

Der große Poesie-Schwindel Über Raoul Schrotts Erfindungen

Die Sprache der Prosa, sagt Ezra Pound, sei bei weitem nicht so mit Sinn geladen wie die Sprache der Dichtung. Dies sei vielleicht die einzig gültige Unterscheidung zwischen den beiden Gattungen. Borges sagt dasselbe ein wenig prosaischer: Bei der Poesie werde eine Intensität vorausgesetzt, die man bei der Prosa nicht dulde. Dichte, Intensität, semantische Geladenheit – mit solchen Begriffen versucht man, die Besonderheit der Poesie einzukreisen.

Will man die Sprache der Dichtung zerlegen, wird man etwa drei Ebenen unterscheiden: eine lautliche Ebene, auf der die Sprache musikalische Qualitäten erhält, eine bildliche Ebene, die die Einbildungskraft wesentlich mehr aktiviert als die Sprache der Prosa, und schließlich eine dritte Ebene, die den Wortsinn betrifft, wo der übliche Sinn fragwürdig wird, sich ändert oder in ungewohnten Kontexten erscheint. Melopoeia, Phänopoeia, Logopoeia, das sind die Begriffe, die Pound gebraucht. Octavio Paz sieht die Dichtung ähnlich, wenn er sie als Verschränkung von Rhythmus und Bild in einem außergewöhnlichen Augenblick definiert.

Es liegt auf der Hand, daß die Übersetzung von Dichtung nicht auf dieselbe Weise vor sich gehen kann wie die Übersetzung von Prosa. Und man kann die Vermutung wagen, daß die besondere Beschaffenheit der Sprache der Dichtung den Dichter in besonderem Maß zum Übersetzen, zur sprachschöpferischen Auseinandersetzung mit fremder Dichtung drängt. Umgekehrt sind die Kriterien zur Beurteilung literarischer Übersetzungen im Fall der Dichtung nicht dieselben wie im Fall der Prosa. Der Begriff der Nachdichtung wird für poetische Werke meist akzeptiert, für Prosa oft nicht. Anscheinend führt oder zwingt die höhere Komplexität poetischer Sprache zu größerer Freiheit in Hinblick auf das Original. Eine andere, vielleicht mit-schwingende, aber selten ausdrücklich formulierte Frage ist, ob diese Freiheit Grenzen haben kann und soll.

Daß Dichter fremdsprachige Dichter in ihre Sprache übertragen, ist keine Seltenheit, sondern eher die Regel. Und es kommt auch nicht selten vor, daß sie aus vielen Sprachen übersetzen, die sie in manchen Fällen kaum beherrschen. Sogleich stellt sich die Frage, was mit »die Sprache des Dichters« überhaupt gemeint ist. Eine nationale oder regionale Sprache, oder etwa eine poetische Sondersprache, die von Individuum zu Individuum verstanden wird, von Dichter zu Dichter, von Mandelstam zu Celan beispielsweise, und nicht so sehr von einem Russen zu einem deutschsprachigen Rumänen? Außerdem entsteht im Lauf der Zeit eine Tradition des Übersetzens, beispielsweise des Übersetzens von Shakespeare-Sonetten ins Deutsche oder von Heine-Gedichten ins Spanische. Der übersetzende Dichter versucht dann, auf den Klang des Originals zu hören, soweit ihm dies möglich ist, aber er setzt

auch jene Tradition fort, er schreibt die bereits vorhandenen Shakespeare- oder Heine-Übersetzungen um und weiter.

Manche der Ansichten Ezra Pounds wirken zunächst überspannt, bei näherem Überlegen erweisen sie sich aber meist als treffende Beobachtungen: »Noch etwas wird von Leuten, die keine Sprachen können, falsch gesehen: daß man eine Sprache nicht als Ganzes zu erlernen braucht, um ein oder ein Dutzend Gedichte zu verstehen. Es genügt häufig, wenn man das Gedicht und jedes der paar Dutzend oder paar Hundert Wörter, aus denen es besteht, von Grund auf erfaßt hat.« Das trifft beispielsweise auf Trakls Gesamtwerk ohne jede Einschränkung zu. Die Kenntnis des Deutschen hilft wenig zum Verständnis seiner Gedichte. Es kommt darauf an, ihre poetische Machart, gleichsam ihr poetisches System, das von der Alltagssprache weit entfernt ist, zu erkennen.

Im Vorwort zu seiner Anthologie *Die Erfindung der Poesie* schreibt Raoul Schrott: »Übersetzen ... heißt, diese Bilder zu sehen, bevor sie geschrieben werden, und sie dann ... mit den Utensilien der eigenen Sprache freihändig nachzuzeichnen und neu zu skizzieren.«¹ Soll der Übersetzer das Bild sehen, bevor es der übersetzte Dichter gesehen hat, oder soll der Übersetzer das vom Dichter bereits evozierte Bild sehen (und es sich meinetwegen zu eigen machen), bevor er ihm dann in seiner eigenen Sprache Ausdruck verleiht? Zweiteres halte ich für möglich und sinnvoll; ja, ich glaube, es ist geläufige Übersetzungspraxis. Besonders das poetische Übersetzen ist oft kein Übersetzen von Worten in Worte, sondern von Bildern, vermittelt durch Worte, in Bilder. Die Übersetzermaxime, die Schrott angibt: »So nahe wie möglich und so frei wie notwendig«, ist nicht mehr und nicht weniger als ein Topos. Wie allerdings eine möglichst große Nähe zu bewerten ist, wenn der Übersetzer nicht arabisch liest und den Originaltext nach einer französischen Version übersetzt, steht auf einem anderen Blatt.

