

Presseartikel zu Wolfgang Schlüter

zu «My Second Self When I Am Gone»

- Martina Wohlthat, Basler Zeitung, 9. Mai 2003
- Tobias Döring, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16. September 2003
- Alexandra Lavizzari, Der kleine Bund, 29. November 2003
- Jürgen Brôcan, Neue Zürcher Zeitung, 24. Mai 2003
- Sebastian Kiefer, Wespennest #134, März 2004

zu «James Thomson: Die Jahreszeiten/The Seasons»

- Jürgen Brôcan, Neue Zürcher Zeitung, 22. Juli 2004

Martina Wohlthat, Basler Zeitung, 9. Mai 2003

Lovely melancholy, alt-ächte Eichen und Sub luna Gäng'

«My Second Self When I Am Gone»: Wolfgang Schlüters Übersetzungen englischer Gedichte

Exzentrik gilt als eine typisch englische Eigenschaft. Eine «Übersteigerung gewissermassen der im Leben üblichen Verhaltensweisen», nennt sie die englische Lyrikerin und Exzentrikerin Edith Sitwell: «Diese Exzentrik, diese Entschiedenheit, nimmt viele Formen an. Es kann sogar das Gewöhnliche sein, das zu einem hohen Grad von malerischer Vollkommenheit ausgebildet wird.» Edith Sitwell hat als Dichterin zwar keinen Platz in dem von Wolfgang Schlüter zusammengestellten und übersetzten Band mit englischen Gedichten, «My Second Self When I Am Gone», gefunden, obwohl sie mit ihrem Geburtsjahr 1887 gleichen Jahrgangs ist wie der jüngste der hier verzeichneten Poeten, Rupert Brooke (1887–1915). Ihr dichterischer Ansatz, durch das Aufeinanderprallen vermeintlich sinnfremder Wörter einen neuen Sinn entstehen zu lassen, zeigt jedoch eine gewisse Ähnlichkeit mit Schlüters Verfahren des «poetischen, verändernden Übersetzens».

Die Suche nach der sprachlichen Entsprechung beim Übersetzen ist für den Romanautor, Musikwissenschaftler und Übersetzer Wolfgang Schlüter «ein Stück konzeptueller, experimenteller Literatur». Das Resultat sind freie, im schnellen Wechsel der Stillagen moderne Übersetzungen, die literarischen Eigenwert beanspruchen. Im Vergleich mit den abgedruckten englischen Originalen kann das funkenschlagende Aufeinanderprallen von Bild, Klang und Rhythmus vom Leser mit Amusement, Erstaunen, vergnüglicher Irritation oder ärgerlichem Widerspruch nachvollzogen werden. Dass es beim poetischen, verändernden Übersetzen als «Spurenlese» und «Magnetfeld zwischen Widerruf und Setzung, Fragezeichen und Apodiktum» kein Richtig oder Falsch im normativen Sinn geben kann, versteht sich. Dies wird für den Übersetzer Schlüter zum Credo – ebenso wie Felix Philipp Ingolds Vorschlag, der Übersetzer möge mutig «durch philologischen Verrat poetische Entsprechung herstellen».

Unschuldiger Stolz

Der «philologische Verrat» hat in Schlüters Gedichtband Prinzip. Im Nachwort, das einer poetologischen Begründung des poetischen, verändernden Übersetzens nahekommt, denkt Schlüter über die «gewisse Farbe der Fremdheit» nach, die Humboldt in einer guten Übersetzung entdecken wollte. Über das Fremde, das in jedem Wort nistet, und den dadurch entstehenden

«konnotativen Hohlraum», der den Übersetzer einlädt, «diese Leerstellen auszufärben, wie es die kindliche Lust am Ausfärben von Malbüchern früh erfährt». Schlüters Übersetzungsexperimenten eignet tatsächlich eine Frische und jugendliche Unbekümmertheit. Das mag nicht nur daran liegen, dass die Übersetzungen den Jahren 1977–1989 entstammen und der vorliegende Band der Nachdruck einer Anfang der neunziger Jahre als Privatdruck erschienenen Anthologie ist. In zurückhaltend revidierter Form, «um nicht der Imaginationslust des Erstdrucks durch Eingriffe zu viel von ihrer Frische zu nehmen, einer Frechheit, die ein Geschenk der Jugend war...». Die Unbekümmertheit mag auch an jenem Grundzug der Exzentrik liegen, den Sitwell «eine Art unschuldigen Stolz» nennt. Damit kann die Haltung vieler hier versammelter Gedichte beschrieben werden.

Das Exzentrische betrifft sowohl die Auswahl der 249 englischen Gedichte mit ihrer deutlichen «Zuneigung zu den Abseitigen» (W. G. Sebald) als auch die Buntheit der lyrisch aufgefassten Situationen. Vieles wird man in diesem Band vermissen. Das ist Absicht. Schlüter betrachtet seine Arbeit nicht als eine anglistische, sondern als eine literarische. Es geht ihm mitnichten um eine repräsentative Auswahl, sondern um «eine private, intime Blütenlese», die am Rand und ausserhalb des poetischen Kanons nach dem Unverbrauchten, Spontanen, Persönlichen in der lyrischen Äusserung sucht. Da viele der hier versammelten Poeten heutigen Lesern unbekannt sein dürften, vermisst man in diesem äusserlich ansprechend gestalteten Almanach der abseitigen Dichter etwas ausführlichere biografische Angaben und editorische Quellenangaben.

Makabres Leckermahl

Besonders zahlreich sind die Gedichte von anonymen Dichtern aus dem 13. bis 15. Jahrhundert. Für manche dieser Zeilen stellt man sich als Überlieferungsort verwitterte Wegkreuze und Grabsteine vor. Etwa für jenes rauhbeinige Epitaph eines Anonymus: «Hier unter diesem Marmorklotz / Liegt Kahlkopf-Allan's Schedl-Glatz: / Ob er hier sicher oder nicht? / Da's ihn nie schert', scherts auch nicht mich.» Das Sich-nicht-darum-Scheren verleiht dem Abgesang des Kahlkopfs die treffliche nonsenseartige Note. Charles Tennyson Turner verewigt mit spielerisch-imperialer Sprachgeste den Globus seiner dreijährigen Tochter Letty: «Auf ganz Europa fiel der Glanz von eines Engels Locken.» Richard Owen Cambridge hebt 1793 zu dem Anti-Sanskülotten-Gesang «Beim Betrachten eines von seiner Tochter für Mrs. Holroyd süperb gestickten Gobelsitzpolsters» an. Verschrobener Biedersinn verbindet sich hier mit reaktionärer Pusseligkeit und kulminiert in den Worten: «Wissest du, aus welchem Sitzquartier das Unheil dir blüht / wenn die Batterie entblösst: vor der Bombe sey in acht!» Exzentrik, so Sitwell, komme vor allem in England vor, «wegen der spezifischen und befriedigenden Einsicht in die eigene Unfehlbarkeit, die ein Kennzeichen und Geburtsrecht der britischen Nation» sei. Dieser Befund findet hier reichlich Nahrung.

Bürgerliche Behaglichkeit mit einem Schuss Fremdenfeindlichkeit spricht aus den Worten William Makepeace Thackerays: «Liebe Lucy, du kennst mein Begehren: / Ich hass' all den französischen Quark! / ... / Doch ne Keule vom Hammel, dear Lucy, / Bereite – ich bitt' dich – um 3 h». Selbst die englische Krankheit der Melancholie wird in Schlüters Übertragung von John Fletchers «Melancholy» zum kulinarisch-makabren Festschmaus: «Unser Gebein gestreckt in düsterstillem Thal: / so wird Melancholie zu unserm Leckermahl.» Nun ja, etwas gewagt, aber gewiss vollmundig. Wie überhaupt die Übertragungen der Naturschilderungen sehr sinnlich geraten.

