die erste Klammer schließe –, dass ich „reckt sich“ geschrieben habe, obwohl ich „regt sich“ schreiben wollte. Ich gebe dem Impuls, es gleich auszubessern, nicht nach (ich will mir ja auf die Schliche kommen). Während ich den „Gedanken“ hinschrieb, hatte ich den fragenden Nebengedanken, woran das Abstrakte des Scheites läge, bzw. den eitleren, wie ich dieses Abstrakte bezeichnen könne. Während ich nun „regt“ schreiben wollte, blitzte „Dreieck der Schnittfläche“ auf, und das „eck“ schob sich in das „regt“. (Weil näher liegend, scheint sich das, was ich gerade schreibe, für die Introspektion besser zu eignen ... also wäre der Titel „Selbstbeobachtung beim Schreiben“ passender.) „Reckt sich“ hat einerseits eine angenehme Konnotation im Sinne von „sich strecken, räkeln“ (assoziativer, abwertender Nebengedanke: „Dichten ist Häkeln“), andererseits das umgangssprachliche „es reckt mich“, im Sinne von: ich muss mich übergeben. „Regt sich“ hat auch die mir (?) eher unliebsame Eigenschaft, eine anekdotische Assoziation in mir loszutreten, die mit einem sicher fehlerhaft memorierten Vers

aus Goethes Gedicht *TAGEBUCH* (wenn ich mich an den Titel richtig erinnere) verbunden ist: *Vor deinem Kreuz, blutrünstger Christe / verzeih's mir Gott, da regte sich der (mein?) Iste. Oder war es Meister Iste?* Denn noch ein schwach erinnertes Versetzchen wird wach: *Doch Meister Iste hat so seine Grillen ...* Das poetische männliche Ich, das auf Reisen in eine Kirche tritt, spricht hier von seinem Glied. Das Gedicht hatte ich in einem dünnen, blumig verzierten Schmuckband des Inselverlages kennengelernt, wo es sich gemeinsam mit Rilkes *SIEBEN GEDICHTEN*, die Erotisches lyrisieren, abgedruckt fand (hier sind mir die ersten Verse besser in Erinnerung, da ich mit ihnen meine Schwester, die damals Rilkes frommes *STUNDENBUCH* liebte, ärgerte: *Es fasst die Rosenpflückerin / die volle Knospe seines Lebensgliedes / und an dem Schreck des Unterschiedes / schwinden die linden Gärten in ihr hin*). Das Buch war mir zur Zeit meiner Pubertät in die Hände gekommen, die ich in einer Klosterschule verbringen musste. Es war vom päderastischen Konviktsdirektor, Musiklehrer und Chorleiter in Umlauf gebracht worden, der (wie die ganze Klosterschule) Jahrzehnte später als besonders abschreckendes Beispiel für Kindesmissbrauch in den Zeitungen Karriere machte. Trotz seiner Ohrfeigen, zu mehr hatte ich es nicht gebracht, war mir der musikalische Uhren- und (wie ich jetzt erst durch die Zeitungen erfuhr) Waffennarr damals wegen seiner aufgeklärten Liberalität, durch die er sich von seinen provinzkatholischen Mitbrüdern unterschied, ganz sympathisch, auch seine Predigten waren (zumindest in der Erinnerung) erträglich. Diese anekdotische Aberration will ich eigentlich löschen, lasse sie aber psychoanalytisch geschult, weil sie mir peinlich zu sein scheint, stehen. Der Stil von Bekenntnissen, mein früher Umgang mit Dichtung in Zusammenhang mit Sexuellem und Religiösem, *Kindesmissbrauch* nimmt mit dem Ende der zweiten Strophe Kontakt auf ...

Welche vertretbare deutsche Version der ersten zwei Strophen kann ich aus den bisherigen Überlegungen gewinnen?

*also bildet sich schwebendes licht
und ich litt das gemeine
also bricht sich am stumpfen scheid
der blick deiner flamme*

*schwer, schwer und nicht falsch
ist gefallen von mir der bruch
tot für immer das davor und all der stein
deines körpers – dieses ein kind tot*

BENEDIKT LEDEBUR, geb. 1964 in München, studierte Theologie in Fribourg sowie Informatik und Philosophie in Wien, wo er lebt. Literarische Arbeitsgebiete: Lyrik, Essayistik und Literaturkritik. Zeitschriften-, Internet- und Audiobeiträge (u. a. für den ORF) sowie mehrere Buchveröffentlichungen, darunter „Poetisches Opfer“ (Ritter Literatur, Klagenfurt/ Wien 1998), „Montaigne. Versuche der Selbstaflösung“ (Klever Verlag, Wien 2010), „Ein Fall für die Philosophie – Über Dichtung, Rhetorik und Mathematik“ (Klever Verlag, Wien 2014).

Romain John van de Maele

KOUDEKERKE

Hier erzählt der Wind mir
Geschichten aus alten Zeiten,
wie das Wasser Wille wurde
und das Land versagte.

Die verletzten Weiden zeugen,
daß die Arbeit umsonst war,
und die Graugänse bestätigen
die Worte der Chronikschreiber.

Das Helmgras und die Vogelkirsche
kämpften auf Leben und Tod,
aber nur Möwen und Strandläufer
haben eine sichere Landzunge gefunden.

Ich kann aber nur sagen,
daß der zögernde Wintermensch
noch immer spricht, und daß eine Frau
,Halten und beißen' sagen wird.

ROMAIN JOHN VAN DE MAELE, geboren 1948 in Aalst (Belgien). M.A. Kulturwissenschaften (Open Universiteit Nederland, Heerlen), Lyriker, Essayist und Übersetzer. Gedichtsammlungen: u. a. *Dagboek van een paria* (1974) und *Miniaturen voor stem en hand* (1988). Essays: u. a. *Op het spoor van Boon* (1999) und *Cyriel Buysses platte-landswerelden* (2003). Beiträge in belgischen, niederländischen, dänischen, finnischen und deutschen Literaturzeitschriften.