Auch die Wiedergabe des musikalischen Aspekts, also von Metrum, Rhythmus und Assonanzen, ist eine nicht leicht und wahrscheinlich überhaupt nicht definitiv zu beantwortende Frage. Alle drei von Pound unterschiedenen Ebenen in der eigenen Sprache im gleichen Maß zu berücksichtigen, ist tatsächlich eine hohe Kunst, die vom Übersetzer selten erreicht wird. Die Konzentration auf das Rhythmische oder den Reim führt häufig zu einer Vernachlässigung der Semantik und umgekehrt. Wenn Schrott behauptet, eine ursprüngliche Dominanz des musikalischen Rhythmus werde im Verlauf der Entwicklungsgeschichte der Lyrik von immer deutlicher in den Vordergrund tretenden poetischen Bildern abgelöst, so halte ich das für eine Schutzbehauptung, die die Vernachlässigung von Rhythmus und Klang bei seinem eigenen Übersetzen rechtfertigen soll. Zwar wurden die herkömmlichen metrischen Formen durch die literarische Moderne aufgesprengt, aber der »vers libre« bedeutet keineswegs eine Vernachlässigung des Musikalischen in der Dichtung – ganz im Gegenteil.

¹ Raoul Schrott, *Die Erfindung der Poesie. Gedichte aus den ersten viertausend Jahren*. Frankfurt: Eichborn 1997; *Tropen. Über das Erhabene*. München: Hanser 1998.

Borges hatte eine Vorliebe für alle Arten von Fälschungen und Phantastereien. In seinem Essay über die (englischen) Übersetzer von *Tausendundeiner Nacht* äußert er die Meinung, daß es einem Übersetzer nicht gestattet sei, den Vorstellungsgehalt eines Buches anstelle seiner Worte zu übersetzen, und er bewundert fast im selben Atemzug die »schöpferische und glückliche Untreue« einer der von ihm besprochenen *Tausendundeine Nacht*-Versionen. Ich glaube, es gibt für diese Art von Textuntreue tatsächlich nur eine Begründung, nämlich die von Raoul Schrott unter Hinweis auf Martin Luther gegebene: Das Ergebnis des Übersetzens müsse in jedem Fall »bestes Deutsch« sein.

Übersetzungen fremder Texte sind, so gesehen, ein Beitrag zur eigenen Literaturgeschichte, von dieser, das heißt vom zeitgenössischen literarischen Kontext, niemals ganz unabhängig und umgekehrt auch befähigt, diesen Kontext mitzugestalten. Das vielbeschworene Altern literarischer Übersetzungen scheint mir letztlich nur ein Aspekt des Alterns von Sprache, von Literatur, von Kunstwerken überhaupt zu sein. Bei manchen geht der Verfallsprozeß rascher, bei anderen weniger rasch vor sich. Ezra Pound empfahl seinen englischsprachigen Zeitgenossen allen Ernstes, Homer in der altfranzösischen Übersetzung von Hugues Salel zu lesen, denn nur diese biete »anhaltenden Genuß«.

Wenn man sich eine Zeitlang im Feld der Literaturkritik betätigt, ergeben sich Zuständigkeiten, Linien, Gewohnheiten, die zu Fesseln werden können. Überall lauert die Gefahr des Spezialistentums, und ein kritischer Spezialist zu sein, ist womöglich noch gefährlicher, als ein affirmativer Spezialist zu sein. Meine erste öffentliche Äußerung zu einer Arbeit von Raoul Schrott betraf seinen Roman *Finis terrae*. Ich habe diesen Roman damals »wohlwollend« besprochen – dieses Adverb verwendet man gern, um eine zustimmende, aber nicht unbedingt enthusiastische Stellungnahme zu charakterisieren. Als ich dann vor einem Jahr den Gedichtband *Tropen* las, war ich erstaunt über die Fehlerhaftigkeit dieses auf Gelehrsamkeit bedachten Werks. Auch hier ein großer Anspruch – das Erhabene – und Versatzstücke aus vielerlei Sprachen, Epochen und Wissenschaften; der Versuch, eine Position wie seinerzeit Leonardo da Vinci einzunehmen, Weltgegenden und Jahrtausende zu umfassen, das Spezialistentum beiseite zu wischen. »Schrotts Gedichte sind versifizierte, manchmal gereimte Prosa«, schrieb ich in meiner Besprechung, »ihre Syntax ist kaum poetisch, Rhythmus und Klang werden als Faktoren vernachlässigt, und Tropen – nimmt man die auf dem Buchumschlag gegebene Definition des ›übertragenen Wortgebrauchs‹ – kommen in diesem Tropenbuch selten vor. Nicht absprechen kann man Schrott, daß ihm hin und wieder schöne, auch überraschende Bilder gelingen.«

Meine letzte literarische Begegnung mit Raoul Schrott verdanke ich einem meiner Lieblingsautoren, Jorge Luis Borges. Ich brachte es nicht übers Herz, nicht in die Auswahl von Borges-Gedichten hineinzuschauen, die der Carl Hanser Verlag zum hundertsten Geburtstag des Argentiniers veröffentlichte. Als Herausgeber dieses Bandes fungierte Raoul Schrott, die Überset-

zung war, der Notiz auf der Rückseite des Titelblatts zufolge, von Gisbert Haefs und Raoul Schrott. Um niemandem unrecht zu tun, rief ich, ehe ich meine Kritik zu Papier brachte, Gisbert Haefs an, um in Erfahrung zu bringen, wer von den beiden Genannten nun wirklich Borges übersetzt habe. Haefs sagte mir, er habe sich mit Schrott nie getroffen, dieser habe einfach seine Übersetzungen bearbeitet, der Hanser Verlag habe ihm dann eine Kopie des Manuskripts geschickt und er, Haefs, habe einige offensichtliche Irrtümer, die Schrott begangen und der ursprünglichen Übersetzung hinzugefügt habe, wieder herausgestrichen, mehr nicht. Um meinen Eindruck von Schrotts Umgang mit Borges zusammenzufassen, hier ein kurzes Zitat aus meiner Besprechung dieses Buchs: »Raoul Schrott hat die Übersetzungen von Gisbert Haefs genommen und sie an vielen Stellen entpoetisiert. Ich gehe so weit, zu behaupten, daß er eine Reihe von Gedichten zerstört hat.«

