

Hans-Christian Oeser

»Viel schönes und kräftiges in der Sprache«

Von den Freuden des Übersetzens

Festvortrag im Rahmen des

40. Österreichischen Übersetzer·innenseminars

»Wir sind da, da, da und noch immer Dada!«

Wenn wir Literaturübersetzer und -übersetzerinnen zusammen-treffen, sind häufig wortreiche Jeremiaden zu vernehmen: allzu berechnete Klagen über mangelnde Wahrnehmung und Wertschätzung durch Öffentlichkeit und Kritik, über unzureichende Vergütung, über fehlende oder zu niedrige Beteiligung am Absatz, über die Säumigkeit gewisser Verlage, über eine materiell prekäre Existenz weit unter dem Niveau unserer akademischen Ausbildung, über die unaufhaltsame Beschleunigung des Literaturbetriebs, über permanenten Termindruck oder – umgekehrt – besorgniserregende Lücken in unseren Auftragsbüchern, über die akuten Gefahren der Künstlichen Intelligenz und die Zumutungen gendergerechter Sprache. Die Liste ist endlos.

Nicht zu vergessen immanente, dem Gegenstand selbst anhaftende Schwierigkeiten: die Irrungen und Wirrungen des Originaltexts, die Schlampigkeit des Autors, die Unzulänglichkeit des ursprünglichen Lektorats, die nervenzerrüttenden Herausforderungen von Dialekt, Regiolekt, Soziolekt, Idiolekt, die Kniffligkeit von Wortspielen und Sprachwitz, die Tücken ausländischen Humors, fremdsprachiger Flüche und Verwünschungen,

das Recherchieren von Realien, die schiere Unübersetzbarkeit einer bestimmten Phrase. Was für Peter Handke die Angst des Tormanns beim Elfmeter war, ist für mich etwa die Angst vor dem Slang, dem beizukommen ich mir grundsätzlich nicht zutraue, nicht nur aufgrund der Eigenarten der deutschen Sprache, sondern auch aufgrund meiner eigenen linguistischen Beschränktheit.

In der Tat ist das Übersetzen von Literatur – in den Augen vieler eine nicht weiter hinterfragte Selbstverständlichkeit – ein überaus mühsames Geschäft, das uns größte Hingabe und höchste Konzentration abverlangt. Wort für Wort, Satz für Satz, Absatz für Absatz, Kapitel für Kapitel kämpfen wir uns durch ein weitverzweigtes semantisch-syntaktisches Dickicht oder zerbrechen uns den Kopf über Sinn, Form und Gehalt einer einzigen Gedichtzeile. Oft suchen wir tage- oder auch nächtelang nach einer treffenden Lösung, einer angemessenen Formulierung, einem zufriedenstellenden Äquivalent. Und wie der Dirigent einer ausufernden Symphonie von Anton Bruckner sind wir gehalten, einerseits minutiös jedes kleinste Detail zu berücksichtigen, andererseits den weiten stilistischen Bogen zu schlagen, der das große Ganze umspannt, also der Gesamtarchitektur des sprachlichen Gebäudes Rechnung zu tragen. Gefordert sind scharfer Blick, langer Atem, glückliche Hand.

Insofern tut es gut, sich ausnahmsweise einmal über die Freuden des Übersetzens zu verständigen, über Genuß, Vergnügen, Befriedigung – als Antidot gegen die Sorgen und Nöte, die Hürden und Bürden unseres Berufsstands. Mir ist natürlich völlig bewußt, daß ich im folgenden ganz und gar idealtypisch spreche, sehen wir uns doch allzuoft mit schlechter oder durchschnittlicher Literatur, mit Massenware konfrontiert. Was also

treibt uns, trotz aller Widrigkeiten, an? Was gibt uns, trotz aller Selbstverausgabung, immer wieder Kraft?