Michael Hillen

DREI GEDICHTE

FINDELKIND

sie litt, schon als sie zur schule
noch ging, an einem gefühl
für das es in ihrer sprache
kein wort gab, das sie nur beschreiben,
nicht benennen konnte,
eine kriechende flamme
am grund der eingeweide
die leicht zu nähren war,
ein langsam dahinziehender
kahn, die nachhallende vorbeifahrt
einer lokomotive genügten.
aber es gab kein wort.

sie entdeckte es
bei ihrer jahre dauernden
arglosen wanderung
in der anderen sprache –
weitab vom weg, sanft verborgen
inmitten von *fernwärme* und
fernziel, las sie es
auf, ihr findelkind
fernweh

BESITZVERHÄLTNISSE DER ROSA L.

mehr als den genossen
gehört ihr ›innerstes ich‹,
nimmt sie sich
nach dem streun
der brotkrumen
durchs vergitterte fenster
in schutzhaft
1917 die freiheit
unverschlüsselt
via brief an die freundin
andersdenkende
wissen zu lassen,
den kohlmeisen

AUF PATROUILLE

mit einer letzten instruktion
und einem kollegialen klaps auf die schulter
an einer häuserecke ausgesetzt
patrouilliert wachen auges, festen schritts
das wort durchs viertel.
sehr sachlich zwar,
dazu musikliebend – wie gern
lauscht es dem martinshorn –
und an sich
nicht ohne humor
(>einsatzmehrzweckstock<)
versteht es
wähnt es sich
oder die ordnung gefährdet
keinerlei spaß.

MICHAEL HILLEN, geb. 1953 in Bonn, wo er wohnt und arbeitet. Lyriker. Beiträge in Zeitungen, Anthologien, in- und ausländischen Literaturzeitschriften. Letzte Veröffentlichungen: die Gedichtbände „Ablegende Schiffe“ und „Beschattete Erinnerungen“ (Silver Horse Edition, Marklkofen 2009 bzw. 2011) sowie „Frau Röntgens Hand“ (Edition Keiper, Graz 2012). – Mehr unter www.nrw-literatur-im-netz.de und www.fixpoetry.com.

Jörg Kleemann
DREI GEDICHTE

SIGNALSTÖRUNG

achtung ach reisen
reisende ende rich
richtung richtung
verlassen den bahn
steig steig verlassen
u begeben sich bitte
übergeben sich über
ausgang a finden an
anderen seite ersatz
verkehr bewahren ruhe
verlassen störung und
über begeben ausgang
finden
ersatz

RÜCKWÄRTS

sprach ich aus
der art geschlagen
verwundert verwundet
flötentönende irrlichter
im gehörgang
oberhalb der sprache
ein staunen
wimpernschläge
herzrasen
schläfenstiche
allerorts nichtzeit
kursive kalender
ein mann mit dem gesicht
auf dem rücken
entflügelt lag er
blind in einem spiegel
wir kannten uns
schon ewig

ÜBERmut
wortwandernd

streuner
auf sandpapier

aufgehoben
ins schweben

ins kommende
befreite gebiet

weiß ich wo

reine energieregie
ferner laufen

flachsprachen

dicht auf den
fersen würmernd

zornzungenzonen

zunichte zuhauf
knochenkommas
alte bekannte

endpunktanfänge

fortkommen
immer

JÖRG KLEEMANN lebt in Berlin. In der Reihe Lyrikbibliothek im Engelsdorfer Verlag (Leipzig) sind von ihm erschienen: NACHTASCHE Gedichte (2010), STUNDENAUGE Gedichte (2011), MORGENBLAU Gedichte (2014). Gedichtveröffentlichungen in Literatur- und Kunstzeitschriften sowie in Anthologien.

Ernesto Castillo
DREI GEDICHTE

LOGBUCH ULYSSE

Mit jedem Schiffbruch mehr & weiter
hin unser Gestrandet sein & wieder Fahrt
aufnehmen an splitternder sperriger Küste.
Dass wir nach Hause wollen doch immer
abgetrieben auf niemandes See geraten.

G'raden Blickes schwer zwischen Felsen.
Es wird eine Entscheidung zu treffen sein.
Im Ungefähr Distanzen zu schätzen, gerüstet
mit Senkblei & Faden & alle Erfahrungen
fehlen wie gute Karten dieser Gewässer.

Vor uns die ganze Zukunft, wir wissen,
bleibt verloren. Wir stehen hart am Wind.
& vielleicht kurz vor der Heimat. Ein Glück,
das wir uns vage im Westen versprechen.
Ein schnelles Vergessen sein auf Inseln.

Arkadien für Lotusfresser. Wir betrügen
uns noch um uns selber. Bis der Dämmer
beginnt. Wir finden uns wieder verwandelt
an Deck. Fremde im Schlaf. & erkennen
uns nicht unterm schwarzen Gestirn.

Diese traumlose lange absurde Nacht,
in der wir so froh unser Fleisch bereiten.
& unser Tanz im Aug des Zyklopen bis er,
geblendet vom Fährnis, seine leere Höhle
schliesst, dass wir nicht zurückkehren.



Ernesto Castillo: Utopie – So saffen wir zu dritt über'n Styx.
Kreide auf Papier, Format A4 (2013).

PANACEE

Beim Büchsenlicht Freund
unsre kleine Kneipenkumpanei

mit ´nem Fährmann
ach das wir – ach was wir

und wie es
uns hatte – erschossen

soffen wir selbander
zu dritt übern Styx

den bittersten Wild
pfad zur Furt

SÜDLICH, GELEICHTERT

Der späte Rest: Neurotik, Parks –
Touristen, die vom Tode schwätzen.
„Und war auch mal in Rom“ Frau H.
„Und sah die Sonne ohnegleichen

schön überm Tiber untergehen“ –
tief südlich, siehe Foto, oben. Leichte
Erschöpfung. Erste Bedeutungslosigkeit.
Dann Blau. Beschaulich. Religion.

Und insgesamt: Fragmente stopfen.
Und die Gespräche. Was noch zu sagen ist
von sich? Der dünne Stoff hielt das Kostüm
geflickt zehn Jahr’ – die Ewigkeit.

ERNESTO CASTILLO, in Leipzig geboren, lebt und arbeitet nach längeren Aufenthalten in Italien und verschiedenen Reisen seit 2010 in Frankreich. Sein Schreiben führte im weiteren zur Zusammenarbeit mit Künstlern und Musikern aus verschiedenen Bereichen. Zahlreiche Lesungen und Performances. 2010 war er Finalist beim Literaturwettbewerb Wartholz (Österreich), 2012 Resident in den Maisons Daura, 2013 Resident im Château de Chambord. Im Moment arbeitet er an der Fertigstellung seiner dritten CD: *Absurde Nacht*. Letzte Veröffentlichung: *Coup(o)les*, Les éditions du Chemin de fer, 2013.



DER ÄGYPTISCHE WEG DES ÜBERSETZENS

Kaum eine Kultur kann beide Hauptfunktionen von „Übersetzen“ so für sich in Anspruch nehmen wie das Alte Ägypten. Der philologische Sinn ist verknüpft mit gleich vier unterschiedlichen Schriften (Hieroglyphen, Hieratisch, Demotisch, Koptisch) und noch mehr verschiedenen Sprachstufen (Alt-, Mittel-, Neuägyptisch, Demotisch, Koptisch, Ptolemäisch), die jeweils einzeln, aber auch parallel während der mehr als 3000jährigen Geschichte genutzt wurden. So hat Übersetzen nicht nur für die moderne Ägyptologie, sondern auch für das antike Ägypten und seine Schriftkultur eine zentrale Bedeutung.