Das Erscheinen von Schrotts Anthologie mit, wie der Untertitel behauptet, »Gedichten aus den ersten viertausend Jahren« der Geschichte der Poesie bewog erfahrene deutsche Feuilletonschreiber zum Gebrauch hyperbolischer, ja sogar pathetischer Epitheta, löste aber auch scharfe Kritiken aus. Thomas Steinfeld verstieg sich in der *FAZ* (14. Oktober 1997) zu der Behauptung, ein Lebenslauf wie der von Schrott *müsse* zu einem großen Buch führen. »Es folgen die Wanderjahre als Sekretär bei Philippe Soupault«, erzählt Steinfeld den Verlagsprospekt nach; diese bewegten Wanderjahre dürften sich 1986 abgespielt haben, als der neunzigjährige Ex-Surrealist Soupault in einem Altersheim im 16. Arrondissement von Paris wohnte und seit langem keine Zeile mehr veröffentlicht hatte. Steinfeld bewundert die »unerhörten Ausgrabungen« und »uralten Fundstücke« Schrotts, und er überlegt keine Sekunde, ob es nicht fragwürdig sein könnte, wenn all das Tausendjährige beim Übersetzen über ein und denselben Kamm geschert wird: »Diese Gedichte können fünfhundert Jahre alt sein oder dreitausend, es ist im Grunde gleichgültig.« Auch Fehler beim Übersetzen und Kommentieren spielen keine Rolle, Steinfeld selbst hat einige entdeckt, aber er bricht seine Suche bald ab: »Es ist müßig, nach solchen Mängeln zu suchen ...« Daß der Trobador bei Schrott nach Robin Hood klingt oder Archilochos nach Rimbaud oder Sappho nach *Wanderers Nachtlied* oder die mehr hypothetische als lesend nachvollziehbare sumerische Dichtung nach Salomons Hohemlied (zwischen den beiden genannten Quellen liegen lächerliche zweitausend Jahre), sei's drum, Hauptsache, die Übersetzung hat Rhythmus und Reim. »Ob das alles so richtig ist, weiß man nicht«, aber darauf kommt es nicht an.

Ich erwähne kurz zwei tadelnde Kritiken der Schrottschen Anthologie. Rafik Schami, ein in Deutschland lebender syrischer Autor, bezeichnet Schrott als Dilettanten: Die von ihm ausgewählten arabischen Dichter seien zweit- oder drittrangig, seine Übersetzungen fußten auf englischen und französischen Übersetzungen, seine Kommentare auf meist veralteter Sekundärliteratur. Die von Schami besprochenen Mißverständnisse und Fehler beim Übersetzen will ich hier nicht wiedergeben; besonders aufgefallen ist mir seine Behauptung, Schrott »bemühe« dauernd die Erotik und übertreibe deren

Bedeutung für die arabische Dichtung. Zwei Pauschalurteile seien erwähnt: Die schönsten, wildesten Gedichte würden, so Schami, bei Schrott zu einem »nichtssagenden faden Brei«, und manche Verse befänden sich »auf Tiroler Schlagerniveau«. Besonnener ist die Kritik von Andreas Kilb (*Zeit* vom 14. November 1997). Die vereinheitlichende Kraft von Schrotts Übertragungspraxis, die der *FAZ*-Redakteur lobt, ruft beim Kritiker des Konkurrenzfeuilletons nur Skepsis hervor: »Wenn die ganze Literaturgeschichte nach Raoul Schrott klingt, kann man sie beiseite legen.« Kilb mokiert sich über die »endlosen Langzeilen« Schrotts und sagt frei heraus, daß der Nachdichter die unterschiedlichen Formen der Poesiegeschichte – gemeint sind Metrum, Rhythmus und Klang – seiner Meinung nach nicht beherrsche. Von der angestrebten Genialität, schließt Kilb, bleibe nur die Pose.

Viele Nachdichtungen Schrotts empfinde ich ähnlich wie Schami als »faden Brei«. Auch an Schlagertexte fühle ich mich manchmal erinnert, nicht nur bei einem Satz wie: »ein lied will ich machen weil ich schläfrig bin / ich sitz in der sonne geh müd her und hin«, sondern auch bei der von einigen Rezensenten bewundernd zitierten »sumerischen« Strophe: »Mein krauses haar / ist die kresse ist die krause kresse / in ihrem beet der beine – / er wird sie mir wässern«. Hält man einige der verallgemeinernden Werturteile der Kritiker nebeneinander, hat man den Eindruck, als sprächen sie von ganz verschiedenen Werken. So behauptet zum Beispiel Steinfeld, Schrott bestehe bei seinen Übertragungen nachdrücklich auf Rhythmus, Klang und Reim, nötigenfalls werde dafür auch der Wortsinn geopfert. Thomas Kraft meint, der Nachdichter habe »rhythmische und metrische Angleichungen und Glättungen vorgenommen«. Paul Jandl (*NZZ*, 28. Februar 1998) schreibt in einer Besprechung: »Auf Metrum und Reim des Originals läßt er sich kaum jemals ein. Wo er es tut, scheitern die Gedichte.« Schrott selbst hatte im Vorwort zu seiner Anthologie geschrieben: »Da ist ... die Frage nach der Nachbildung von Rhythmen und Metren der Originale. Auf sie wurde verzichtet.«