Da heißt es, es sei die Liebe zur Sprache, zur fremden wie zur eigenen, es sei die Liebe zur Literatur, zur fremden wie zur eigenen. Richtig, dies sind unerläßliche emotionale Voraussetzungen allen translatorischen Handelns. Doch Liebe zur Sprache und Liebe zur Literatur allein sind kein hinreichender Grund, sich mit Leib und Seele dem Übersetzen zu verschreiben. Eben-
sogut könnten wir gemeine Leser bleiben. Was also ist unsere intrinsische Motivation?

Bei aller gesellschaftlichen Geringschätzung unserer Tätigkeit, bei aller Ignoranz des Publikums (noch immer sitzen die meisten Buchliebhaber dem Glauben auf, sie läsen das ungefilterte Original, wenn sie unsere Übersetzung lesen) wissen wir doch, daß wir ein ungeheures Privileg genießen, nämlich: daß wir das Eintauchen in fremde Welten, das Durchwandern und Erkunden entfernter Räume und Zeiten zusammen mit der philologischen Durchdringung des Originals und der Schöpfung eines eigenwertigen sprachlichen Kunstwerks zu unserem Beruf erhoben haben, einem Beruf, in dem wir Erfüllung finden. Ohne unseren Schreibtisch zu verlassen, sind wir zu Gast in anderen Ländern und Kulturen und, so ist zu hoffen, in der Lage, den jeweiligen »Geist der Sprache« und den »eigenthümlichen Geist des Verfassers in dem Werk«¹ zu erfassen. Mehr noch, wir wirken mit an dem *einen* wirklich Großen Austausch, dem der Menschheit: der sprachlich-literarischen Verständigung der Völker untereinander. In Goethes mutmachenden Worten, die zu zitieren ich nicht müde werde:

¹ Friedrich Schleiermacher: Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: Hans Joachim Störig (Hrsg.): *Das Problem des Übersetzens*. Stuttgart: Goverts, 1963. S. 57.

Und so ist jeder Übersetzer anzusehen, daß er sich als Vermittler dieses allgemein geistigen Handels bemüht, und den Wechseltausch zu befördern sich zum Geschäft macht. Denn, was man auch von der Unzulänglichkeit des Übersetzens sagen mag, so ist und bleibt es doch eins der wichtigsten und würdigsten Geschäfte in dem allgemeinen Weltwesen.²

Da haben wir's: nichts Geringeres als der Superlativ von »würdig« und die Hyperbel »in dem allgemeinen Weltwesen«! Auch wenn der Begriff »Kulturschaffende« umstritten ist – mit jedem Buch, das wir übersetzen, schaffen wir Kultur, tragen zur Bereicherung der eigenen Sprache bei, verhelfen unseren Lesern zu einem Einblick in unvertraute Sphären, zwar gegen Irrtum nicht gefeit, aber doch ausgestattet mit Röntgenaugen, geleitet von unersättlichem Textbegehren. Unsere Lust am Text muß spürbar sein – wenn denn der literarische Text ein hochwertiger ist, was wir als penibelste und akribischste Leser des Originals als erste diagnostizieren können. So war es mir nicht nur eine große Ehre, sondern eben auch ein großes Vergnügen, William Makepeace Thackerays Roman *Vanity Fair* von 1848 neu übersetzen zu dürfen (meiner Zählung nach die fünfzehnte Übertragung ins Deutsche), denn nahezu jeder seiner Sätze war von funkelnder Prägnanz und makelloser Klarheit ...

Jeder übersetzerische Akt, und es ist jedesmal ein Akt legitimer kultureller Aneignung ebenso wie ein Akt kultureller Aner-

² Johann Wolfgang von Goethe: Brief an Thomas Carlyle, 20. Juli 1827. In: *Goethes Werke*. Herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abteilung: Goethes Briefe, Bd. 42. Weimar: H. Böhlau, 1907, S. 270.

kennung, beschwört mindestens drei Spannungsverhältnisse herauf, welche für die Gesamtlänge des Buches, aber auch von Mal zu Mal schwierige Gratwanderungen erfordern.