Zugleich durchzieht Ägypten der Nil, der das Land und die Kultur geografisch, wirtschaftlich und mythologisch weit stärker prägte als der Rhein Deutschland. Im Gegensatz zu diesem durchschneidet der Flusslauf das Land in seiner ganzen Länge, und fast die gesamte Bevölkerung siedelte an seinen Ufern. Deshalb ist Ägypten „das Land am Nil“. Fällt es heute durch die modernen Brücken und Fähren sowie die unzähligen Feluken und Kreuzfahrtschiffe schwer, sich die Bedeutung des Nils vor Augen zu führen, so bestimmte der Nil als natürliche Grenze, als Hauptverkehrsweg und als Lebensader die altägyptische Wirtschaft, Politik und Religion.

So wie im Diesseits der Pharao über den Nil, bewegte sich im Jenseits der Sonnengott mit einem Schiff über den Himmelsfluss. Dieses Bild ist so zentral für die ägyptischen Jenseitsvorstellungen, dass die Wände der Gräber im Tal der Könige über weite Flächen mit Darstellungen dieser Reise dekoriert sind. Während der Sonnengott den Himmelsfluss entlang fährt, muss der einzelne Verstorbene den Fluss an einer Stelle überqueren und mit einem Boot übersetzen. Hier trifft er in der altägyptischen Mythologie auf einen Fährmann, der nach Pausanias und Diodor die Vorlage für den griechischen Charon gewesen sein soll.

Von der Begegnung des Verstorbenen mit dem Fährmann berichten uns die großen Sammlungen der Jenseitstexte, die sog. Sargtexte und das Totenbuch. Die älteste bekannte Quelle ist das Grab des Königs Ibi (ca. 2150 v. Chr.). Wenngleich es letztlich nur drei unterschiedliche Texte in einigen Variationen gibt, so ist die Passage doch zentral genug, dass alleine in etwa 300 erhaltenen Totenbüchern diese Texte ausgewählt wurden.



König Sethos I. vor Osiris.

Leider geben mythologische Texte des Alten Ägyptens stets nur kleine Einblicke, ohne den vollständigen Ablauf des Mythos abzudecken. So wird auch der Mythos von Isis und Osiris erst durch griechische Autoren vollständig überliefert. Zudem sind ägyptische Schriftzeugnisse zwar nicht immer Textfragmente, aber oftmals Verständnisfragmente, weil die Inhalte und Zusammenhänge durch ihre jahrtausendelangen Überlieferungswege, durch Lese- und Schreibfehler, durch Missverständnisse und verloren gegangenes Wissen über weite Passagen hinweg für heutige Leser schlicht unverständlich sind.

Extrahiert man die verständlichen Textpassagen und setzt man sie in eine chronologische Reihenfolge, ergibt sich folgender Ablauf: Nach seinem Tod findet sich der Verstorbene in der Totenwelt wieder. Eine der Vorstellungen vom Jenseits ist, dass dort umgekehrte Verhältnisse herrschen wie im Diesseits, so dass dem Verstorbenen droht, kopfüber zu gehen, oder sich seine Verdauungswege umkehren. Um dies zu verhindern, gibt es im Totenbuch Schutzsprüche, wie auch für die Flucht aus diesem Bereich heraus:

„Hole mir die Fähre, knüpfe mir das Bugtau,
um aus ihm zu entkommen, diesem schlimmen Land,
in welchem die Sterne umgestürzt auf ihre Gesichter fallen
und nicht wissen, wie sie sich wieder erheben sollen.“
(Totenbuchspruch 99B, Auszug)

Der Verstorbene möchte in die Götterwelt übergehen, in eine paradiesähnliche Region namens „Binsengefilde“. Während andere Texte beschreiben, wie er auf seinem Weg Tore passieren oder Fangnetzen ausweichen muss, so muss er hier einen Fährmann überzeugen, ihn dorthin überzusetzen. Als der Verstorbene bei ihm ankommt, schläft dieser allerdings. Daher muss der Verstorbene ihn aufwecken und den daraufhin mürrischen Fährmann von seinem Anliegen überzeugen. Dieser ist jedoch skeptisch und wenig motiviert, den Verstorbenen zu befördern, weshalb er an einer Stelle auch „der Abweisende“ genannt wird. Er fragt den Verstorbenen aus:

„Wer bist Du denn, Ankömmling?“
„Was willst Du denn dort?“

und bringt Ausreden vor, um ein Übersetzen zu vermeiden:

„Das Schiff hat keinen Mast!“
„Die Fähre liegt zerlegt in der Werft.“
(Totenbuchspruch 99A, Auszüge)

Während der Dialog zwischen Fährmann und Verstorbenem noch recht harmlos verläuft, folgt anschließend ein regelrechtes Verhör, in dem der Verstorbene beweisen muss, dass er die Bauteile des Bootes kennt. Jedes Bauteil fragt den Verstorbenen nach seinen Namen:

„Nenne mir meinen Namen“, sagt der Schlägel.
„Das Bein des Gottes Apis“ ist dein Name.
„Nenne mir meinen Namen“, sagt das Bugtau.
„Die Haarlocke, die der Gott Anubis mit Einwickeln gefestigt hat“ ist dein Name.
„Nenne mir meinen Namen“, sagt die Mastspitze.
„Die Luftröhre der Göttin Amset“ ist dein Name.
„Nenne mir meinen Namen“, sagen die Ruder.
„Die Finger des Gottes Älterer Horus“ ist euer Name.
„Nenne mir meinen Namen“, sagt die Schöpfkelle.
„Die Hand der Göttin Isis“ ist dein Name.
(Totenbuchspruch 99B, Auszüge)