Man könnte die Aufbereitung einer poetischen Anthologie – Einleitung, Kommentare, Anmerkungen – als unwichtig abtun und einfach überblättern. Ich verschließe also die Augen vor der Vagheit von Schrotts Wissenschaftsprosa und vermeide es, formelhafte Sätze wie den folgenden zu zerpfücken: Die sizilianisch-arabischen Dichter »zeichnet die hohe Beobachtungsgabe und der Sinn fürs Detail aus, die beide zu einer fast symbolistischen Poesie führen«. Nur vor einem kann ich die Augen nicht verschließen, nämlich davor, die moderne Dichtung als weltfremd und selbstverliebt abzutun und die neuere Geschichte der deutschsprachigen Dichtung in Bausch und Bogen zu verwerfen. Diese habe »eine eigene Poetik von internationalem Einfluß kaum je herausgebildet« und immer nur ausländischen Vorbildern nachgeeifert, sagt Schrott und suggeriert, die deutsche Dichtung sei zu hirnig, und daran sei wiederum die protestantische Ethik schuld. Dieses alte Klischee hat heute nur noch den Wert einer Karikatur. Das großspurige Ignorieren, mit dem *Die Erfindung der Poesie* einsetzt, ist weniger ungerecht als unsinnig; es säubert die Literaturgeschichte von Dichtern wie Johann Christian Günther, Goethe, Hölderlin, Heine, Trakl, Rilke, Benn, Bach-

mann, Celan. Die meisten von ihnen haben aus fremden Sprachen übersetzt und wurden in fremde Sprachen übersetzt.

Natürlich kann eine Anthologie, die die Jahrtausende durchstreift, nicht alles aufnehmen, und es ist müßig, sich zu fragen, welche Dichter hier fehlen. Rafik Schami hat darauf hingewiesen, daß die von Schrott ausgewählten arabischen Dichter nicht die bedeutendsten sind. Für Schrott sind das subjektive Geschmacksfragen. Mag sein. Trotzdem möchte ich für meinen Teil daran festhalten, daß es so etwas wie ein ästhetisches Urteilsvermögen gibt, das man pflegen oder vernachlässigen kann. Man kann zeitgenössische okzitanische Dichtung sammeln, weil sie einer aussterbenden Sprache angehört oder weil sie gut ist. Das sind unterschiedliche Kriterien mit je eigener Berechtigung. Man kann die Sonette des Giacomo da Lentini übersetzen, weil er angeblich der Erfinder dieser Gedichtform war, oder die Sonette Petrarcas, weil man der Meinung ist, daß sie zu den schönsten gehören. Schrott hat sich für Giacomo entschieden, um seinem Erfindungsprojekt Genüge zu tun. Die Crux dabei ist, daß das Erfindertum in diesem Fall sehr zweifelhaft ist. Schrott hat einfach die Hypothese des englischen Literaturwissenschaftlers E. H. Wilkins übernommen, die mich nicht überzeugt. Und er hat auch gleich den Titel von Wilkins' Aufsatz übernommen: *The Invention of the Sonnet*.

In dieser Suche nach Erfindung, nach dem Ursprungsmoment einer Form, paart sich Naivität mit Durchtriebenheit. Denn solche Ursprungsmomente lassen sich meistens nur idealiter konstruieren, durch Raffung historischer Vorgänge und durch eigene Erfindung, wo die Vorgänge selbst nicht greifbar werden. Es ist rührend mitanzusehen, wie sich Schrott den an logisch-ästhetischen Problemen der Unausgewogenheit und des Bruchs herumtütelnden Giacomo vorstellt: Ich hege den Verdacht, daß der Studierstubegelehrte hier seine eigenen geistigen Mühen und Volten in die sizilianische Dichtersfigur projiziert. Der größte Coup ist jedoch Schrotts Erfindung der Erfindung der Poesie durch zwei sumerische Frauen, eine Prinzessin und eine Priesterin. Die zeitliche und kulturelle Ferne dieser Keilschrift-Fragmente, über die wir wenig gesichertes Wissen besitzen, gibt dem heutigen Dichter die Möglichkeit, seiner eigenen Poiesis freien Lauf zu lassen. Ob man aber noch von »Nachdichtung« sprechen soll, wenn man seinen Text um ein paar Vermutungen herum schreibt wie um eine Handvoll vorgegebener Wörter auf einem weißen Blatt Papier?

Schrott gewinnt durch seine neosumerischen Gedichte mehr als eineinhalb Jahrtausende. Zählt man von Archilochos und Sappho, deren Werke gut überliefert und entzifferbar sind, bis zum Walisen Dafydd ap Gwilym, kommt man auf rund zweitausend Jahre. Die viertausend Jahre Poesie hat sich Schrott schon rein rechnerisch erschwindelt. Schrotts Transportmittel durch die Jahrtausende ist seine Überzeugung, Gedichte seien Verkleidungen des Immergleichen und Ewigmenschlichen, dessen Definition zwar ein wenig dunkel bleibt, aber irgendwie mit Wein, Weib und Gesang verbunden ist. Diese Überzeugung unterscheidet sich von Auffassungen, die in Dichtungen das je Eigene suchen und den Abstand, auch und gerade beim

Übersetzen, wahren wollen. Sie unterscheidet sich aber auch von der Pound'schen Poetik, der es um Durchdringung entfernter Zeiten und Kulturen geht, um eine symbiotisch vielstimmige Existenzform des Poetischen jenseits von Technik und Rhetorik, auf die Schrott sich beruft. Pounds eigene Dichtung lebt in und von den Trobadors, in und von chinesischer Lyrik, er verbindet etwa im *Canto I* homerische Epik und altenglische Metrik und kommt so zu neuen Formen. Raoul Schrotts *Tropen*-Buch mag zwar gelehrt sein, von seiner Übersetzungstätigkeit bleibt es aber merkwürdig unberührt.