Zum einen das Spannungsverhältnis zwischen der Sakrosanktheit des Originals, dem ich mich in größtmöglicher Loyalität verpflichtet weiß, und der Souveränität des übersetzenden Subjekts, das eben nicht Handlanger, Diener oder gar Sklave des Autors ist, sondern sich autonom in einer »besondere[n], von allen anderen verschiedene[n] literarische[n] Gattung mit eigenen Normen und eigenen Zielsetzungen«³, der der Übersetzung, bewegt.

Zum zweiten das Spannungsverhältnis zwischen dem Schleiermacherschen Hinübersetzen⁴ und Herübersetzen⁵, will sagen: zwischen der Bewahrung von Fremdheit ohne Nachteil für die eigene Sprache einerseits und umstandsloser Eingemeindung andererseits.

Zum dritten das Spannungsverhältnis zwischen Freiheit und Notwendigkeit. In diesem Kontext sei Friedrich Engels' berühmte Definition der Freiheit bemüht. In seinem *Anti-Dühring* von 1877 schreibt er:

³ Ortega y Gasset: *Miseria y Esplendor de la Traducción / Elend und Glanz der Übersetzung*. Übersetzung und Nachwort: Katharina Reiß. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, o. J. S. 65.

⁴ »eine Haltung der Sprache, die nicht nur nicht alltäglich ist, sondern die auch ahnden läßt, daß sie nicht ganz frei gewachsen, vielmehr zu einer fremden Aehnlichkeit hinübergebogen sei« (Friedrich Schleiermacher, a.a.O., S. 55) Ähnlich wie Schleiermacher bevorzugt Rudolf Pannwitz das Hinübersetzen: »sie wollen das indische griechische englische verdeutschen anstatt das deutsche zu verindischen vergriechischen verenglischen. sie haben eine viel bedeutendere ehrfurcht vor den eigenen sprachgebräuchen als vor dem geiste des fremden werks. [...] Der grundsätzliche irrtum des übertragenden ist dass er den zufälligen stand der eignen sprache festhält anstatt sie durch die fremde sprache gewaltig bewegen zu lassen.« (Rudolf Pannwitz: *Die Krisis der europaeischen Kultur*. Nürnberg: Hans Carl, 1917. S. 242)

⁵ »das Ziel, so zu übersezen wie der Verfasser in der Sprache der Uebersezung selbst würde ursprünglich geschrieben haben« (Friedrich Schleiermacher, a.a.O., S. 60)

Hegel war der erste, der das Verhältnis von Freiheit und Notwendigkeit richtig darstellte. Für ihn ist die Freiheit die Einsicht in die Notwendigkeit. »*Blind* ist die Notwendigkeit nur, *insofern dieselbe nicht begriffen wird.*« Nicht in der geträumten Unabhängigkeit von den Naturgesetzen liegt die Freiheit, sondern in der Erkenntnis dieser Gesetze, und in der damit gegebenen Möglichkeit, sie planmäßig zu bestimmten Zwecken wirken zu lassen.⁶

Für uns als Übersetzerinnen und Übersetzer bedeutet dies, daß wir Freiheit (deren eigentlicher Gegensatz eben nicht die vielbeschworene Treue ist) nur dann erlangen können, wenn wir uns über die uns auferlegten Zwänge im klaren sind, als da sind der Wortlaut des Originals und die – durchaus verhandelbaren – Gesetzmäßigkeiten der deutschen Sprache. Genugtuung kommt dann auf, wenn der dreifache Spagat gelingt: wenn beiden widerstreitenden Seiten besagter drei Widersprüche Genüge getan ist.