Der Verstorbene zählt nicht die Namen der Bauteile aus der realen Welt auf. Jedes Bauteil erhält stattdessen einen Namen, der ihn durch eine seiner Eigenschaften – in der Regel seine Form – mit dem Körperteil einer Gottheit verbindet. Ein Tau wird mit dem Haar des Gottes Anubis gleichgesetzt, eine Kelle mit der Hand der Göttin Isis. Dieses Prinzip ist bekannt aus der sog. Gliedervergottung, in der Körperteile des Verstorbenen selbst mit Gottheiten in Beziehung gesetzt werden. Im weiteren Sinne handelt es sich um das Genre der Beschreibungslieder, das im Alten Ägypten auch für die Liebeslyrik verwendet wurde. Im kultischen Umfeld soll trotz der Analogien jedoch keine Beschreibung geliefert, sondern eine Verbindung zur Götterwelt hergestellt werden. Beide Welten werden dadurch in Beziehung zueinander gesetzt. Und durch die Antworten des Verstorbenen wird die Fähre sprachlich – nicht handwerklich – zusammengesetzt. Der Verstorbene braucht an dieser Stelle seiner Jenseitsreise also weder ein Zeugnis über sein Leben noch über seinen Glauben abzulegen, und er muss den Fährmann auch nicht bezahlen. Er muss stattdessen Wissen vorweisen, denn nur Wissen verschafft ihm im Jenseits Macht. Diese Macht verdeutlicht er am Ende der Prüfung mit den Worten:

„Ich bin ein Zauberer.
Ich bin vollständig.
Ich bin wohlversehen.
Ich werde die Stätten beherrschen.
Ich werde die Siedlungen leiten.
Ich werde den kennen, der etwas hat.
Ich werde dem geben, der nichts hat.“
(Totenbuchspruch 99A, Auszüge)

Es mutet seltsam an, dass gerade Wissen im Jenseits so elementar ist, da gerade die Kenntnisse über das Jenseits unsicher sind. Im Harfnerlied für den König Antef heißt es schließlich mahnend: „Niemals kehrt wieder, der einmal gegangen.“ Deshalb ist dieses Wissen nicht profan, sondern nur einem Eingeweihten zugänglich und bekannt. Mit seinen Äußerungen im Jenseits zeichnet er sich als solcher aus. Sein „Wissen erlöst vom Tod und weist den Weg zum ewigen Leben.“ (Jan Assmann) Dass dies wahr ist und funktioniert, versichern die Texte selbst, indem sie oftmals abschließen:

„Wer diesen Spruch kennt, der gelangt in das Binsengefilde.
Er kann in jeder Gestalt, in der er herausgehen möchte, aus dem Binsengefilde auch herausgehen.
Ein wirksames Heilmittel (i. e. der Spruch), millionenfach erwiesen.“
(Totenbuchspruch 99B, Auszüge)

Literatur:

Jan Assmann, Tod und Jenseits im Alten Ägypten, München 2001 (Zitat von S. 212).
Erik Hornung, Das Totenbuch der Ägypter, Zürich/ München 1979.
Katja Malsch, „Innen sind deine Augen Fenster“. Ein Streifzug durch die Geschichte des Beschreibungsliedes (wasf), in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 61, 2011, S. 257-281.

MARCUS MÜLLER-ROTH, geb. 1976, promovierter Ägyptologe, ist als Referent beim Wissenschaftsrat in Köln tätig.

Johann Wolfgang von Goethe

ÜBERSETZUNGEN

Da nun aber auch der Deutsche durch Übersetzungen aller Art gegen den Orient immer weiter vorrückt, so finden wir uns veranlaßt etwas zwar Bekanntes, doch nie genug zu Wiederholendes an dieser Stelle beizubringen.

Es gibt dreierlei Arten Übersetzung. Die erste macht uns in unserm eigenen Sinne mit dem Auslande bekannt; eine schlicht-prosaische ist hiezu die beste. Denn indem die Prosa alle Eigenthümlichkeiten einer jeden Dichtkunst völlig aufhebt und selbst den poetischen Enthusiasmus auf eine allgemeine Wasser-Ebne niederzieht, so leistet sie für den Anfang den größten Dienst, weil sie uns mit dem fremden Vortrefflichen, mitten in unserer nationalen Häuslichkeit, in unserem gemeinen Leben überrascht und, ohne daß wir wissen, wie uns geschieht, eine höhere Stimmung verleihend, wahrhaft erbaut. Eine solche Wirkung wird Luthers Bibelübersetzung jederzeit hervorbringen.

[...] Eine zweite Epoche folgt hierauf, wo man sich in die Zustände des Auslandes zwar zu versetzen, aber eigentlich nur fremden Sinn sich anzueignen und mit eigenem Sinne wieder darzustellen bemüht ist. Solche Zeit möchte ich im reinsten Wortverstand die *parodistische* nennen. Meistentheils sind es geistreiche Menschen, die sich zu einem solchen Geschäft berufen fühlen. Die Franzosen bedienen sich dieser Art bei Übersetzung aller poetischen Werke [...].

Wielands Übersetzungen gehören zu dieser Art und Weise; auch er hatte einen eigenthümlichen Verstands- und Geschmacksinn, mit dem er sich dem Alterthum, dem Auslande nur insofern annäherte, als er seine Convenienz dabei fand. Dieser vorzügliche Mann darf als Repräsentant seiner Zeit angesehen werden; er hat außerordentlich gewirkt, indem gerade das, was ihn anmuthete, wie er sich's zueignete und es wieder mittheilte, auch seinen Zeitgenossen angenehm und genießbar begegnete.

Weil man aber weder im Vollkommenen noch Unvollkommenen lange verharren kann, sondern eine Umwandlung nach der andern immerhin erfolgen muß; so erlebten wir den dritten Zeitraum, welcher der höchste und letzte zu nennen ist, derjenige nämlich, wo man die Übersetzung dem Original identisch machen möchte, so daß eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern gelten solle.

Diese Art erlitt anfangs den größten Widerstand; denn der Übersetzer, der sich fest an sein Original anschließt, gibt mehr oder weniger die Originalität seiner Nation auf, und so entsteht ein Drittes, wozu der Geschmack der Menge sich erst heran bilden muß.

Der nie genug zu schätzende Voß konnte das Publicum zuerst nicht befriedigen, bis man sich nach und nach in die neue Art hinein hörte, hinein bequeme. Wer nun aber jetzt übersieht, was geschehen ist, welche Versatilität unter die Deutschen gekommen, welche rhetorische, rhytmische, metrische Vortheile dem geistreich-talentvollen Jüngling zur Hand sind, wie nun Ariost und Tasso, Shakespeare und Calderon, als eingedeutschte Fremde, uns doppelt und dreifach vorgeführt werden, der darf hoffen, daß die Literargeschichte unbewunden aussprechen werde, wer diesen Weg unter mancherlei Hindernissen zuerst einschlug.

[...] Warum wir aber die dritte Epoche auch zugleich die letzte genannt, erklären wir noch mit wenigem. Eine Übersetzung, die sich mit dem Original zu identificiren strebt, nähert sich zuletzt der Interlinear-Version und erleichtert höchlich das Verständniß des Originals, hiedurch werden wir an den Grundtext hinangeführt, ja getrieben, und so ist denn zuletzt der ganze Cirkel abgeschlossen, in welchem sich die Annäherung des Fremden und Einheimischen, des Bekannten und Unbekannten bewegt.