Wenn Dichtung das Immergleiche ist, läßt sie sich beliebig aktualisieren. Raoul Schrott tut das nicht einfach, wo sich die Gelegenheit bietet, er *bemüht* sich vielmehr um Aktualisierungen. In einigen Gedichten springt dieses Bemühen besonders in die Augen, etwa wenn im alten Rom »Pomadengeste« mit »Schmalztollen« auftreten und die Mädchen »steiler Zahn« genannt werden. Mich erinnert dieses Aktualisierungsbemühen an Theateraufführungen, bei denen Fausts Gretchen in ausgewaschenen Jeans daherkommt und dauernd an ihrer Zigarette nuckelt: Achtung, hier wird aktualisiert! Dem möchte ich die Perspektive gegenüberstellen, wie sie Goethe in seinen Noten und Abhandlungen zum *West-östlichen Divan* beschrieb: »Wollen wir an diesen Produktionen der herrlichsten« – arabischen – »Geister teilnehmen, so müssen wir uns orientalisieren, der Orient wird nicht zu uns herüberkommen.« Es gibt zwei Möglichkeiten: Man kann sich auf andere Kulturen, Sprachen und Epochen einlassen, was die Gefahr mit sich bringt, sich zu verlieren; oder man kann jene Kulturen, Sprachen, Epochen für sich benützen.

Im Vorwort zu seiner Anthologie stellt Schrott die Behauptung auf, Poesie sei stets unter ähnlichen Rahmenbedingungen gediehen: griechische Demokratie, römische Republik, »eine Art Oligarchie bei den arabischen Stämmen«. Ohne Demokratie westlichen Zuschnitts keine Gedichte – das ist wohl der Sinn dieser Rede, die man mit ein bißchen Phantasie als dichtungspolizeilichen Wink mit dem Zaunpfahl verstehen kann. Daß die arabischen Dynastien mit der griechischen Demokratie gar nicht viel Ähnlichkeit aufweisen, dämmert Schrott. Goethe hatte davon ein wesentlich klareres Bewußtsein, jener »Despotismus« bereitet ihm durchaus Unbehagen, was ihn jedoch nicht daran hindert, die poetischen Blüten zu schätzen. Nein, Demokratie und Dichtung sind leider nicht aneinander gebunden, und die diversen kulturellen Epochen sind nicht alle mehr oder weniger gleich. Die Aktualisierungsbeflissenheit, scheint mir, ist die Kehrseite der Gleichmacherei. Ezra Pound: »Wenn etwas ein für alle Mal gesagt worden ist, ob in Atlantis oder Arkadien, ob 450 vor Christus oder 1290 danach, steht es uns Heutigen nicht an, es nochmals zu sagen und das Andenken der Toten zu verdunkeln«. Für uns Heutige bleibe immer noch eine Menge zu schaffen, »denn wenn wir auch noch die gleichen Gefühle haben wie jene, die die tausend Schiffe auslaufen ließen, so steht doch fest, daß sie anders, durch andere Nuancen, andere geistige Abstufungen ausgelöst werden«.

Demgegenüber wirkt Schrotts Poetik recht altbacken. Archaische Formen der Erkenntnis sollen von der Dichtung immer aufs neue bearbeitet werden,

»uralte Gemeinplätze, die jetzt selbst die Neurologie bestätigt«, wie Schrott mit einem Verweis auf die im *Tropen*-Buch dann ausgiebig strapazierten exakten Wissenschaften behauptet; Gemeinplätze, *loci communes*; oder doch einfach nur Gemeinplätze? Überstrapazierte, weitherbemühte Rhetorik wie auch im ersten Kapitel der *Erfindung der Poesie*, wo die hypothetische sumerische Dichtung mit einer lateinischen Einteilung verziert wird: Exordium, Argument, Peroration; schlichter formuliert: Einleitung, Hauptteil, Schluß. Aber der *poeta doctus* muß, wie ein Kritiker richtig bemerkte, Eindruck schinden.

Im folgenden einige Beispiele aus Raoul Schrotts Übersetzungspraxis. Ich beginne mit den arabischen Dichtern Siziliens (vorwiegend 11. Jahrhundert), weil sich hier die Problematik der Auswahl am besten zeigen läßt. Schrott hätte statt der sizilianischen auch die andalusische Dichtung jener Epoche nehmen können, was vermutlich ertragreicher gewesen wäre. Leonardo Sciascia hat Ibn Hamdis als den bedeutendsten unter den arabischen Dichtern Siziliens bezeichnet. Er dürfte sich dabei auf die Arbeiten Michele Amaris gestützt haben, des besten Kenners der arabischen Epoche Siziliens, der in seinem historischen Standardwerk schreibt, Ibn Hamdis sei zu seiner Zeit der berühmteste Dichter des Landes gewesen. Auch Adolf von Schack, den Schrott in seiner Bibliographie zitiert, schreibt in einem Werk aus dem 19. Jahrhundert, Ibn Hamdis gelte als »der begabteste Dichter« jener Epoche. Bei Schrott aber kommt dieser Ibn Hamdis nicht vor.

Nun kann man freilich sagen, die besten Nachdichtungen fußten nicht immer auf den besten Originalen. Man wird beispielsweise auf Goethes Hafis-Übertragungen verweisen. Diesem Hinweis möchte ich nachgehen, zumal ich den *West-östlichen Divan* für eines der wunderbarsten Beispiele aus dem gesamten Nachdichtungsgenre halte. Goethe hat dieses Buch als Siebzigjähriger abgeschlossen, nachdem er sich jahrelang mit arabischer Sprache und Dichtung beschäftigt hatte. Sein *Divan* stützt sich auf die 1813 erschienenen Hafis-Übertragungen von Joseph von Hammer-Purgstall. Goethe war damals als alter Herr in ein junges Mädchen verliebt, und diese Verliebtheit schlägt sich im Ton der Nachdichtungen nieder. Goethe »orientalisiert« als Nachdichter, aber zugleich bringt er subjektive, gegenwärtige und westliche Empfindungen zum sprachlichen Ausdruck. Seine Hafis-Gedichte sind geschmeidig und wohlklingend, durchwegs musikalisch, mit Strophenformen und Reimen, die sicher nicht dem arabischen Reimprinzip entsprechen, dafür aber eine verspielte, neckische, verliebte Atmosphäre vermitteln, von der ich mir vorstellen kann (ich weiß es freilich nicht), daß sie der Sprachatmosphäre der Originale entspricht, also Antwort gibt.