Dieser Tage hören wir viel von Politik und *Ethik* des Übersetzens, und dies zu Recht, arbeiten wir doch nicht in einem ideologiefreien Vakuum, sondern sind in einem gesellschaftlichen Gesamtgefüge zu verorten – mit unserer von Geschlecht, Alter, Ethnie, Klasse, Nation, Religion oder Religionslosigkeit eingengten Perspektive, mit all unseren Vorurteilen und Befangenheiten, die unser übersetzerisches Tun und Lassen wenn

⁶ Friedrich Engels: Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft (»Anti-Dühring«). In: Karl Marx / Friedrich Engels: *Werke*, Bd. 20. Berlin: Dietz, 1975. S. 106. Vgl. auch Peter Szondi über Schillers Ästhetik: »Freiheit und Notwendigkeit müssten sich miteinander verbinden: nur *wenn der Wille das Gesetz der Notwendigkeit frei befolgt und bei allem Wechsel der Phantasie die Vernunft ihre Regel behauptet, geht das Göttliche oder das Ideal hervor.*« (Peter Szondi: *Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S. 69)

nicht determinieren, so doch zwangsläufig beeinflussen und begrenzen.

Doch zu wenig erfahren wir von der Ästhetik des Übersetzens. Daher mein Rückgriff auf Schleiermachers Wendung »viel schönes und kräftiges in der Sprache«. In seinem 1813 gehaltenen Vortrag »Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens« geht er sogar so weit, für die Zunft der »eigentlichen Übersetzer« in Anspruch zu nehmen, »daß viel schönes und kräftiges in der Sprache sich erst durch das Übersetzen theils entwickelt hat, theils aus der Vergessenheit ist hervorgezogen worden«, und weiter, »daß es in einer Sprache, in welcher das Übersetzen so sehr im großen getrieben wird, auch ein eignes Sprachgebiet giebt für die Übersetzungen, und ihnen manches erlaubt sein muß, was sich anderwärts nicht darf blicken lassen«⁷.

Ist das Schöne die »Fülle des Wohllauts«, so die Überschrift eines Kapitels in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*, eine Formulierung, die mit ihrem zweifachen Doppel-l akustisch nachahmt, wovon sie spricht? Zwar geht es in dem betreffenden Kapitel um Musik, noch dazu um Musik aus einem Grammophon, doch die Formulierung ließe sich ohne weiteres auf die Literatur übertragen. Vergessen wir nicht, daß jeder Satz, statt nur Träger von Bedeutung zu sein, genau wie alle Musik den Gesetzen von Melodie, Harmonie und Rhythmus gehorchen sollte. Musikalische Begriffe wie Tempo, Agogik, Dynamik, Intonation sind auch auf die Literatur anwendbar, ein lyrisches Sprachmittel wie das Metrum auch auf literarische Prosa. So hat etwa der englische Romancier Jim Crace ganze Romanabschnitte in Iamben verfaßt. Auch Assonanz, Alliteration und Binnenreim, wenn sie nicht gar zu aufdringlich sind, können dem Wohlklang

⁷ Friedrich Schleiermacher, a.a.O., S. 69.

dienen und ästhetische Befriedigung verschaffen. Richtig gehandhabt, trägt all dies zu unserem eigenen Vergnügen und dem unserer Leser bei, zu *interessiertem* Wohlgefallen und darüber hinaus zu intellektueller Befriedigung, weil sich Stoff nur durch Form bewältigen und vermitteln läßt.

In meinem Überschwang will ich freilich nicht dem uneingeschränkten Primat des Schönen das Wort reden. Pure Schönheit als Kunstideal ist eine Sache der Vergangenheit. Das Schöne ist, zumal auf der Bühne des Theaters, in Verruf geraten; es steht unter dem Verdacht, zu beschönigen. Das Schrille, das Dissonante triumphiert. Spätestens seit der *Ästhetik des Häßlichen* aus der Feder des Hegel-Schülers Karl Rosenkranz, veröffentlicht 1853, wissen wir, daß auch das Häßliche, das »Negativschöne«, so abstoßend es sein mag, Anziehungskraft besitzt, daß es Eingang findet und finden muß in Literatur, Musik und bildende Kunst. Allerdings muß das Häßliche, und sei es »in der Gestalt des Satanischen«⁸, auf eine Weise gestaltet werden, die selbst nicht häßlich sein darf. Das Gebot lautet auch hier: Wohlgeformtheit. Nicht umsonst legt Goethe seinem Mephistopheles, der Verkörperung des radikal Bösen, dem »Geist, der stets verneint«⁹, die beeindruckendsten Verse in den Mund. Das Schöne sollte gewiß nicht das Glatte sein, nicht einmal von vornherein das Flüssige (»Die Übersetzung liest sich flüssig« – so ein vergiftetes Rezensentenlob).