Benutzte Ausgabe: Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Bd. 7: Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-östlichen Divans, Weimar 1888, S. 235-239.

Crauss.

غزل

*ich bin dem rauschen des wiesenbaches still nachgegangen, ob ich an der frühlingsstränke dich finde.
ich habe mich bei dem tau der blumen mit fleiss erkundigt, dass deines fuszes spur mir nicht schwinde.*
Rückert

es ist eine herrliche empfindung dahausen im feld allein zu sitzen. morgen frühe wie schön. alles ist still. ich höre nur die uhr tackcken und den wind und das wehr von ferne. und doch, sagt er, habe die nympe sich aufgelöst im fluss seiner tränen. das sei, sobald die sonne sich auch nur ein wenig hebe, der blaue nebel, der über den tag verschwinde. dann mache, wem man begegne und was man zu tun habe, die schwermut vergessen bis abend. er sitze, sagt er, sehr oft an dieser furt, denn in welchen gefilden sein gazal auch irre, welch gewachsene laube sie bedecke, wie immer der wind heisse, der sie in weitere gegenden bliese – er sei sicher, sie kehre wieder, und bald wieder heim zu ihm. heim, sagt er und weint in den wacheren stunden. die längste zeit aber schläft er im gras liegend schwer, und er träumt. ich sehe nach ihm, wennimmer die pflicht mich entlässt; meist sitzt er dann still schauend libellen und wirbelnden lerchen zu, froheren wesen als er es je wieder sei. aber ich sage es nicht. alles ist unverfälscht an ihm, das tiefe gefühl des verlassenenen, ja selbst die zärtlichkeit, mit der er die trauer hegt und grosszieht als sei sie sein kind, die wollust sogar, in die er sich steigert; dann steht er meist auf und springt gegen bäume, froher vom schmerz und betäubt von der birke, die seine schulter rauh striemt. bald beruhigt sich seine natur, der atem wird gleichmässiger und momentlang sein antlitz zufriedenes lächeln. er hat sich leben gespürt, unverschönert und roh wie die natur, die keinen anstrich benötigt; die reinigung kommt durch den sturm. schlaffer als vorher meist sinkt er aufs ufer zurück.

wohin sie verschwunden, dorthier müsse sie wiederkehren. das spricht er mit dem dünnsten atem, der noch aus ihm weicht. ich muss mich, während ich die risse in seiner haut zu versorgen suche, tief ihm hinbeugen, um das letzte 'werhaupt zu verstehen. sein blick verliert sich dabei in dem von zackigem fels gebrochenen fluss; beinahe scheint es, als habe sein affekt sich auf die gischt übertragen, die aufschäumt, während sie vom strome weitergeführt bald an blasen verliert und sich teilt ins cyane der luft und in dünneres wasser andererseits – bis sich der fluss abermals bricht an einem stein, der gleichwohl ihn nicht aufzuhalten vermag. die welle, auf der der wiesenkrautschaum gerade noch schwamm, hat sich verrauscht wie meines freunds hoffnung. dann weint er erneut über die welt, die verdorben, gerade weil sie perfekt ist. schon in der quelle lag, ohne er's wusste, der liebe zur nympe das flüchtige in. und wenn er erzählt, wie ungesehen ihr goldenes haupt sich aus purpur zum kuss ihm herabwolkte, wie schwebend das *adieu* in der luft lag, er es aber erst hörte, als es wie in der gest in seine empfindungen platzte, wenn er erzählt, wie er aufsprang und der schrei nach ihr in der kehle gurgelte, spüre auch ich mich ertrinken. die längste zeit aber schlaf ich, neben ihm liegend, im gras, ich schwitze und dämmre dem abend entgegen.

غزل (ghazal/ ghasel, ['yazal]), flirt, spinnen, gespinst, liebesworte und zuckerwatte

CRAUSS, geb. 1971 in Siegen (D), lebt dort. Zuletzt erschienen: *MOTORRADHELD* (Prosa, Ritter Verlag Klagenfurt 2009) und *LAKRITZVERGIFTUNG* (juicy transversions, Verlagshaus J. Frank Berlin 2011) und *SCHÖNHEIT DES WASSERS* (Gedichte, Verlagshaus J. Frank Berlin 2013). Mehr auf www.crauss.de.

Winand Herzog

JUNGE DOOFE

Der Anruf kam spät abends, aber noch nicht zu ungewöhnlicher Zeit. Die Leitung war schlecht, der Anrufer schwer zu verstehen. So dauerte es eine gewisse Zeit und bedurfte der einen oder anderen Nachfrage, bis klar wurde, was der Anrufer anbot.

Er habe einige junge Doofe abzugeben, vielleicht sei er daran interessiert?

Junge Doofe? Ob das ein Scherz sein solle?

Nein, der Anrufer meinte es ganz ernst, Tietzsche müsste nur sagen, wieviele er haben wolle.

Junge Doofe ... Als Lehrer wurde man bisweilen den merkwürdigsten Anrufen in mehr oder minder gut verstellten künstlichen Stimmlagen ausgesetzt und mit den absonderlichsten Ansinnen konfrontiert.

Tatsächlich redete der Anrufer in einem grenznahen Kauderwelsch, das die Verständigung zusätzlich erschwerte, aber dennoch, der Gesprächspartner war ohne jeden Zweifel ein Mann um die siebzig, mit schon etwas brüchig werdender Stimme, und er hatte tatsächlich *junge Doofe* abzugeben.

Ob er denen etwas beibringen solle?

Natürlich, lachte der Mann. Das könne er bestimmt, gelehrig seien sie. Und auch viele Preise hätte er mit seiner Zucht schon gewonnen. *Wieviele junge Doofe* er denn haben wolle?

Ach. Nein, da müsse es sich leider um ein Missverständnis handeln.

Jahre später. Auf Tietzsches Schulweg musste in diesem Winter die Kastanie einem Parkplätzchen weichen, die ehrwürdige Rotbuche hielt den neuen Stürmen nicht mehr stand. – Die heimatvertriebenen jungen Tauben suchen so unverdrossen wie unbelehrbar ihrer Brut im Gebälk von Tietzsches Schulhaus ein Nest zu basteln.