Wucherndes Wortdickicht

Die seltsamen Stellungen der Aale und Schildkröten beim Liebemachen, über die William Diaper sinniert, oder Soame Jenyns ladylike Bilanz «Bald sind ihr fad des Gatten

Täppischkeiten» gehören ebenso zur Exzentrizität des Alltäglichen. Sie werden vom Übersetzer in enger Tuchfühlung mit dem Triebleben der Sprache zu malerischer Vollkommenheit ausfabuliert. William Blakes «Long John Brown and Little Mary Bell» behalten in der Übersetzung ihre englischen Namen. Ist doch nicht nur das «heraldisch nominale Long», sondern auch der Klingelklang des «Little» laut Schlüter unübersetzbar. Erst mit englischen Einsprengeln, meint der Übersetzer, klingelt auch im Deutschen das Glöckchen in Mary Bells «nutshell». Die Übersetzung, ein rhythmischer Parforceritt über Stock und Stein, gibt ihm Recht. Wenn Rhythmus und Reim es fordern, wird Schlüter sprachschöpferisch tätig. Wir lesen von «alt-ächtigen Eichen». «Moonlight walks» werden zu «Sub luna Gäng'». Es treibt den Übersetzer zu altmodischen Windungen und Wortwucherungen. «Zeuch weg, eitles Geniessen» hebt Fletchers «Melancholy» an. Das hat mitunter etwas Gewolltes, gesucht Originelles, wo der Übersetzer schlichte Gedichte von Ornamenten und schwer durchdringlichem Wortdickicht überwuchern lässt. Und noch «im chorgestühl» von Thomas Hardys «A Church Romance» unterstreichen Kleinschreibung und der Verzicht auf Satzzeichen das Experiment.

Resignative Gelassenheit

Feine Differenzen in Klang und Tonart fallen ins Ohr bei William Butler Yeats' Epitaph «Cast a cold eye/ On life, on death./ Horseman, pass by!». Mit den weichen Endungen des englischen Originals kann die deutsche Übersetzung es nicht aufnehmen. Die mit resignativer Gelassenheit ins Offene weisende Schlusszeile «Horseman, pass by!» scheint in der rigiden Übersetzung «Weiter! Kein Halt!» auf den ersten Blick keine nahe Entsprechung zu finden. Doch Schlüter bezieht in der Übersetzung die Schlusszeile präzise auf die Anfangszeile: «Reiter, blick kalt / Auf Leben, auf Tod. / Weiter! Kein Halt!» Das Ganze macht Sinn.

Tobias Döring, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16. September 2003

Kuß durchs Taschentuch

Abseits aufgehoben: Wolfgang Schlüters Gedichtübersetzungen

Kein Kuß kommt von allein. Man muß ihn schon wollen, ja so heiß begehren, daß alle Widerstände selbst zur Lust werden und damit schwinden. Eine Übersetzung sei «wie ein, Kuß durch ein Taschentuch», zitiert Wolfgang Schlüter seinen Gewährsmann Chaim Nachman Bialik im Nachwort dieser wunderbaren Anthologie und erklärt sodann, warum ebendieses Textil – das Feingewebe aller sprachlichen Textur – unser Begehren recht eigentlich ausmacht. «Ich wags nicht, einen Kuß, / ein Lächeln zu erflehn – / Denn hätt ich's, gabs Verdruß: / Würd mich vor Stolz nur blähn.» So übersetzt Schlüter die erste Strophe eines kleinen Gedichts von Robert Herrick aus der englischen Renaissance – aber was heißt hier übersetzen? So lockt Schlüter die alten Verse, so führt er die knappen Silben in die Fremde und verführt die flehend lächelnden Wörter, um mit ihnen neuen Sinn zu zeugen.

Solche Leidenschaft, versteht sich, gibt wohl auch Verdruß. Die Entscheidungsprozesse eines Übersetzers seien immer Zugriffe und Zudringlichkeiten, ganz wie die Strategien eines Liebeskampfes, läßt er uns im Nachwort wissen. Wir müssen uns daher auf einiges gefaßt machen. Doch während wir noch stirnrunzelnd über soviel Freizügigkeiten zu lesen beginnen, sind wir selbst schon verführt, denn der leise Zweifel an der genialen Dreistigkeit dieses Übersetzers bereitet Lyrikliebhabern die höchste Lust.

In Schlüters Version von Marlowes «Doktor Faustus» war vor vier Jahren gleich im ersten Vers vom «Laptop» des Renaissance-Gelehrten die Rede. In der Anthologie begegnen wir jetzt Shelleys romantisch Reisendem als «Globetrotter aus antiquem Land». Aber seine Sammlung englischer Gedichte vom dreizehnten bis zum frühen zwanzigsten Jahrhundert greift so weit aus und führt in so entlegene, unbekannte Regionen unserer eigenen Sprache, daß derart wohlkalkulierte Irritationen, wie grelle Leuchtsignale einer vertrauten Gegenwart, durchaus willkommen sind. Die meisten Übersetzungen dieses Bandes sind rund zwei Jahrzehnte alt und erschienen bereits 1991 im Privatdruck. Daß sie jetzt endlich in dieser schön und klar gestalteten, zweisprachigen Ausgabe zugänglich sind, ist ein Geschenk an alle Leser, die sich als Globetrotter in fremdes Terrain wagen. Nicht zuletzt kann man hier neben großen und bekannten Werken noch viel mehr Unbekanntes, Randständiges finden. Schwerpunkte in Schlüters Auswahl von 248 Texten liegen im späten Mittelalter und im siebzehnten Jahrhundert. Sie zeigen, wie einst W. G. Sebald sagte, seine «instinktive Zuneigung zu den abseitigen» unter den Gedichten, die gerade deshalb faszinieren, weil sie lang keiner angeschaut und betastet hat. Thematisch überwiegen Tod- und Trauertexte. Darum aber wirken die erotischen Momente nur um so inniger. Die zweite Strophe von Robert Herricks keusch begehendem Liebesseufzer übersetzt Schlüter so: «Mein höchst Begehrt vielmehr, / das sey, daß ihrs nur wißt: / Dem Äther hiermit ei- / nen' Kuß! da er Dich küßt'.» Mit welcher subtiler Raffinesse hier die schlichten Verse des Originals in ein Geflecht verschränkter Binnenreime überführt werden, bis der gewaltsame Zeilensprung am Ende erschrocken innehält und doch sehnsüchtig vorwärtsdrängt – dies läßt uns diesen heißen Luftkuß stärker spüren als das textilfreie Original. Darf das Übersetzen die Dichtung bessern? Wenn sie dies kann, unbedingt!

Philologischer Verrat erlaubt

1991 als Privatdruck erschienen, 2003 von Urs Engeler neu aufgelegt: Wolfgang Schlüters aus dem Englischen übersetzte Gedichtsammlung «My Second Self When I Am Gone».

Der Band kommt schlicht daher, in weissem Cover, die Schrift schwarz und in sprödem Schreibmaschinenstil: Der Leser merkt sofort, wenn er das gewichtige Buch in die Hand nimmt, dass hier nicht mit blickheischender Grafik geworben wird, sondern das Vertrauen ganz in die Qualität der Texte selbst gelegt worden ist.