Insofern sollten wir uns vielleicht eher an Schleiermachers Begriff des »kräftigen« halten, für den ich auch Wörter wie »ausdrucksstark«, »markant« oder »pointiert« verwenden könn-

⁸ Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*. Leipzig: Reclam, 1990, ²1996. S. 5.

⁹ *Faust. Eine Tragödie von Goethe. Erster Theil*. Leipzig: Reclam, 1867. S. 38. Fotomechanischer Nachdruck: Stuttgart: Reclam, 1992.

te. Alles Blasse sei verbannt, alles Schwächliche, Abgegriffene, Abgedroschene ist zu meiden, es sei denn, das Original befleißigt sich einer solchen Diktion in künstlerischer Absicht. Routiniertes Übersetzen ist der Tod allen Übersetzens. Jeder Aufgabe nähere man sich mit frischem Mut, frischem Schwung und neu entfachter Begeisterung: Es gilt, unbekanntes Terrain zu entdecken. Und es gilt, die radikalste Lösung anzustreben, nicht auf mittlerem Niveau zu verharren. »Nur wenn wir den Leser aus seinen Sprachgewohnheiten herausreißen, ihn zwingen, in die des Autors hineinzuschlüpfen, nur dann kommt eine eigentliche Übersetzung zustande«¹⁰, schreibt Ortega y Gasset in seiner dialogischen Abhandlung *Elend und Glanz der Übersetzung* von 1937.

Beweisen wir Ortega y Gasset, daß wir mutige Menschen sind. Denn er schrieb, als kenne er mich höchstpersönlich:

Allerdings ist der Übersetzer meist ein ängstlicher Mensch. Aus Schüchternheit hat er diese, die geringste aller Beschäftigungen gewählt. Da steht er nun vor dem gewaltigen Polizeiapparat der Grammatik und des allgemeinen Sprachgebrauchs. Was soll er mit dem rebellischen Text anfangen? Ist es nicht zu viel verlangt, auch er solle, und dazu noch für fremde Rechnung, rebellisch sein? Kleinmut wird die Oberhand gewinnen; anstatt den Vorschriften der Grammatik zuwiderzuhandeln, tut er gerade das Gegenteil; er sperrt den übersetzten Autor in das Gefängnis der Normalsprache ein, d. h. er verrät ihn.¹¹

¹⁰ Ortega y Gasset, a.a.O. S. 63.

¹¹ Ortega y Gasset, a.a.O., S. 9, 11.

Ganz ähnlich verlangt Gilles Deleuze, die Worte aufzubrechen – und damit die Dinge. Sein ästhetisches Credo bekräftigt Ortega y Gasset's Faible für das Rebellische: »*L'art, c'est ce qui résiste: il résiste à la mort, à la servitude, à l'infamie, à la honte.*«¹²