WINAND HERZOG, geb. 1949, lebt und arbeitet in Mönchengladbach. Zahlreiche literarische und literaturwissenschaftliche Veröffentlichungen, u. a.: „Keine Experimente!“ Untersuchungen zu Arno Schmidt: *Die Gelehrtenrepublik* (edition paroikia im Büro für Realitäts Design, Mönchengladbach 2010); *WolfsKreide*. Gedichte zur Zeit (edition paroikia, Mönchengladbach 2012); *Das zweite Programm*. Arno Schmidt als Theaterautor und der Maler Eberhard Schlotter (edition text + kritik, München 2012). In diesem Sommer erschien sein Roman „Ochsentour“ (Büro für Realitäts Design, Mönchengladbach 2014). „Junge Doofe“ stammt aus seinem bisher unveröffentlichten Manuskript „Verbeulte Idyllen. Meisteranekdoten mit Lehrlingen“.

DAS WAR EIN SAKRILEG Der Übersetzer Dieter H. Stündel im Gespräch

Geradezu Furore gemacht hat Dieter H. Stündel mit der ersten vollständigen Übertragung von James Joyces „Finnegans Wake“ ins Deutsche („Finnegans Wehg. Kainnäh ÜbelSätzZung des Wehrkeß fun Schämes Scheuß“, 1. Aufl. bei Häusser, Darmstadt 1993; mehrere Auflagen im Verlag Zweitausendeins, Frankfurt a. M.). Ein weiterer Arbeitsschwerpunkt ist das Gesamtwerk Lewis Carrolls. Cornelius van Alsum traf Dieter H. Stündel in Siegen.

Herr Stündel, Ihre bekannteste Übersetzung, die erste Gesamtübertragung von „Finnegans Wake“ ins Deutsche, erklärt im Untertitel, sie wolle gerade keine Übersetzung sein. Gibt es unübersetzbare Literatur?

Ich hab' sie bisher noch nicht gefunden. Wenn, dann würde sie mich natürlich reizen, ich stelle mich gerne Herausforderungen. Aber ich kann's mir nicht vorstellen: Wenn Literatur so „unübersetzbar“ ist, wie es von „Finnegans Wake“ behauptet wird, dann eröffnen sich ja auch Freiräume: Weil sie so schwierig zu fassen ist, hat man alle Möglichkeiten, an den Text „ranzugehen“. Bei Carroll ist das ganz anders. Da muß man präzise sein, denn es geht um Rhythmus, Reime, Wortspiele. Das muß alles irgendwie rein in die Übersetzung, und das ist nach meinem Empfinden eine größere Herausforderung als „Finnegans Wake“, wo man, Textverständnis vorausgesetzt, wirklich Freiheiten hat. Als „Anna Livia Plurabelle“ ins Italienische übersetzt wurde, war Joyce dabei und hat dann immer alle möglichen Flußnamen eingeworfen, die ihm noch in den Sinn kamen. Das heißt, der Text des „Finnegan“ war für ihn immer kreativ, offen – und so sollte man den Text auch als Übersetzer sehen.

Würden Sie denn sagen, daß es günstige und weniger günstige Sprachkombinationen gibt? Könnte man Joyce in eine andere Sprache besser oder schlechter als in Deutsche übersetzen?

Ich glaube nicht. Letztens habe ich gehört, daß der „Finnegan“ sogar ins Chinesische übersetzt worden ist. Da frage ich mich natürlich: Wie geht das? Aber gut – wenn der Übersetzer die nötige Phantasie hat, ist das alles möglich. *Sie selber übersetzen ausschließlich aus dem Englischen und Amerikanischen, nicht wahr?*

Ja, ausschließlich. Mein aktives Englisch ist übrigens herzlich schlecht, obwohl ich u. a. Anglistik studiert habe.

Das ist interessant zu hören, denn es gibt ja durchaus Leute, die von Übersetzern eine ganz

hohe aktive Sprachkompetenz verlangen. Halten Sie das für übertrieben?

Ja. Arno Schmidt zum Beispiel konnte auch nicht allzu gut Englisch, aber er hat wunderbar aus dem Englischen übersetzt. Man braucht vor allem viel Gefühl für die deutsche Sprache. Auch sehr gute Wörterbücher sind natürlich wichtig, für Joyce beispielsweise die älteren, noch aus dem 19. oder frühen 20. Jahrhundert. *Hilft es Ihrer Meinung nach, wenn der Übersetzer auch eigene fiktionale Texte schreibt, oder sind beide Tätigkeiten voneinander unabhängig? Stört das eigene Dichten vielleicht sogar beim Übersetzen?*

„Stört“ würde ich nicht sagen, ich glaube, das steht beides nebeneinander. Ich hab' selber auch ein paar fiktionale Texte geschrieben, ein paar Geschichten sind auch gedruckt worden. Aber mit meinen Übersetzungen hat das nicht viel zu tun.

Sie erwähnten vorhin Carroll: In Ihrer Übersetzung von „Alice im Wunderland“ haben Sie sich besondere Mühe gemacht mit der Übertragung der eingeschalteten Gedichte, Gedichtparodien und diese durch Parodien auf bekannte deutsche Gedichte wiedergegeben. Liegen Ihnen Prosa und Poesie gleich gut?

Gedichte sind natürlich noch die größere Herausforderung: weil man da nicht nur mit dem Inhalt spielt, sondern es auch mit Rhythmus und Reim zu tun hat; dann hat Carroll auch viele Akrosticha geschrieben, die Namen oder irgendwelche Botschaften ergeben. Wenn man das alles berücksichtigen soll, ist es schon eine arge Herausforderung. Ich weiß noch, das Einführungsgedicht zu „Sylvie und Bruno“, ein Doppelakrostichon, das waren neun Zeilen, und ich habe fünfzehn Fassungen geschrieben, bis ich endlich zufrieden war. Das war wirklich eine Hundsarbeit.

Joyce und Carroll haben wir schon genannt: Haben Sie sonstige Favoriten unter den Autoren?

Intensiv, aber nicht als Übersetzer, habe ich mich auch mit Arno Schmidt befaßt. Er stand



eigentlich am Anfang der Kette, dann kam Carroll und dann Joyce. Über Arno Schmidt habe ich mein erstes Buch geschrieben, das Register zu „Zettels Traum“, das es heute noch als CD-ROM gibt.

Könnte man sagen, Sie sind von Schmidt zu Joyce gekommen, auch wenn Carroll dazwischenlag? „Zettels Traum“ hat mit „Finnegans Wake“ doch einiges gemeinsam, nicht wahr?

Ja, das stimmt, und da gibt es in der Tat einige Gemeinsamkeiten.

Haben Sie als Übersetzer – oder als Schmidt-Interpret – auch so eine intensive Vertrautheit mit einem lebenden Autor erfahren, wie sie beispielsweise zwischen Ezra Pound und Eva Hesse bestanden hat? Ich erinnere mich an ein Interview mit Frau Hesse in der FAZ, in dem sie diese Vertrautheit sehr eindrücklich beschrieben hat. U. a. gab es da die Situation, daß sie Pound auf eine Art Fehler in seinem Text hinwies, und daraufhin antwortete er, sie solle verdammt nochmal übersetzen, was er schreiben wollte. Haben Sie solche Erlebnisse, im Konflikt oder in der Übereinstimmung, Ihrerseits gehabt?