Der vom Basler Verleger Urs Engeler herausgegebene Band «My Second Self When I Am Gone» ist ein Nachdruck der gleichnamigen Anthologie, die der 1948 geborene Musikwissenschaftler und Übersetzer Wolfgang Schlüter 1991 als Privatdruck veröffentlicht hatte. Er enthält Übersetzungen englischer Gedichte, die Schlüter zwischen den Jahren 1977 und 1989 verfasst hat, und erhebt für einmal, wie Schlüter ins einem Nachwort zugibt, nicht den klassischen und so selten eingelösten Anspruch, eine repräsentative Auswahl englischer Lyrik zu sein. Im Gegenteil: Die vorliegenden 248 übersetzten Gedichte bilden «eine private, intime Blütenlese, die mit (des Übersetzers) übrigen Werken eine einem mehr oder weniger deutlichen Zusammenhang steht».

Auffallend ist auf den ersten Blick die thematische Betonung auf Trauer- und Grabgedichten. Ein grosser Teil der lyrischen Texte konzentriert sich auf das 17. und 18. Jahrhundert, eine Zeit, in der Schlüter sprachlich besonders heimisch zu sein scheint; seine Wortwahl respektiert die Regeln der Epoche und ist auf wundersame Weise im Kontext der Zeilenmelodie einleuchtend, ohne je billig altertümelnd zu wirken. So lesen wir etwa im übersetzten Auszug vom Popes «An Essay on Criticism»: «Wiewohl das Ohr oft müd von offenen Vokalen,/ dieweil zu schwacher Hülf Füllwörter eilen:/ zehn stumpfe Worte dümpeln oft in einer dumpfen Zeile.»

Der Übersetzer soll so mutig sein, schreibt Schlüter, Felix-Philipp Ingold zitierend, durch philologischen Verrat poetische Entsprechung herzustellen. Die Lektüre seiner Übersetzungen zeigt deutlich, dass es ihm nicht um eine einfache Verdeutschung englischer Lyrik geht, sondern um eine literarische Kreation innerhalb des eigenen Sprachraums, die auf allen Ebenen der Rezeption funktionieren soll: der akustischen, der ästhetischen und der inhaltlichen. Ja selbst der visuellen Rezeption trägt er Rechnung, wenn er etwa bei der Übersetzung eines Anonymen Vierzeilers aus dem 13. Jahrhundert in der Zeile «Now goth sonne under wod» («Die Sonne geht nun unter hinterm Marterholtz») das Wort Marterholtz mit tz schreibt, um beim Leser optisch die Assoziation mit Christi Kreuz zu wecken.

Schlüters meisterhafte Übersetzungen berühmter bis praktisch unbekannter Gedichte aus sieben Jahrhunderten sind jeweils dem Original gegenübergestellt, so dass das Vergnügen der Lektüre durch den Vergleich der Zeilen noch gesteigert wird.

Jürgen Brôcan, Neue Zürcher Zeitung, 24. Mai 2003

Souveräner Wort-Verschwender

Wolfgang Schlüters Anthologie englischer Dichtung

Die Übersetzung: ein Brückenbau. Gemäss diesem oft zitierten Bild träte der Übersetzer an als jemand, der aus den Trümmern Babels gangbare Wege vom Ufer der einen zum Ufer einer anderen Sprache schafft. Doch nach welchen Plänen, Grundrissen und Massstäben soll er bei seiner Arbeit vorgehen? Die Suche nach solchen normativen Vorgaben durchzieht spätestens seit der Aufklärung die Äusserungen von Theoretikern und Praktikern zur Übersetzungsproblematik, ohne dass sich aus ihren Kontroversen ein verbindlicher Leitfaden ableiten liesse.

Das Übersetzen, vor allem literarischer Texte, bedeutet in jedem Fall mehr als die blosse handwerkliche Tätigkeit des Verpflanzens und Versetzens, die im Ursprung des Wortes *translatio* steckt. Das Lateinische kennt für die übersetzerische Arbeit mehrere Worte, die dem Bedeutungsbereich des Interpretierens angehören. Interpretation erschöpft sich nicht im Verstehen grammatischer und lexikalischer Strukturen des Originals, sondern erfasst auch dessen konnotative Spielräume. Die Entscheidungen, die der Übersetzer zu treffen hat, wären somit bereits zumindest im Ansatz kreative Wiederholungen.

Insbesondere der Übersetzer von Lyrik weiss, dass die Beschäftigung mit theoretischen Grundlagen hilfreich ist, weil sie für bestimmte Fragestellungen sensibilisiert, obwohl sie ihn im Einzelfall kaum weiterführt. Jedes Gedicht bringt eine Eigengesetzlichkeit mit, deren Wiedergabe höchstens in sich stimmig sein muss. Am sinnfälligsten scheint es also, die Übersetzung als Prozess aufzufassen: als dauernde Bewegung zwischen dem Eigenen und dem Anderen. Das Gedicht macht in der Übersetzung immer eine Transformation durch, es bleibt ein Abstand zum Original, es gehen Aspekte verloren, es kommen andere Aspekte hinzu.

Auf der einen Seite steht die oft geforderte philologisch korrekte, möglichst wortnahe Übersetzung, die «noch lange keine Treue» ist, wie Friedrich Schlegel angemerkt hat; auf der anderen die Wiedergabe von Sinn, Stimmung und Wirkung. Beides vollkommen in Einklang zu bringen, gelingt selten, so dass der Übersetzer sich meist im vagen Terrain von Zwang und Freiheit befindet. Wolfgang Schlüter ergreift in einer gewichtigen und innovativen Anthologie von Übersetzungen englischer Gedichte jede Gelegenheit, um die Fesseln einer missverstandenen Korrektheit abzustreifen, und betätigt sich als «Verschwender» beim «Ausfüllen der konnotativen Hohlräume», die sich allenthalben auftun.

Idiom der Epoche

Ein Original ist ein für alle Mal historisch fixiert, seine Übertragung hingegen variabel, von Moden, Sprachgewohnheiten und ideologischen Konzepten abhängig. Schlüter tilgt diese Differenz, indem er ein deutsches Idiom sucht, das dem jeweiligen englischen historisch entsprechen könnte, und unterbricht auf diese Weise die Vergegenwärtigung eines uns zeitlich ferneren Textes. Eine Strophe aus einem anonymen Gedicht des 13. Jahrhunderts soll dies illustrieren:

Summer is icumen in – Lhude sing! cuccu. Groweth sed and bloweth med And springeth the wude nu – Sing! cuccu.

Die Übersetzung in heutige Sprache lautet so (entnommen Werner von Koppenfels' mehrbändiger Anthologie englischer Dichtung, C. H. Beck, 2000):

Sommer kam ins Land gezogen – Kuckuck, sing nur zu! Es spriess die Saat, frisch grünt der Hag, Es blüht die weite Flur – Sing nur, Kuckuck!

Schlüter fasst diese Zeilen in ein entsprechendes, nachempfundenes Mittelhochdeutsch:

summer ist gezogen in, lûte sing, kukkû! gras stêt uf bloumen anger mâd, das holz in vollem lawbe stêt – sing, kukuk nû!