Aber kann nicht gerade das Schöne und Kräftige das Rebellische oder Widerständige sein? Was macht den gelungenen Satz aus, der der Wirklichkeit außerhalb der Literatur widersteht? In ihren bahnbrechenden Büchern *Das grammatische Variété*¹³ und *Übersetzen*¹⁴ hat uns die Linguistin Judith Macheiner darauf aufmerksam gemacht, daß sich das Deutsche zwar, im Gegensatz etwa zum flexionslosen Englisch, »durch eine relativ freie Wortstellung auszeichnet«¹⁵, die uns Übersetzern verwirrend viele, scheinbar gleichberechtigte Varianten ein und desselben Sachverhalts an die Hand gibt, daß das Deutsche aber dennoch einem spezifischen Satzbauplan folgt, der nach dem »Prinzip der zunehmenden informationellen Hierarchie«¹⁶ organisiert ist. »Besonders wirkungsvolle, ›schöne‹ Sätze«¹⁷ (das Wort »schön« bei ihr immer nur in Anführungszeichen, womöglich aus dem geschilderten Argwohn heraus) können wir nur dann bilden, wenn die bestehenden Fesseln der Grammatik und die von uns selbst vorzunehmende Verteilung der Information miteinander harmonieren, wenn wir jene Fesseln nicht sogar sprengen. Hier erweist sich abermals jene bereits erwähnte Notwendigkeit, die eben nicht nur die »grammatischen Regularitäten« umfaßt, son-

¹² Gilles Deleuze: *Contrôle et devenir. Entretien avec Toni Negri*. In: ders.: *Pourparlers (1972-1990)*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

¹³ Judith Macheiner: *Das grammatische Variété oder Die Kunst und das Vergnügen, deutsche Sätze zu bilden*. Frankfurt am Main: Eichborn, 1991.

¹⁴ Judith Macheiner: *Übersetzen. Ein Vademecum*. Frankfurt am Main: Eichborn, 1995.

¹⁵ Judith Macheiner: *Das grammatische Variété*. S. 20.

¹⁶ Judith Macheiner, a.a.O., S. 101.

¹⁷ Judith Macheiner, a.a.O., S. 7.

dern auch die »stilistischen«¹⁸. Das Deutsche, so Macheiner, ist eine rechtsperiphere Sprache, in der sich das informationelle Hauptgewicht am Ende, mitunter auch am Anfang des Satzes findet, nicht aber in der Mitte, ausgenommen bei der Ausklammerung von Satzteilen aus der Satzklammer: »Die Vase steht auf dem Tisch (und nicht auf der Fensterbank).« »Auf dem Tisch steht die Vase (und nicht die Schüssel).« Dieselben Wörter, aufgrund der jeweils anderen syntaktischen Reihung jedoch ein anderer Sinn, weil eine andere Akzentuierung. Wie oft aber übernehmen wir, die wir aus dem Englischen übersetzen, unbelesen die konvexe Satzstruktur der Ausgangssprache, statt uns vorab der Besonderheiten unserer eigenen Sprache zu versichern.

Insofern möchte ich versuchsweise drei Prinzipien der Kunstfertigkeit aufstellen, die einer *solchen* Angleichung an die fremde Sprache aus *falsch* verstandener Ehrfurcht vor dem Original entgegenwirken sollen, die es ermöglichen sollen, der Übersetzung etwas mehr Glanz zu verleihen, vielleicht eine gewisse Eleganz, an der man ästhetischen Genuß haben kann.

Da ist das Prinzip der *Verschiebung*: statt »Ich habe nicht auf dich gewartet« lieber »Gewartet habe ich auf dich nicht.« So spricht eine Frau, die ihrem Ex-Mann erklären will, weshalb sie sich anderweitig umgesehen hat. Eine solche Umstellung zum Zweck der Hervorhebung generiert gleich zwei informationelle Schwerpunkte, die der konkaven Grundstruktur des Deutschen entsprechen. Ein bekanntes Beispiel ist der Beginn von Thomas Manns Romantetralogie *Joseph und seine Brüder*: »Tief ist der Brunnen der Vergangenheit.«¹⁹ Man stelle sich vor, Thomas

¹⁸ Friedrich Schleiermacher, a.a.O., S. 11.

¹⁹ Thomas Mann: *Joseph und seine Brüder. Erster Band*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1975 S. 5.