In vielen seiner Gedichte hat Goethe erotische Inhalte formuliert, manchmal wurde er dabei auch obszön (daß er das Obszöne nicht drucken ließ, steht wiederum auf einem anderen Blatt). In den erotisch geladenen Versen des *Divans* kommt er ohne sogenannte Deftigkeiten aus. Er wußte, daß Erotik sich selten durch sprachliche Direktheit vermitteln läßt. Die Mängel, deren sich Goethe in Hinblick auf seine Übersetzung zeicht, sind der »eigene Akzent«, das vielleicht unzureichende Einfühlungsvermögen des Übersetzers in die

fremde Kultur und Sprache, »die er sich anzueignen trachtet«. In seinen *Noten und Abhandlungen* meint Goethe, beim Übersetzen orientalischer Meisterwerke sei »vorzüglich die Annäherung an äußere Form zu empfehlen«. Er nennt in diesem Zusammenhang auch Johann Heinrich Voß, den »nie genug zu schätzenden« Homer-Übersetzer, durch dessen Hexameter eine besondere sprachliche »Versatilität unter die Deutschen gekommen« sei. Franz Josef Czernin hat unlängst Goethes Drei-Stufen-Modell des Übersetzens als »seltsame Formel« bezeichnet. Ich für meinen Teil glaube, daß dieses Modell – von der Interlinearversion über die surrogathafte Ersetzung zu einer höheren Buchstäblichkeit, die nach dem Durchgang durch die beiden ersten Etappen den ganzen formalen Reichtum des Originals wiederzugeben imstande ist – sehr wohl noch brauchbar ist für eine Übersetzungspraxis jenseits von Oberflächlichkeit und Paraphrase (Goethe verwendet das heute mißverständliche Wort »Parodie«). Die drei Stufen sind dabei nicht unbedingt als Alternativen zu sehen, sondern als Prozeß einer oft langwierigen Arbeit. Einer Feinarbeit, die Gedichte wie das folgende zeitigt:

Kenne wohl der Männer Blicke,
 Einer sagt: Ich liebe, leide!
 Ich begehre, ja verzweifle!
 Und was sonst ist, kennt ein Mädchen.
 Alles das kann mir nicht helfen,
 Alles das kann mich nicht rühren;
 Aber, Hatem, deine Blicke
 Geben erst dem Tage Glanz.
 Denn sie sagen: *Die* gefällt mir,
 Wie mir sonst nichts mag gefallen.
 Seh' ich Rosen, seh' ich Lilien,
 Aller Gärten Zier und Ehre,
 So Zypressen, Myrten, Veilchen,
 Aufgeregt zum Schmuck der Erde;
 Und geschmückt ist sie ein Wunder,
 Mit Erstaunen uns umfangend,
 Uns erquickend, heilend, segnend,
 Daß wir uns gesundet fühlen,
 Wieder gern erkranken möchten.
 Da erblicktest du Suleika
 Und gesundetest erkrankend,
 Und erkranketest gesundend,
 Lächeltest und sahst herüber
 Wie du nie der Welt gelächelt.
 Und Suleika fühlt des Blickes
 Ew'ge Rede: *Die* gefällt mir
 Wie mir sonst nichts mag gefallen.

Unter dieses west-östliche Gedicht setze ich die erste von Schrotts arabisch-sizilianischen Nachdichtungen:

Wenn zeit ist für das glück dann nehme ich sie wahr
 niemand weiß ob aus dem morgen auch ein abend wird
 Und gelange ich wenn in diesem leben nicht zu ihr
 dann werd ich neben ihr im dunkeln meines grabes sein
 Sie hielt mich mit wein zurück und sie war wild
 wie es nur je die menschen waren und die frauen immer
 Ihren herzschlag aber hab ich von der frucht
 der frischen lippen und ihrem rot mir bereits gepflückt
 So ließ sie den weinkrug kreisen zwischen uns
 ein sanfter trank noch sanfter als der atem für den atem
 Und es war als ob erst in ihrer hand der becher
 zu all den sternern in ihrem umlauf um die sonne würden
 Wieviel beredte zungen wußte der wein zu fesseln
 wie viele zungen aber hat er dem stummen schon gelöst?

Ich weiß nicht, ob Schrott auch in diesem Fall, wie bei vielen Borges-Gedichten, das Original entpoetisiert, weil ich nicht arabisch lesen kann, aber eines weiß ich bestimmt: Das hier ist eine langzeilig dahinstolpernde Prosasprache. Ich unterlasse es, die Bilder dieses Textes (der zwischen zwei Personen kreisende Weinkrug) zu zerpfücken und den Finger auf die wunde Grammatik (der becher würden (!) zu all den sternern) zu legen: Es fällt wirklich schwer, über all die Stümpereien hinwegzusehen, zum Beispiel in jenem Schrottschen Archilochos-Gedicht, wo ein feiger Krieger »sein Schild« wegwirft.

Ich zitiere ein weiteres Beispiel aus der arabischen Dichtung. Bei der Übertragung eines Gedichts von Abu Nuwas versucht sich Schrott als Reimeschmied. In diesem Gedicht aus dem 8. Jahrhundert reimen sich in Schrottscher Übertragung von dreißig Versen zehn (zweimal fünf), von den fünf Reimen sind drei rein und zwei unrein. Da die Zeilen ziemlich lang und ohne Rhythmus sind, hört man die Reime kaum, die Mühe des Nachdichters ist im Grunde zwecklos. Es ist ein Gedicht über die Liebe, daraus einige Zeilen:

Vor dir hat sie schon andere angesteckt
 an diesem brand im herzen litten schon Muraqqis
 Gamil und Urwa – lauter kluge leute
 von denen leider wahr ist daß sie an der liebe starben:
 der wind legt jetzt ihre knochen bloß –
 deshalb glaube ich daß auch du daran sterben wirst
 weil es keinen anderen arzt gibt für sie
 als nur leider eben die oder der geliebte in person

der meist jedoch alles nur schlimmer macht –
 vor allem dich verlacht (ein Binnenreim!) und übergießt
 mit einem hohn
 wie ihn so nicht einmal deine feinde kennen