Schwerlich können diese beiden Möglichkeiten nach den Kategorien von «richtig» oder «falsch» gegeneinander ausgespielt werden. Der Vorteil von Schlüters Verfahren liegt dennoch auf der Hand: Die Anverwandlung des Gedichts in ein mittelhochdeutsches Idiom erzeugt, auch wenn dies dem Leser eine intralinguale Übersetzungsleistung abverlangt, eine Atmosphäre, die eine für uns zeitgemässe Sprache nicht erreicht. - Übertragungen setzen schneller Patina an als die ihnen zugrunde liegenden Texte. In ein Deutsch aus welcher Zeit soll man also übersetzen? Da die englische Sprache eine vergleichsweise geringere Entwicklung als die deutsche vollzogen hat, wirkt ein «älteres» englisches Gedicht vom heutigen Standpunkt aus weniger fremd als ein deutsches der gleichen Epoche. Würde man es bemüht wörtlich wiedergeben, statt die ursprünglich intendierte Wirkung nachzuahmen, gingen unter Umständen etliche Nuancen verloren. Die satirisch-burleske Schärfe von Jonathan Swift oder John Gay etwa wäre geradezu narkotisiert, käme als harmlose Plänkelei daher, und Percy Bysshe Shelleys bis ins Extrem gespannte Dichtung erginge sich in falsch verstandener Romantisierung. Schlüter verhindert dies mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln.

Die altertümliche Orthographie seiner Übersetzungen verleiht den Gedichten zudem ein passendes Kolorit. Strahlt ein «Crystall» nicht heller, «blitzt» die Sonne nicht zackiger hervor, erscheint ein «Hauffen» nicht massiger? Konterkariert wird dies allerdings durch Wendungen, die in älteren deutschen Texten wohl nicht zu finden sind: Wir erfahren von «City-Trügereien» und «der City Pest-Odeur» oder dass «Business en vogue» ist und zum «Way of Life» gehört. Solche unkonventionellen Lösungen geraten rasch in den Verdacht eines Verrats am Werk, wenn man sie voreilig aus dem Zusammenhang isoliert.

Aus textimmanenter Sicht ist es jedoch durchaus vertretbar, «airy praise» mit «in die Luft gesprochenes Lob-Geseier» einzudeutschen und «And I with them shall travel on / Through all Futurity» mit «Bald werde ich mit ihnen ziehn / vitam venturi saeculi hinan». Nur die vom Wortlaut abweichende Ausschmückung vermag die Klangkaskaden am Beginn eines anonymen Gedichts aus dem 15. Jahrhundert effektiv nachzuzeichnen:

Swarte-smeked smethes, smatered with smoke, Drive me to deth with den of here dintes: Swich nois on nightes ne herd men never, What knavene cry and clatering of knockes!

Schwarzschlackiger Schmiede – schuftend in schmierigem Schmauch – Schnaufendes Tosen treibt mich zu Taubheit & Tod: Nimmer vernahm solchen Lärm noch niemand zur Nacht; Welch Kumpels Krakeelen und klappernd-knatternder Krach!

Übersetzen heisst: kalkuliertes Spiel mit allen plausiblen Möglichkeiten der eigenen und mit den potenziellen Bedeutungen der anderen Sprache. Der in diesem Zusammenhang häufig auftauchende Begriff «Adäquatheit» wäre somit von der rein sprachlichen Ebene auf historische Parallelen auszuweiten. Sir Richard Blackmores Beschreibung des Verdauungsvorgangs – eine der wunderbaren Trouvaillen in Schlüters Anthologie – erhellt beispielsweise die physikotheologische Dichtung des (an England orientierten) Barthold Hinrich Brockes, und Thomas Hardys Verse, noch spätviktorianisch und schon modern, werden in die Nähe der Übersetzungsprinzipien Rudolf Borchardts gerückt, die Kühnheit und Archaik amalgamieren. Reiz und Raffinement der Übertragungen Schlüters erschliessen sich vor allem durch den Vergleich mit den Originalen. Dass die gefundenen Lösungen vielleicht nicht immer vollends überzeugen und die Übersetzerpersönlichkeit bisweilen allzu stark durchbricht (Schlüter räumt selbst ein, er würde mittlerweile mit mehr Skrupel an Texte herangehen), bleibt dank dem durchgehend hohen Niveau, der Sprachbeherrschung und Innovationslust eine Lässlichkeit. Ja, es intensiviert sogar die Auseinandersetzung und schärft das Ohr für unerwartete Momente der Frechheit und Frische, die neue Zugänge eröffnen.

Neuentdeckungen

Die Auswahl, die von anonymen Gedichten aus dem 13. Jahrhundert bis zu William Butler Yeats und Rupert Brooke reicht, hat kein repräsentatives Ziel, sondern folgt allein den Neigungen des Übersetzers. Ein grosser Teil dieser Texte (insgesamt fast 250 von mehr als 110 Autoren) würde wohl nur selten in deutschsprachige Anthologien aufgenommen, und dies nicht ihrer minderen Qualität wegen. Schlüter hat sich erfolgreich als Schatzgräber im Abseitigen und Übersehenen betätigt: Richard Owen Cambridge sinniert mit gepfeffert politischem Witz darüber, wer auf dem von seiner Tochter gestickten Sitzpolster Platz nimmt; Edward Lord Herbert of Cherbury meditiert über die Farbe Schwarz; Samuel Danyel besingt den «SorgenBesänft'ger Schlaf»; Soame Jenyns trauert um Dr. Samuel Johnson, und Henry Constable vergleicht die Schönheit seiner Dame mit einem Blumengarten.

Die nivellierenden, jeweiligen Sprachkonventionen angepassten Bedingungen vieler Verleger fördern das kreative Übersetzen nicht. Daher darf es als Glücksfall angesehen werden, dass Urs Engeler diese Anthologie, die bisher nur als einsprachiger bibliophiler Druck (1991) vorlag, einer grösseren Leserschaft zugänglich gemacht hat. Die hervorragende Gestaltung des Buches vermehrt das intellektuelle Vergnügen um ein optisches und ein haptisches. Wer diesen weissen Ziegelstein einmal in Händen gehalten hat, wird ihn in seiner Bücherwand wahrscheinlich nicht mehr missen wollen.

Sebastian Kiefer, wespennest #134, März 2004

James Thomson: The Seasons/Die Jahreszeiten Wolfgang Schlüter: My Second Self When I Am Gone

Die «bedeutendste Epoche der deutschen Sprachgeschichte überhaupt» – sie liegt (nach Eric Blackall, ihrem eminenten Chronisten) dort, wo das Allgemeinbewußtsein seine blindesten Flecke hat. Zwischen Goethe und Gryphius, genauer: Zwischen dem Tod Kuhlmanns und von Zesen, den letzten (posthumen) Lohensteinpublikaten und dem «Werther». Das Deutsche war nicht, es wurde. Es wurde, indem es sich behaupten lernte, auch zweihundert Jahre nach Luther. Noch die Klassiker und Romantiker lernten an der (allerdings revidierten) Lutherbibel ihr Deutsch – sie war, wie Goethe wusste, ein Produkt der «Rede»-, nicht der «Schreibe»-Kunst. Luther ist der Vater des modernen Deutsch, weil er «dem deutschen Bibelwort Rhythmus und Melodie» (H.O. Burger) verlieh. Das «beste Deutsch» ist jenes, das die lebendige Stimme bewahrt und so «dringe und klinge ynns hertz durch alle sinne», um es mit Luthers eigenen Worten zu sagen. (Daher wurden frühe Lutherbibeln in «Versen», nicht in Fließtext gesetzt.) Aber: Selbst ein Vierteljahrtausend später, 1774, stritt Klopstock in seiner «Gelehrtenrepublik» kreuzritterlich für einen Sitz des Deutschen im Oberhaus der Sprachen. Der Emanzipationslauf war noch nicht beendet. Weshalb?