Mann hätte den Einstieg anders gewählt: »Der Brunnen der Vergangenheit ist tief.« Das klingt banal. Entscheidend ist ja die Vergangenheit (es handelt sich um einen historischen Roman, der vor Jahrtausenden spielt) und die Tiefe, ja die Unergründlichkeit dieser Vergangenheit.

Da ist das Prinzip der *Verknappung*, allein schon deswegen, weil das Deutsche im Vergleich zu meiner Ausgangssprache, dem Englischen, im Schnitt um ein gutes Fünftel länger ist: statt »Er sprach leise, als ob er mit einem Vorwurf rechnen würde.« lieber »Er sprach leise, als rechne er mit einem Vorwurf.« Natürlich bin ich nicht blind gegen das Risiko, daß eine solche Straffung um den Preis eines höheren Tonfalls erkaufte ist, doch nun liegt der Hauptakzent immerhin auf dem entscheidenden Wort: Vorwurf. Die Vermeidung von daß-Sätzen bei indirekter Rede bewirkt eine ähnliche Verkürzung und verhindert das Nachklappern eines aussageschwachen Hilfsverbs.

Da ist das Prinzip der *Verstärkung*. Darf ich hierfür ein etwas längeres Beispiel anführen? In meiner Übertragung des Gedichts »Song (6)« des ehemaligen britischen Poet Laureate Andrew Motion, das in gereimten Zweizeilern verfaßt ist und ein höheres Sprachregister anspricht, habe ich die Aussage des Originals durch die eigenmächtige Wahl von Wörtern wie das pfingstliche »Ausgießen« für *to spread out*, »Bundeslade« (mit den Gesetzestafeln Mose) für *the only law* oder »erster Grund« für *perfect reason* religiös aufgeladen, dies natürlich auch unter dem Reimzwang, dem ich unterworfen war ... Aber mir schien, daß der Autor selbst mit dem Verweis auf das Reden der Jünger in Zungen (*speak in tongues*) und den Mosesstab (*strike fresh water from the stubborn rock*) eine solche Zuspitzung rechtfertigt.

Andrew Motion

Song (6)

Love spread out its summer in my head
And silkily, with eyes half-shuttered, said:

‘Believe me though I sometimes disappear,
Or lose my way, or hardly seem to care.

I am the golden rule, the only law
Which keeps its value, and the single shore

Surrounding all your seas of wreck and storm.
Believe me though I sometimes do you harm,

Or speak in tongues or trammel up your time.
I am the perfect reason and the rhyme

For everything; I mend the broken lock
And strike fresh water from the stubborn rock,

I turn the ice to fire, the ash to wood,
I am the only fountain-head of good.

Believe me though I sometimes turn my back
And leave you to those passionate attacks

You make upon each other for my sake.
Believe me though the earth’s foundations shake.

I am your journey when your journey’s done.
I am your end before you have begun.’

Andrew Motion

Song (6)

Die Liebe hat auf mich den Sommer ausgegossen,

Nun spricht sie sanft zu mir, die Augen halb geschlossen:

»Glaube mir, auch wenn ich hin und wieder fliehe,
Vom Weg abkomme oder mich der Pflicht entziehe.

Ich bin die goldne Regel, bin die Bundeslade,
Die ihren Wert behält; das einzige Gestade,

Das alle deine Meere, Sturm und Wrack, umschließt.
Glaube mir, auch wenn ich dich ins Unglück stieß,

In Zungen rede und dir keine Zeit gewinn.
Ich bin der erste Grund und bin der letzte Sinn

Von allem; das zerbrochne Schloß flick ich allein
Und schlage frisches Wasser aus dem spröden Stein,

Verwandle Eis zu Flammen, zu Holz die Aschenglut,
Des Guten Urquell bin ich und das höchste Gut.

Glaube mir, auch wenn ich euch den Rücken kehre
Und dulden muß, daß eins das andere versehere

Mit jener Leidenschaft, die ich euch eingegeben.
Glaube mir, auch wenn der Erde Festen beben.