Über Schrotts Umgang mit der Sonettform habe ich bereits einiges gesagt. Schrott übersetzt den Terminus an einer Stelle mit »kleiner Tonsatz« – es hätte genügt, sich daran zu erinnern, daß man im 17. Jahrhundert gern »Kling-Gedicht« sagte: eine treffende und schöne Eindeutschung. In Schrottscher Nachdichtung klingt es nicht mehr. Hier ein hochgradig spielerisches, artifizielles, klingendes und witziges Gedicht von Giacomo da Lentini:

Eo viso – e son diviso – da lo viso
 e per aviso – credo ben visare;
 però diviso – viso – da l'aviso,
 ch'altr'è lo viso – che lo divisare;
 e per aviso – viso – in tal viso
 de lo qual meno posso divisare.
 Viso – a vedere quell'è paraviso,
 che non è altro se non Deo devisare;
 'ntr'aviso – e paraviso – non è diviso,
 che non è altro che visare in viso,
 però mi sforzo tuttor avisare.
 E credo, per aviso – che da viso
 già mai meno poss'essere diviso
 che l'uomo vi nde possa divisare.

Im Anmerungsapparat zu seiner Anthologie zitiert Schrott dieses Sonett im Original und gibt dazu eine Interlinearversion:

Ich sehe es – und bin doch getrennt – von dem gesicht,
 und durch die vorstellung – denke ich, sehe ich es gut;
 deshalb habe ich getrennt – die vision – von dem gesicht,
 weil es eines ist zu sehen – ein anderes es sich vorzustellen;

und durch die vorstellung – sehe ich – auf so ein gesicht,
 daß ich mich davon kaum mehr trennen kann.

Ich sehe – um zu sehen, was in der vorstellung ist,
 was nichts anderes ist, als Gott zu ersehen.

Mit der sicht – und durch sie – ist es von mir nicht getrennt,
 sodaß es nichts anderes ist, als in ein gesicht zu sehen,
 deshalb will ich es immer ganz sehen.

Und ich glaube in meiner vorstellung – daß von dem gesicht
 ich niemals mehr getrennt werden kann,
 was immer die leute darüber sich auch vorstellen mögen.

Die »poetische« Übersetzung »klingt« bei Schrott so:

Allein das sehnen läßt ihr gesicht mich sehen
 doch nachsehen nur bleibt mir von dieser einsicht:
 das sehnen halt ich für anders als das sehen
 denn sehnen ist eins – das zweite aber zuversicht
 In dieser hinsicht kann ich sie nicht sehen
 obwohl ich mich doch sehn nach ihrem angesicht:
 so seh ich bei diesem hin- und hersehen
 weder eine übersicht noch die gehoffte durchsicht!

Einmal abgesehen davon liegt's an ihrem aussehen
 wenn ich mich sehne auf das wiedersehen –
 doch mit rücksicht auf mein ansehen voller vorsicht:
 umsicht ist geboten – macht die aufsicht aufsehen
 versuch ich sie ... ganz finster anzusehen:
 doch ob's was nützt – bei meiner großen kurzsicht?

In dieser definitiven Version hat der Nachdichter so recht und schlecht ein Wortspiel durchgezogen. Der Preis, den er dabei zahlt, ist aber enorm hoch: Er gibt den Rhythmus und den Klang auf, von dem das Originalgedicht lebt; durch die auseinandergezogene, prosaische Wortfolge verlieren die Reime auf »sehen« und »sicht« jene Kraft, die Reime ausstrahlen, wenn sie – wie in Giacomos Original – gelungen sind. Es ist schon so, wie Paul Jandl sagt: Je mehr sich Schrott um die poetische Form bemüht, desto radikaler mißlingt die jeweilige Übertragung. Daß Sonett-Nachdichtungen klingen können, haben andere Dichter gezeigt, zum Beispiel Martin Opitz auf den Spuren Petrarcas:

Ist Liebe lauter nichts / wie daß sie mich entzündet?
 Ist sie dann gleichwol was / wem ist ihr Thun bewust?
 Ist sie auch gut und recht / wie bringt sie böse Lust?
 Ist sie nicht gut / wie daß man Frewd' aus ihr empfindet?
 Lieb' ich ohn allen Zwang / wie kan ich Schmerzen tragen?
 Muß ich es thun / was hilfft's daß ich solch Trawren führ'?
 Heb' ich es ungeru an / wer dann befiehlt es mir?
 Thue ich es aber gern' / umb was hab' ich zu klagen?
 Ich wancke wie das Graß so von den kühlen Winden
 Umb Vesperzeit bald hin geneiget wird / bald her:
 Ich walle wie ein Schiff das durch das wilde Meer
 Von Wellen umbgejagt nicht kan zu Rande finden.
 Ich weis nicht was ich wil / ich wil nicht was ich weis:
 Im Sommer ist mir kalt / im Winter ist mir heiß.

Phänopoeia, Melopoeia, Logopoeia – Opitz' Übertragung folgt dem Original Petrarcas auf allen drei Ebenen und schreibt sich mit dem Gebrauch des Alexandriners und der logopoetischen Akzentuierung von Antithetik und Unbeständigkeit zugleich in den Kontext der deutschen Barockliteratur ein.