Das Deutsch an der Schwelle zur Aufklärungsepoche war reich, aber instabil: Die barocken Humanisten waren ein Jahrhundert auf Beutezug ins Französische, Spanische, Neulateinische gegangen, um das Deutsche, das Stiefkind im Agon der europäischen Verkehrssprachen, wettbewerbsfähig zu machen. Man warf die Suchtrupps überall hin, pferchte modische Salonausdrücke, termini technici aus Wissenschaften und Künsten ins Umgangsdeutsch, nahm, plünderte, travestierte Kanzlistenjargon, imitierte den Paragraphenritt der Juristen, ging auf Fischzug im Rotwelsch der Landknechte, fieberte in der Ethymologie. Nichts war vor den humanistischen Agonauten sicher in diesem «sprachlichen Totalexperiment» (D. Kimpel) des Barock. Das Ergebnis war ein kolossal gewachsener Ausdrucksapparat, der sich nur noch mühsam manövrieren ließ. Die frühen Aufklärer rannten an gegen diese gotische Aufblähung des Deutschen, gegen Künstlichkeit, Schwerfälligkeit, Anspielungskult, Hyperbolik, Herzens- und Naturferne. Sensus communis, Breitenverständlichkeit, wissenschaftliche Ausweisbarkeit wurden zu neuen Paradigmen der Sprachgeschichte. In den frühaufklärerischen philosophischen Abhandlungen und literarischen Journalen, konnte sich, sagt Eric Blackall, der – symptomatischerweise aus England stammende – Historiograph der Epoche, das Deutsche erstmals neben dem Französischen als *Verkehrssprache* der Gebildeten behaupten. Aber doch eher als Verkehrssprache der Gebildeten, nicht als Idiom der Poesie. Eine verbindliche Balance zwischen Naturempirie und Gemeinverständlichkeitsideal, lateinischer Periodik und Pindarischem Hingerissensein, rhetorischer Takelage und Innerlichkeitsmystik, lexikalischer Aufrüstung und empfindsamer Herzenssprache blieb aus.

Da aber kam in den Dreissiger Jahren des 18. Jahrhunderts James Thomsons 6000-Verse-Dichtung «The Seasons» unter die Deutschen und verkörperte diese Balance vollkommen. Thomson hielt die sprachgeschichtliche Wunde offen: Er erwies sich trotz mehrerer Anläufe als unübersetzbar. Das Englische ruhte fest und flexibel in sich; es war vollkommen säkularisiert, ohne profan zu sein; der Periodenbau stand in höchster Blüte – und hatte doch alle Künstlichkeit abgeworfen. Das Englische konnte musikalisch und zugleich sinnfällig, kunstreich gebunden und geschmückt und dabei ohne Zopf und Affektation deklamierbar sein. Thomson zu übersetzen hieß also: Erforschen, ob das Deutsche gleichermaßen fähig sein könnte, die vom Barockhumanismus geschaffene rhetorische Periodenpracht zu gebrauchen, um die Sinnenwelt nicht zu verlassen, sondern umgekehrt: Sie reich zu erschließen – und das, ohne prosaisch zu werden. (Beschreibungsgenauigkeit ist an sich eine Eigenschaft der Prosa.)

Wolfgang Schlüter, Dichter und Übersetzer, hat in einem neuerlichen Kraftakt – vorher ging eine Übertragung des zweiten großen Vergesanges der Engländer im 18. Jahrhundert, William Cowpers «Task» (Galrev-Verlag 1998), das den Deisten Thomson und seinen libertären Optimismus grimmig befandete – den Beweis, dass das Deutsche einer solchen Balance fähig ist, unternommen. Es versteht sich: Im Gegenwartsdeutsch war das nicht zu leisten. Eine virtuos ausgearbeitete Periodik, ein sublimiertes Lexikon *kann* im modernen Rumpfdeutsch von heute nicht anschaulich und quasi-natürlich wirken: Lateinische Periodik wird den Gruftgeruch des Paukertums nicht mehr los. (Wie auch unser Wort «künstlich» zum strikten Gegensatz von Naturwüchsigkeit, Alltäglichkeit, Lebendigkeit geworden ist). Wolfgang Schlüter hatte für seine monumentale Erforschung der Möglichkeit, im Deutschen periodisch komplex, musikalisch betörend und doch sinnlich evident zu sein, keine Wahl: Die Übersetzung konnte – vorderhand – nur im Deutsch der Aufklärungsepoche geleistet werden, um nicht als «Lyrik», Künstlichkeit und Gestimmtheit missverstanden zu werden. Er errichtet einen historisierenden Paravent, damit verfremdende Distanz zu unserer eigenen Sprache entstehe und die eingeschliffene Trennung von Gestimmtheit und Satzbewegung außer Kraft gesetzt werde. Erst dann, nach dem Schritt durch die historisierende Distanzierung, können wir erfahren, was uns fehlt. Erst dann wird es möglich, Atem, Sinn und Satzlogik wieder als dependente Dinge zu erfahren.

«... Es frieret weiter;
 bis, spätaufgehend über der verhärmten Flur, der Morgen
 sein bleiches Auge öffnet freudelos. Dann zeigt sich
 das mannigfache Werk der stillen Nacht:
 Hernieder hängend von der Regenrinne, dem
 gestokten Wasserfall, des Fluten nur zu brüllen *scheinen*,
 der Eiszapfen – die filigrane Frostarbeit, wo flüchtige
 Schattierungen und Phantasiegestalten sich erheben –
 weit übern Hügel ausgesprudelt der gefrorne Bach,
 ein leichenfarbenedes Geäder, im kalten Widerglanz der Frühe –
 der Wald gebeugt unter den Daunenwogen –
 und weißer Schnee, vom Frost noch raffiniert,
 harsch inkrustiert und knirschend bey dem Schritt
 des frühen Schäfers, der nachdenklich seiner schmachtenden
 Schafherde waltet, oder von des Berges Kuppe,
 erfreut ob dessen glatter Bahn, flink talwärts rutscht.»

Es gibt hier so wenig zu «verstehen» wie in einer Sonate von Wilhelm Friedemann Bach. Verstehen heißt: Wissen um die musikalische, eurhythmische Rezitation, Lesen heißt: Realisieren der Partitur. «Es frieret weiter»: Das ist lapidarer Alltagsgestus; doch es zittert leise in den «r»- Lauten; die engen und damit lautmalerischen «i»-Laute treten von beiden Hebungen her als Grundfarben des reduzierten Klangspektrums hervor. Es folgt das Semikolon, eine Fermate, die rückwirkend Kompaktheit schafft. Die halbe Erstarrung scheint sich mit dem «bis» zu lösen, aber das Komma hält das Sich-Lösen noch im Entstehen an. Das Komma schiebt auf, um die solcherart doppelt vorenthaltene Entspannung frei in die langen Worte «spätaufgehend» und «verhärmten Flur» ausschwingen zu lassen. Zart staut sich die Sprechenergie im «spät-», um dann im offenen «a» von «aufgehen» tatsächlich aufzugehen: *Gegen* das jambische Metrum müssen wir das «auf» betonen und so entsteht eine Ballung von drei (ungleichen) Hebungen; quasi-tenuto. Und wir müssen *gegen* unsere morphologischen Gewohnheiten die Atemdramaturgie durchsetzen (als Kompositum existiert «spätaufgehend» nicht): Das Grundmetrum wird nicht einfach unregelmäßig; die Durchbrechung des Grundpulses erfordert aktives Sprechbewusstsein, in dem Metrum, Satzodynamik, Phrasierung und Einbildungskraft

ineinander spielen. Die Kompositabildung ist kein Redeschmuck, sondern eine Bedingung des Ineinanderwirkens von Atem und Sinn in einer komplexen Periodik. Den «Sinn» der durchbrochenen Metrik, der Phrasierungsnuancen, der Ritardandi zu verstehen, heißt, so möchte man mit C. Ph. Bach sagen: «singend denken». Man möchte mit dem (etwas jüngeren) Klavierpädagogen D. G. Türk fordern, es sollten beim Vortrag «die Töne gleichsam zur Sprache der Empfindung werden.»