Da muß ich Sie enttäuschen. Der einzige Autor, zu dem ich Kontakt gesucht habe, war Arno Schmidt, der allerdings sehr zurückgezogen

lebte und sich regelrecht abschottete. Das akzeptierte man; aber ich hab' sehr viel von ihm gelernt, was das Übersetzen angeht. U. a. hat er geschrieben, für „Sylvie und Bruno“ brauche es einen „Lordadmiral der Übersetzer“: wegen der Wortspiele usw. Und da habe ich gleich gedacht: Oh, das mußt du versuchen. Und an „Sylvie und Bruno“ habe ich Übersetzen gelernt: Ich habe diesen 600-Seiten-Roman dreimal übersetzt, bis ich zufrieden war, die Fassungen jeweils zwei Jahre ruhen lassen. Beim ersten Mal war ich sehr zufrieden, nach zwei Jahren war ich dann unzufrieden. Auch beim zweiten Mal war ich sehr zufrieden; der WDR machte sogar ein Hörspiel daraus, Heinz von Cramer hatte die Regie. Aber als ich mir meinen Text nach den zwei Jahren angeschaut habe, war ich wiederum unzufrieden und habe den Roman wiederum ganz von vorne übersetzt. Nach drei Übersetzungen von Anfang bis Ende war ich dann endlich zufrieden.

Das heißt, man braucht für die Arbeiten, die Sie reizen, auf jeden Fall einen langen Atem: An „Finnegans Wake“ haben Sie über ein Jahrzehnt gesessen.

Ja, siebzehn Jahre. Ich habe 1974 angefangen und wußte, mit Ablauf des Jahres 1991 fällt

das Copyright weg. Dazwischen habe ich meine Magister- und meine Doktorarbeit geschrieben und Carroll übersetzt, aber ich bin immer drangeblieben. Mir war immer klar, daß es siebzehn Jahre dauern würde, weil ich eben das Copyright frei haben wollte. Suhrkamp hat dann auch gleich mit zwei Anwälten gedroht, aber es war nichts zu machen für sie. Es gab natürlich ein ziemliches Geheul bei allen Joyce-Übersetzern, die plötzlich sahen, daß dieses Werk perfiderweise übersetzt worden war. Das war ein Sakrileg. Jeder begeht dieses Sakrileg, der „Finnegans Wake“ übersetzt, und jeder kriegt Prügel. Bisher hat, im Gegensatz zum „Ulysses“, auch noch kein „Finnegan“-Übersetzer einen Preis bekommen.

Woran liegt das?

Ganz einfach: Es gibt eben so viele Leute, so viele Koryphäen, die es besser wissen, daß keiner es wagt, einen Preis zu vergeben. Das ist nicht nur im deutschen Sprachraum so, sondern auch der niederländische Übersetzer und der französische haben keinen bekommen.

Bei Ihrer Joyce-Übersetzung fiel mir u. a. die Datierung auf, mit der Sie den deutschen Text abgeschlossen haben: Siegen, und dann der Zeitraum von siebzehn Jahren. Die Parallele zur Datierung am Ende des englischen Textes, „Paris, 1922–1939“, ist offensichtlich. Ist das auch etwas schalkhaft gemeint?

Ja, durchaus. Es sind auch nicht nur die Jahre: Paris an der Seine – Siegen an der Sieg. Daß die Flüsse beide mit S beginnen, kommt noch hinzu. Ich mach’ oft so etwas.

Mich führt das zu der Frage, welches Umfeld man braucht für so eine Arbeit: Siegen ist trotz aller vorhandenen kulturellen Angebote und trotz der Universität eben doch nicht Paris, und das soll ja durch die Analogie auch hervorgehoben werden. Worauf kommt es an? Braucht es ein kulturelles Umfeld, wie Joyce es seinerzeit in Paris hatte? Gehört der ständige Kontakt mit dem Literaturbetrieb dazu, oder wäre der für den essentiellen Teil Ihrer Arbeit sogar eher störend?

Eher störend. Heutzutage können Sie sich die Kultur über die Medien ins Haus holen. Das Problem ist dann eher eine Überfütterung. Und das war früher ganz anders: Da mußte man geradezu darum ringen, man mußte Wege gehen und Geld dafür bezahlen. Nein, es war schon ganz gut, daß ich hier in einer Stadt lebe, wo nicht so viel los ist, das ist schon richtig; wo man sich auch mal wirklich zurückzie-

hen kann. Ich hab’ auch niemandem gesagt, daß ich an dieser großen Arbeit gesessen habe.

Eine wichtige Voraussetzung war vermutlich auch, viel Zeit „am Stück“ zu haben, nicht wahr? Wenn Sie abends, etwa mit dem Hauptberuf Lehrer, erst nach acht an Ihren Übersetzer-Schreibtisch gekommen wären –

hätte ich diese Arbeit gar nicht machen können. Ich war ja freier Journalist beim WDR. Vormittags habe ich für den Rundfunk gearbeitet und nachmittags für mich.

Haben Sie konkrete Vorbilder für Ihre Arbeitsweise?

Nee, gar nicht. Ich hab’ beispielsweise schon bei der Arbeit am Register zu „Zettels Traum“ gemerkt, daß es mir schwerfiel, danach einzuschlafen, ich hab’ im Kopf noch weitergearbeitet. Die nötige Bettschwere habe ich dann erreicht, indem ich Rotwein getrunken habe: aber eben nur so viel, daß ich am nächsten Morgen wieder fit war.

Sie hatten bei ihren großen Übersetzungsprojekten bisher auch immer genug Zeit, nicht wahr?

Ja. In neunzig Prozent der Fälle habe ich mir die Projekte selbst ausgesucht und habe selber entschieden, wann und wie ich es mache. Den einzigen Auftrag hat mir Goldmann erteilt: „Alice und das Land im Nadelöhr“ von Gilbert Adair. Und da bin ich dann drei Wochen nach Tunesien gefahren und habe in der Zeit die Übersetzung fertiggestellt.

Ihr Kollege Jürgen Brôcan kritisiert in einem Aufsatz von 2004, aber wohl mit unverminderter Gültigkeit, die Art von Gedichtübersetzungen, die ihm vorschweben, habe heutzutage bei den Verlagen nur geringe Chancen; erwünscht sei so eine Art Einheitstonfall. Diese Schwierigkeiten haben Sie bei Ihren bisherigen Projekten, weil Sie ja auch wählerisch sein konnten, aber nicht erlebt?