Als letztes meiner Beispiele habe ich Catull ausgewählt. Von Catulls Gedichten gibt es eine gute deutschsprachige Gesamtausgabe, die Übersetzung besorgte Otto Weinreich. Bei Catull kann Schrott seiner Vorliebe, dem deftigen Dichten, freien Lauf lassen: »Sakra, was für ein Machwerk«, er »gabelte mich neulich beim Forum auf«, »das Blabla ging auch schon los« usw. Besonders beim Saufen, Ficken und Vögeln hat Schrott seinen Spaß, was ihn regelmäßig dazu treibt, übers Ziel hinauszuschießen: Das »fiebrige Dirnchen« aus Weinreichs Übersetzung wird zu einer »schwindsüchtigen Schlampe«, wo im Original von »febriculosum scortum« die Rede ist, was mit schwindsüchtig überhaupt nichts zu tun hat, und Schrott überschüttet das arme Mädchen noch mit zwei weiteren Attributen, von denen bei Catull ebenfalls jede Spur fehlt: »vulgär und häßlich«. Das ist kein Einzelfall, sondern Methode: die Sau herauslassen, wo immer sich Gelegenheit dazu bietet. Das siebenunddreißigste der Catullischen Carmina lautet bei Schrott:

Ihr seid ein haufen saufbrüder in dieser dreckstaverne
neun säulen nach den gebrüdern mit dem filzhut –
ihr meint ihr wärt die einzigen die einen schwanz haben
und es allem was sich mädchen nennt besorgen dürfen –
ihr fickt und vögelt und wir stinken nur nach bock?
Glaubt ihr nur weil da hundert oder zweihundert
von eurer sorte herumlungern daß ich mich nicht traue
euch stubenhocker auf einen sitz ins maul zu rammeln?
Denkt was ihr wollt · die ganze wand dieser taverne
werd ich voll mit schwänzen und graffiti schmieren ...

Auch das Catullische Original ist nicht zimperlich, aber es realisiert zugleich eine poetische Form, es ist eine Satire – zu deutsch: Strafgedicht – und kommt in der Regel mit einem Wort aus, wo Schrott gleich drei versprüht. Bei Schrott werden die Mädchen gefickt *und* gevögelt, und obendrein »besorgt« man es ihnen; ein paar Zeilen weiter folgt dann als Draufgabe noch ein Wort aus demselben Sprachregister (»rammeln«). Bei Catull steht da nur »confutuere«, bei Weinreich lautet der Satz: »meint ihr etwa, ihr hättet ganz allein Schwänze / und dürftet ganz allein die Mädchen abvögeln«, wobei er das nicht unwitzige Präfix vermutlich aus metrischen Gründen gewählt hat. Man sieht, auch Weinreichs Version ist nicht prüde, im Vergleich zu Schrott bleibt sie aber innerhalb der poetischen Form. Daß Schrotts sexualprotzige, für meinen Geschmack wenig erotische Sprache nicht grundsätzlich aus der Dichtung ausgeschlossen sein sollte – geschenkt. Was mich als Leser aber nervt, ist die Angeberei, mit der Schrott sie, unbekümmert um den nachgedichteten Dichter, zur Schau stellt: »Seht her, ich kann dreimal hintereinander ficken & vögeln sagen!«

Auch hinter den burschikosen Nachdichtungen sehe ich ein Bemühen, das recht oder schlecht eingelöst, aber nie ganz aus dem Vordergrund gedrängt wird, ein Bemühen, Poesie von Empfindelei und Ich-Kult zu lösen und statt dessen sinnlich zu wirken. Ein solches Bemühen lag gewissen Projekten der siebziger Jahre zugrunde, die sich beispielsweise »Poesie und Musik« nann-

ten und Schallplatten bespielten, von denen eine eindringliche Stimme wie aus fernen, kraftvolleren Zeiten raunte. Vorbilder waren François Villon, Carl Michael Bellman und Franz-Josef Degenhardt, eine Linie, auf der auch unser *poeta doctus* gern ficht. Schrott »leiht für einen Moment von Wahrhaftigkeit irischen Mönchen oder einem walisischen Lehnsherrn« Stimme und Augen (vermutlich haben letztere gefunktelt). Ich kann nicht umhin, dieses Befriedigungstreiben als lieblos zu empfinden. Als medialer Akteur verbreitet Schrott Erlebnisdichtung, allerdings nicht im klassisch-romantischen Sinn, sondern im Sinn einer Gesellschaft, die nach dem Schauer der Echtheit giert und diese als Konsumartikel verkauft.

Die Kraftmeierei geht bei Schrott Hand in Hand mit einer Überheblichkeit, die sich manchmal als Erhabenheit ausgibt und großzügig mit Epochen, Sprachen und Kulturen jongliert. Es ist unvermeidlich, daß bei diesem Historisieren/Modernisieren Späne fallen wie beim Schrottschen Reimen. Am Ende ist alles so ziemlich eins, die Kumpane Catulls und die schmalztolle Rockerbande, Despotie und Demokratie, Poesie oder Prosa – bedienen Sie sich!

Es gibt ein Kriterium, das fürs Dichten wie fürs Nachdichten gelten sollte: bestes Deutsch. Um dieses beste Deutsch ist es bei Schrott nicht gut bestellt. In *Die Erfindung der Poesie* werden Rhythmus und Klang häufig so weit neutralisiert, daß von einer Entpoetisierung der Originale gesprochen werden muß. Die semantische Dichte wird meist verdünnt, die prosanahe Sprache holpert dahin und produziert Langzeilen, in denen die recht beliebig gesetzten oder unterlassenen Reime und Assonanzen ihre Wirkung verlieren. Wo Schrott das Augenmerk auf formale Aspekte legt, gehen Sinn, Syntax und manchmal sogar die Grammatik den Bach hinunter. Es macht die Kunst poetischen Übersetzens aus und ist nicht einfach, braucht auf alle Fälle Ausdauer und Liebe fürs Detail, jene drei Ebenen zu verschränken, die Ezra Pound benannt hat. Wo sich Schrott dem Rhythmus und Klang des Gedichts widmet, leiden Bildlichkeit und semantische Dichte. Wo er ein poetisches Bild zustande bringt, stolpern die Versfüße. Als Nachdichter treibt sich Schrott auf allen Ebenen herum, aber das entworfenen Ganze bleibt ein hastig gezimmertes Gebäude.