Lange zieht sich die Lösung der dreifach gestauten und sich öffnenden Sprechenergie im «auf-» fort: Durch sanfte Amplituden schwingt sie sich aus im «ä» der «verhärteten», das so seltsam – erst im Nachhinein wird das verständlich – mit «spät» kommuniziert. Und die «dunkel» tönende Flur ist eine letzte Abschattung des Phrasenganges. Erst damit ist die eurhythmische Spannung gelöst; sie zu heben, tritt jetzt als gleichberechtigter Partner von morphologischer und musikalischer Einbildungskraft die syntaktische Logik hervor: Wenn «spät» im Satz «der Morgen» erscheint, als wäre er über den atmosphärischen «perceptions» (wie es David Hume, den Thomson bewunderte, gesagt hätte) der Satzklammer zuvor vergessen worden, zeugt unser Satzvervollständigungsdrang neue Spannung: Wir erinnern das Ungelöste, dessen Lösung das Satzsubjekt «der Morgen» ist und bauen rückgreifend den Satz erneut auf, gleichsam gegen das Sichverlieren im wohl lautend-Atmosphärischen. Jedoch: Die syntaktische Logik stellt zwar funktionalen Zusammenhang (wieder) her; stabile Trägersubstanzen schafft sie nicht. Es bleibt beim Spiel der «perceptions». Beide Satzsubjekte, das «Es» und der «Morgen», sind keine identifizierbaren Substanzen; beide oszillieren zwischen Substanz und Bild. Sie existieren fraglos und sind doch nicht fixiert im Seinsstatus: Was ist «Es»? Ein X, das existiert und vielleicht doch nur innersprachliche Funktion ist; oder ein Bild, das die Sprache (buchstäblich) entwirft; oder – oder «es» ist das ganz Andere; oder das Ganze, «Es». Der «Morgen» oszilliert nicht weniger: Er «geht auf», als wäre er die Sonne. (Wobei auch «geht auf» eine verwirrende metaphorische Spur impliziert.) Nun ist der Morgen ein Produkt der Sonne; aber der unmittelbaren Wahrnehmung nach ist er es bei bedecktem Himmel nicht. Wir *wissen*, dass die Erde sich weiterdreht und deuten reaktiv unsere Wahrnehmung, die faktisch unbestimmte Aufhellung registriert, zurecht durch dieses Wissen. Die Sonne ist da und nicht da; sie ist präsent in unserem Wissen, abwesend fürs Auge. Die syntaktische Konstruktion macht dieses Oszillieren vollkommen sinnfällig – «singendes denken», nicht: «Geformtes Aussagen». Der Satz schließt nicht einfach mit einem Prädikat, das einem Ding eine Eigenschaft zuspricht. «sein bleiches Auge» spinnt vielmehr die latente Metaphorizität von «spätaufgehend» fort zur regelrechten Personifikation. Jetzt, rückwärts empfindend, verstehen wir zudem den anthropomorphisierenden Nebenklang in «verhärteten» ganz – und damit die Assonanz von «spät-» und «verhärtet». Der Satz ist *auch* ein stufenweises «Aufgehen» (i.S.v. «sich öffnend») metaphorischer Latenzen und nur so, ambivalent und schwebend und immer zugleich auf sich selbst bezogen, öffnet der Satz sich dem Nicht-Sprachlichen. Nie würde solche malende Wortkompositionskunst so grob, Dinge zu benennen. Die unpersönliche Konstruktion «*Es* frieret weiter» klingt nach im zunächst unpersönlichen «Dann zeigt *sich*»; und wieder erscheint das tätige Subjekt erst am Ende der nachfolgenden Zeile. Wieder leitet ein unauffällig alltäglicher Satz ein erhabenes Phänomen ein: Die beiden Sätze sind so, bei aller Verschiedenheit, architektonisch verwandt und verbunden. Dort jedoch entfaltet sich «der Morgen» (einer ihrerseits keimhaft metaphorischen Redeweise); im zweiten Fall erscheint nichts anderes als ein Arabeskenwerk von Satz selbst: Das Filialenwerk der Periodik das «Geäder», als sei das Werk der Natur im Grunde oder jedenfalls zuletzt dieser Satz selbst. Daher spricht das Satzfiligran vom Filigranen der Natur.

Beinahe jede Zeile enthält Kostbarkeiten: Das Oxymoron «übern Hügel ausgesprudelt der gefrorne Bach» ist gewagt, barock präziös ist es nicht, der anschauliche Kern ist da: Die Zeile «gestokten Wasserfall, des Fluten nur zu brüllen *scheinen*» hatte das Oxymoron vorbereitet - das Leben ist nicht entschwunden, es steht nur unterm Bann einer momentanen, schockartigen

Erstarrung oder Gefangenschaft in sich selbst. Es ist Leben und doch keines. Oder: Man stolpert in der Zeile «der Wald gebeugt unter den Daunenwogen» – doch die Ausweichung in den wiegenden Daktylus korrespondiert reizvoll mit den «Daunenwogen». Schlüters Gesang praktiziert das «singende Denken» so autonom, dass man versteht, weshalb der Verlag den englischen Originaltext nicht Seite an Seite mit dem deutschen gestellt hat, sondern hintanstellt. Zu sagen, Schlüters Text wäre ein Kunstwerk für sich, heißt nicht: Ihm wäre nicht oftmals anzuhören, dass er dem Englischen nachspreche. Aber: Die Endstellung des Adverbs «freudelos» ist dabei das einzige Element, das nicht nur als Abbildung englischer Sprachgewohnheiten *erscheint*, sondern eine solche ist. Alles andere ist völlig freie Äquivalentbildung; eine Imitation des prosodischen Grundgefühles, nicht der tatsächlichen Wortbestände. «Verhärmt» erscheint wie eine ethymologisierende Übertragung von «harmful» o.ä., doch bei Thomson steht: «It freezes on: / Till morn, late rising o'er the drooping world, / Lifts her pale eye unjoyous.» Schlüters mehrstufige Personifikation des «Morgens» andererseits kann man sogar als Gewinn gegenüber dem Original auffassen, «Morn rising» ist eine konventionell poetisierende Floskel. Nur erzeugt «morn» einen reizvollen Binnenreim durch das «o» (plus «n») und dieses «o» wiederum umklammert die ganze Zeile. Der Preis für Schlüters stufenweise Metaphorisierung des Morgens ist dafür, dass er das unauffällig parlierende «drooping world» durch das hochpoetisierte «verhärmt Flur» ersetzt. Gewinn und Verlust halten sich in solchen Fällen die Waage.