Nein, diesem Problem mußte ich mich nie stellen. Ich setze mich mit Sprache auseinander. Das (er legt ein Blatt mit Auszügen aus der „Finnegan“-Übersetzung vor) gebe ich zum Beispiel meinen Studenten, ich gebe ja Veranstaltungen in Kreativem Schreiben. Nehmen wir zum Beispiel die Überschrift, die Sie ja kennen: „Finnegans Wehg“ – phonetisch an „Wake“ angelehnt, aber es geht auch um das „Weh“, den Passionsweg“, auch um meinen Weg durch dieses Buch hindurch; „Kainnääh“ – die Nähe zu Kain, Kain und Abel; deshalb auch „Übel“,

„ÜbelSätzZung“; „Sätz“ großgeschrieben, weil der Satz wichtig ist, „Zung“, weil man den Text auch ausspricht. Bei meinen Lesungen aus der „Finnegan“-Übersetzung war immer im Hintergrund der Text zu sehen. „des Wehrkeß“ – gegen die Keßheit; „fun“ steht für Spaß; „Schämes“ für „schämen“, „Scheuß“ für Scheußlichkeit. Über dieses Spiel mit dem Autorennamen haben sich gewisse Leute übrigens seinerzeit furchtbar aufgeregt ...

Walter Benjamin rechnet in seinem berühmten Aufsatz über „Die Aufgabe des Übersetzers“ mit der Möglichkeit einer „Nachreife“ von Sprachkunstwerken in ihren Übersetzungen. Haben Sie diese Erfahrung auch selber gemacht?

Also, wenn Sie das so auf den Begriff bringen wollen, habe ich gar nichts dagegen, aber ich

bin kein Theoretiker, nach der Promotion habe ich mich nur noch mit der Praxis beschäftigt, mit der Arbeit an der Sprache. Ein Beispiel für das Nachreifen könnte vielleicht eine Überschrift aus „Alice im Spiegelland“ sein: Bei Carroll steht da „Looking glass insects“, also „Spiegelinsekten“; ich habe „Netkesni-Insekten“ daraus gemacht, also das Wort gespiegelt. *Abschließende Frage: Arbeiten Sie derzeit an einem größeren Übersetzungsprojekt, oder gibt es einen Text, den Sie sich schon immer mal vornehmen wollten?*

Nein, die großen Herausforderungen liegen eigentlich hinter mir. Es ist auch noch nichts Neues auf mich zugekommen. Also: Zur Zeit genieße ich mein Leben.

Herr Stündel, vielen Dank für dieses Gespräch!

Das zitierte Interview mit Eva Hesse ist erschienen im FAZ-Feuilleton vom 6.8.2012. Jürgen Brôcans Aufsatz „Die Übersetzung als Passagenwerk“ ist abrufbar auf seiner Homepage: <http://www.brocan.de> (zuletzt aufgerufen am 22.8.2014). Zu Walter Benjamins „Aufgabe des Übersetzers“ siehe im Editorial.



Cleo A. Wiertz

LA ROCHE DIT – DER FELS SPRICHT

La roche dit :

Je suis éternelle !

Le vent lui sourit :

Regarde le sable,

Tes frères,

Tes sœurs ...

Der Fels spricht:

Ich bin ewig!

Lächelnd

entgegnet der Wind:

Sieh dort den Sand –

Deine Brüder und Schwestern ...

CLEO A. WIERTZ, geb. 1954 in Baumholder (Rheinland-Pfalz), studierte Psychologie (Diplom) an der Universität Trier. Neben ihrer Berufstätigkeit als Psychologin sowie auf weiteren Gebieten, u. a. als Fachübersetzerin, Lektorin und Journalistin, ist sie bereits seit 1970 als Autorin und bildende Künstlerin mit Lyrik, Fotografie und Werkstücken hervorgetreten. Seit 2005 lebt sie in Frankreich. Zahlreiche Ausstellungen. Literarische Veröffentlichungen in Zeitschriften, Anthologien und Rundfunksendungen. 2012 hat sie die Gedichte Frederick Wyatts herausgegeben. Mehr unter www.wortgebilde.de.

Bildnachweis

Titelbild: Cornelius van Alsum (2014).

S. 12, 26, 32, 51: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (S. 12: Kupferstichkabinett, Ident.-Nr. KdZ 549 recto, Foto: Jörg P. Anders; S. 26: Kunstgewerbemuseum, Ident.-Nr. K 5097; S. 32: Kupferstichkabinett, Ident.-Nr. KdZ 547 recto, Foto: Jörg P. Anders; S. 51: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Ident.-Nr. ÄM 2058, Foto: Sandra Steiß); Lizenzbedingungen unter <http://www.creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/de/legalcode>.

S. 16: Wladyslaw Sojka (2012).

S. 22, 28, 42, 50, 58: Cornelius van Alsum (2012, 2013 und 2014).

S. 48: Ernesto Castillo (2013).

S. 62: Cleo A. Wiertz.

Impressum

kalmenzone (ISSN 2196 – 3835) ist eine Internet-Literaturzeitschrift und erscheint dreimal jährlich. Die Hefte stehen zum kostenlosen Herunterladen als PDF auf <http://www.kalmenzone.de/wordpress/> zur Verfügung. Eine gedruckte Ausgabe erscheint nicht.

Textangebote bitte ausschließlich per E-Mail an: redaktion@kalmenzone.de. Bitte beachten Sie auch die Hinweise für die Einreichung von Manuskripten auf der Internetseite der Zeitschrift.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Cornelius van Alsum, Postadresse: F. Engel, Fasanenweg 10, 53127 Bonn, Tel.: 0151 – 21 18 51 66, E-Mail: redaktion@kalmenzone.de.

Haftungshinweis: Der Herausgeber übernimmt keine Haftung für die Inhalte externer Links in dieser Zeitschrift, gleich ob sich diese in redaktionellen Beiträgen oder solchen anderer Beiträgerinnen und Beiträger befinden. Der Herausgeber distanziert sich hiermit ausdrücklich von all diesen Inhalten. Verantwortlich für die Inhalte der verlinkten Seiten sind allein die Betreiber der betreffenden Seiten.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Herausgebers wieder. Alle Rechte an diesen Beiträgen liegen bei den Autorinnen und Autoren; an den redaktionellen Beiträgen: beim Herausgeber; an den Abbildungen, soweit sie nicht gemeinfrei sind: bei deren Urheberinnen und Urhebern; bzw. bei sonstigen ausdrücklich genannten Rechteinhaberinnen und -inhabern.