Sprechen lernen mit der «historischen Aufführungspraxis» heisst: Einen Möglichkeitsraum wieder zu betreten, in dem das Deutsche noch flüssig war; indem es kein Duden und Paragraphenwerke gab, die «das» Deutsche an die Kette legten – und alles andere zur «poetischen Freiheit» erklärten. Gottsched, der mit seiner «Deutschen Sprachkunst» 1748 nicht weniger als den Grundstock des «modernen», «gehobenen» Einheitsdeutsch gelegt hatte, streng, inquisitorisch, aber logisch, hätte den Ausdruck «Knirschend bey dem Schritt» womöglich zensiert als Anglizismus, so wie er auch etwa «bey dem Anblicke» zensiert hatte und stattdessen «in Betrachtung» haben wollte. Das Original sagt: «and *sounding to the tread* / Of early shepherd». Das heißt, der Schnee tönt *zum* Schreiten hinzu, vielleicht ihm einschwingend; oder er tönt ihm entgegen; jedenfalls nicht: Der Schnee töne *unter* den Schritten was ja ihrerseits eine metaphorische Redeweise wäre, das von den Schritten verursachte Tönen meinent. (Etwa so, wie wir sagen, jemand berste «vor» lauter Kraft.) Der Klang ist ortloser, als es «unter» sagte. Daher bedient sich Schlüter der Anti-Gottschedischen Konstruktion mit «bei». Das ist in sich wohl logischer, als es Gottscheds Zensur im Namen der Logik erlaubt: Es meint «mit» und «neben» oder «nahebei» gleichzeitig; um diesen alten Reichtum wieder zu erwecken, muss das Wort archaisierend phonetisiert werden. Die grammatische Abweichung von der (gegenwärtigen) Norm ist logischer, weil sie präziser wahrnehmen läßt.

«der nachdenklich seiner schmachtenden / Schafheerde waltet» ist ein anderer Fall. Original: «as he pensive seeks / His pining flock». Schlüter verfällt im Bestreben, sonor zu sein, einem wallenden Wohlklang – aber es war gerade das Ideale und Moderne des englischen Originals, dass es periodisch und musikalisch betörend reich war und eben *nicht* in bloß dekorativen, «barocken» Wohlklang verfiel, sondern gerade der Virtuosität wegen *visuell* nuancenreich wurde. Natürlich ist es «unnachahmlich», wie Thomson aus lauter «i»-Farben und Zischlauten ein dichtes Band erzeugt, das in sich symmetrisch ist und dabei das In-Gedanken-seins des Schäfers («pensive») mit dem «Pein»-Erfülltsein der Herde («pining») morphologisch verknüpft. Doch in eigenmächtige Klangbäusche wie «schmachtend» und «Schafherde» verstoßen gegen alles, was am Englischen so vorbildlich war. Dass Schlüter dann das damals wie heute gleichermaßen hundsgewöhnliche Verb «seeks» durch eine altertümelnde Preziose wie «walten» ersetzt, macht den Verstoß komplett. Solche Verstöße sind durchaus nicht selten in Schlüters kapitälem Übersetzungswerk, jedenfalls häufig genug, um uns fragen zu lassen: Wie ist das möglich, bei einem solchen Mann, der in der Literatur (beinahe) leistet, wozu in der Musik Generationen von

Pionieren vonnöten waren? Die Antwort ist wohl: Schlüter hat die Schwäche aller Pioniere des Historismus, er liebt das Alte übermäßig; er liebt das Alte um des Alt- und Unwiederbringlichseins willen; er liebt es, weil es anders ist als die Gegenwart, zarter, entrückter, ursprünglicher, feiner, ungehemmter, reicher, reiner. («Reinheit» war ein Zentralwort für die Pioniere der «historischen Aufführungspraxis» in der Musik.)

Es war wohl diese Liebe, die ihn überhaupt zum Nachdichten geführt hat. 1991 war von ihm nahezu unbemerkt von der Öffentlichkeit eine schwergewichtige Anthologie englischer Poesie erschienen – Urs Engeler hat sie nun, um einen wunderbar lichten Hochzeitstagzyklus von Edmund Spenser erweitert, neu aufgelegt. Sie war das Dokument einer vieljährigen Leidenschaft für das Abtrünnige, Unterdrückte, Abseitige, Verkannte, Exzentrischen und Kanonsprengenden. Schlüter kommt (fast) ohne Keats und Coleridge und Dryden aus, macht einen Bogen um das Geläufige und Eingeschliffene; das Resultat war eine staunenswerte Schatzkammer des Überhörten in der englischen Poesie. Keine Bibliothek kann sie guten Gewissens missen. Kabinettstück an Kabinettstück reiht sich; kaum eines kannte man zuvor. Ein hochgewitztes Bettelgedicht von Geoffrey Chaucer hier, barockes Rankenwerk von King James I. da, ein ganzes Album mit Beweisen, wie hoch jahrhundertlang in England die Kunst des Sonettenschliff stand usf. Die allererstaunlichsten Kleinode finden sich womöglich in den Anonyma. 600 Jahre alt sind fantastische Wortspiellaune wie: «Mon in the mone stond and strit; / On his bot-forke his burthen he bereth.» («Mann-im-Mond steht und stelzt fürbaß; / Trägt an ‘ner Zinkenfork sein Rutenbündel.») Schlüter, damals noch in jungen Jahren, demonstriert hier über alle Lust am Empfindsamen und Kostbaren hinaus eine eminent spielerische Lust am Spektrum der Töne. Nur eben: Dem Demodierten, Patinösen, Wohlfeilen, Wallenden, Wattierten, gehörte auch damals schon seine Liebe. Und so wird aus dicht, aber lakonisch gebauten Zeilen wie «Thou black, wherein all colours are composed, / And unto which they all at last return / Thou colour of the sun where it doth burn, ...» wiederum «Lyrik»: «Du Schwarz: darein ein jede Farb geschossen, ...». Das ist keine «verenglischende» Transmission; die morphologische Mimikri ans Fremde wird zum Vorwand, um sich am «poetisierten» Deutsch zu laben. Schlüters eminentes Projekt einer «historischen Aufführungspraxis» ist im Detail zwielichtig: Sollen die neu angeeigneten Überlieferungen uns sprechen lehren oder sollen wir zur Flucht ins Abgelebte verführt werden? Lehrt sein Kraftakt womöglich, dass das Deutsche die gestochene, hochbeweglich komponierende und doch selten «lyrisierende» Empiriekraft des Englischen nicht oder nur in glücklichen Augenblicken erreicht – und also sich doch auf eigene, andere Tugenden besinnen sollte und müsste?

Jürgen Brôcan, Neue Zürcher Zeitung, 22. Juli 2004

Pastorale mit polemischen Spitzen

James Thomsons «Jahreszeiten» in inspirierter Neuübersetzung

Nimmt man diesen vorzüglich gestalteten Band zur Hand, ahnt man nicht unmittelbar, dass hier ein höchst bemerkenswertes verlegerisches Unterfangen vorliegt. Nach rund einhundertachtzig Jahren ist einer der grossen Klassiker der englischen Dichtung und ein bedeutendes Werk aufklärerischen Denkens erstmals wieder ins Deutsche übertragen worden: «Die Jahreszeiten» von James Thomson. In Anbetracht der breiten Rezeption, die das Gedicht auch im deutschen Sprachraum erfuhr – Ewald v. Kleist und J. F. W. Zachariae beispielsweise liessen sich von ihm zu Texten anregen –, stellt diese zweisprachige Edition eine willkommene Bereicherung dar, zumal sich derzeit auf dem englischen Markt keine einzige Ausgabe im Druck befindet. Nicht immer waren die «Jahreszeiten» so wenig präsent wie heute. Nach dem Erscheinen der stark erweiterten definitiven Ausgabe von 1746 wurden sie mehr als ein halbes Dutzend Mal übersetzt. Den Anfang machte bereits 1745 der Hamburger Barthold Hinrich Brockes mit einer Fassung in Paar- und Kreuzreimen, die sich mühelos in sein eigenes physikotheologisches Weltbild einfügte; ihm folgten unter anderen Palthen (nach Lessings Auffassung hatte er den «englischen Dichter verdorben»), ein gewisser Harries, Schubart, der von Wieland wohlwollend besprochene Neuendorff, Soltau und schliesslich Baron van Swieten, dessen Oratoriums-Libretto Haydn zur Verzweiflung brachte: wegen der geforderten plumpen Tonmalerei, nicht etwa der inhaltlichen Änderungen (Swieten führte zum Beispiel den Wanderer in die behagliche Bauernstube, statt ihn im Frost sterben zu lassen).

Pastorale und Politik

Die Entstehung von Thomsons Poem fällt in eine für England relativ friedliche Epoche, die den wachsenden Wohlstand des Landes durch merkantile Kolonialpolitik vorantrieb. Allerdings herrschte zwischen 1721 und 1742 eine korrupte Whig-Regierung mit Ämter-Patronage und Pressezensur. Vergils «Georgica» ist zwar das erklärte Vorbild für Thomson wie überhaupt für die Tradition der pastoralen Dichtung Englands, doch bleibt bei aller ländlichen Idylle genügend Gelegenheit, die Szene immer wieder politisch zuzuspitzen und auf jene Gönner und Freunde zu lenken, die innerparteilich gegen den Premier Robert Walpole und den unliebsamen Hannoverkönig George II. opponierten. Vor diesem Hintergrund erklärt sich die das gesamte Gedicht durchziehende, appellativ beschworene Vision eines freiheitlichen, prosperierenden England, in dem Wissenschaft und Kultur gedeihen, im Inneren sozial umsichtig und gerecht, nach aussen wehrhaft patriotisch auftretend: ein England also ohne Walpole. Moralphilosophische Erörterungen spielten in der englischen Aufklärung eine zentrale Rolle. Shaftesbury begründete ethische Prinzipien, ohne Berufung auf Religion oder göttliche Offenbarung, aus sich selbst heraus; er leitete das Sittliche nicht von Vernunft, öffentlicher Meinung oder Gesellschaft ab, sondern von einer natürlichen, dem Menschen angeborenen Anlage: dem Gefühl. In den «Jahreszeiten» tariert das Gefühl das Ideal einer tätigen Verantwortung so aus, dass Bukolik nicht einer Flucht vor städtischer Zivilisation gleichkommt. Ohne die intendierte Reizung des Gemüts ist Thomsons Kritik an manchem Übelstand undenkbar, zumindest wirkungslos: dass man Tiere einsperrt und Menschen wie die Tiere, dass man der «grausamen Parforcejagd» frönt und die von der Natur vorgegebene Ordnung vergisst. Ganz modern klingt seine Anklage des «Tyranen Mensch»: «Wie lang, / wie lang soll hingestreckt NATUR bey deinem Wüten stöhnen / und der Erneuerung harrn? Wenn sie dir dient – / musst du zerstörn?»

Saisonales Glück

Am jahreszeitlichen Wandel kann und soll der Mensch staunend das Schöpferium erkennen, «die Präsenz der Gottheit ahnen, schmecken / die Freude Gottes, eine Welt im Glück zu sehn!». Im Frühling keimt die Liebe, keimen die Saaten auf; man erinnert sich an die ungetrübte und verlorene Morgenröte der Menschheit: welch Unterschied zu «diesem Lebensdreck»! Der Sommer dann ist die Zeit der Kontemplation und Versenkung in die Wissenschaften; der Prospekt tropischer Regionen Afrikas, interessant für die expandierende Nation, illustriert eine für gemässigte Breiten fremdartige Hitze. Im Herbst besinnt man sich auf den Erntefleiss, auf das soziale Wohlergehen, das durch Handel und die «City – Säugamme der Kunst» aufblüht, und natürlich auf die «philosophische Melancholie». Und der Winter: Periode des Verdorrens, der Vorbereitung auf neues Keimen, des Lebenskampfes in den Polargegenden.

Die ästhetische Innovation von Thomsons «mäandernd Lied» (wandering song) besteht in den minuziösen und oft stark additiven Naturschilderungen, die das konstituierende Element der Dichtung bilden: vom Nestbau der Vögel bis zu den Fliegen, die sich im Spinnennetz am Fenster verfangen. Die Ansicht des Schönen und Vernünftigen hat ihren Gegenpol in der Vorstellung des Schrecklichen, Ungebändigten, Abergläubischen. Thomson versucht, die Gemütsbewegung durch pittoreske Darstellung von Insektenschwärmen, mittäglicher Gluthitze, Pestilenz, Stürmen, Winterkälte, wilden Tieren zu erregen. Ein Theodizee-Problem stellt sich hier kaum: Denn wer könnte sich anmassen, fragt Thomson, die «Struktur des Ganzen» zu erkennen? Das ist freilich eine deistische Auffassung, die nicht mehr nach dem Walten eines persönlichen Gottes fragt, wie die Engführung Gott – Natur in dieser Passage belegt: «Mit DIR beginne – / auf DIR verweile – mit DIR ende mein Gesang; / und lass mich niemals, niemals von DIR irregehn!» Und es verwundert nicht, dass Lukrez' atheistisches «Wesen des Weltalls» durch Thomsons Zeilen schimmert.

«Historische» Interpretation

Wolfgang Schlüters Übersetzung ist ein intellektueller Hochgenuss. Man erwarte aber keine Eindeutschung, die sich dem Originaltext brav unterordnet – wer mit solcher Haltung an das Buch herangeht, wird enttäuscht sein. Nicht ohne Grund stehen Original und Übersetzung hinter-, nicht nebeneinander. Obwohl die jambische Fassung mit locker gehandhabten Blankversen sich formal dem Original nähert, beansprucht sie ein erhebliches Mass an Eigenständigkeit und Kreativität. Was auf den ersten Blick anstössig erscheinen mag, findet sich bei Thomson: die ungewohnten Versbrechungen, die Latinismen, die emphatischen Satzzeichen. Jedoch nicht wörtlich ins Deutsche transportiert, sondern so, dass sich auf den heutigen Leser eine ähnliche Gesamtwirkung überträgt, wie sie vielleicht Thomsons Zeitgenossen verspürten. Die altertümliche Orthographie verleiht ausserdem ein authentisches Kolorit. Schlüter vergleicht dies mit der Interpretation alter Musik auf historischen Instrumenten. Und sein Bild ist stimmig: Wie alte Musik der Spekulation und Spielfreude bedarf, um nicht akademisch trocken zu klingen, sind hier verstörende «heutige» Wendungen eingeschaltet.

Schlüter übersetzt mit überbordender Wortlust, viel Sachkenntnis und im Detail steckendem Witz, zum Beispiel wenn er als Rezeptionsspuren einige Zeilen aus Haydns Oratorium einfügt oder auf das «Rule Britannia» aus Thomsons Libretto zur Oper «The Masque of Alfred» anspielt. Deshalb sieht man ihm die eine oder andere Marotte, die doch allzu sehr an Arno Schmidts Duktus erinnert, gerne nach. Sein wundervoll luzides Nachwort erschliesst überdies die Beziehungen zu einem anderen Grossgedicht: William Cowpers «The Task».