Ich bin die Reise nach aller deiner Reisen Last.
Dein Ziel bin ich, noch ehe du begonnen hast.«

Nach getaner Arbeit, auf die, wie man sich denken kann, viel Zeit verwandt wurde, habe ich mich beglückt zurückgelehnt, ob zu Recht, das sei dahingestellt ... Ich selbst muß mich immer wieder ermahnen, die aufgezählten Maximen: »rechts vor links«; »kurz vor lang«; »steil vor flach«, auch tatsächlich konsequent zu beherzigen.

Schließen möchte ich diesen kleinen Vortrag mit dem großen Finale des Romans *Jenseits aller Zeit* von Sebastian Barry, der, passend zu meiner Themenstellung, mit dem Wort »Freude«

endet, und dies durchaus pathetisch. Ein alternder, kränkender, zunehmend verwirrter Witwer, irischer Kriminalkommissar im Ruhestand, weiß nicht recht: Hat er die hohen Wogen, die reißenden Strudel des Sunds von Dalkey bei Lebensgefahr durchschwommen oder nicht? Hat er vom Balkon des Cello spielenden Nachbarn aus einen flüchtigen Kindesentführer erschossen oder nicht? Sieht er seine innig geliebte Frau, die vor vielen Jahren in den Freitod ging, leibhaftig vor sich, oder naht nicht eher die Stunde des Todes, in der einem, so die Beschreibung der einschlägigen Visionen, von einer bereits verstorbenen Person die Hand gereicht wird? Ob auch hier die Kunst »dem Tod, der Knechtschaft, der Schändlichkeit, der Schmach« widersteht? Auch die Übersetzung dieses Romans hat mir große Freude bereitet, insbesondere die anrührende Schlußszene. Vielleicht teilt sich die Freude, die ich angesichts dieser tröstlichen, letztlich also von mir selbst verfaßten Passage empfunden habe, den Lesern mit – und auch Euch, meinen Zuhörern.

Im Zimmer war es dunkel, obwohl er aufgrund des Schimmers im Fenster glaubte, es müsse früher Morgen sein, der erste Lichtschein der Dämmerung, wenn am fernen Horizont die Sonne erwacht und ihre uralte Krone hebt. Er schüttelte den Kopf über sich und seine Dummheit und rieb sich die Schlafkörner aus den Augen. Da bemerkte er, dass auf dem Stuhl neben dem Bett eine Frau saß. Sie saß auf dem Stuhl und blickte ihn an. Er kannte sie. Sie hatte die Hände auf die Schenkel gelegt, so wie sie früher immer gesessen hatte, es war unverkennbar. Sie saß nur einen Meter von ihm entfernt – wieso hatte er sie nicht gleich gesehen? Er hatte das Gefühl, dass es nicht nottat,

zu sprechen. Alles fühlte sich völlig normal und natürlich an. Er sah, dass sie zu Ehren des Sommers, dieses sonderbaren Sommers, ein passendes Kleid angezogen hatte. Es sah so frisch und schön aus wie an dem Tag, als sie es zum ersten Mal getragen hatte. Als der Raum über viele Minuten hinweg allmählich heller wurde, sah er ihr Gesicht deutlicher. Jenes Gesicht, dessen Farbe und Konturen ihn stärker berührten als jedes andere Gesicht der Schöpfung. Das schrankenlose Glücksgefühl, das es ihm einflößte. Er hatte keine Worte dafür. Er war so dankbar. Er pries alles, was bei Göttern und Menschen der Lobpreisung bedurfte. Da sie ihm so nahe war, brauchte sie sich nur fünfzehn Zentimeter vorzubeugen, um ihre Hand auf die Bettdecke zu legen. Sie lächelte ihr altes Lächeln, o welche Gnade, und es war, als würde ihm Morphinum verabreicht. Ihre Hand war zart und dunkel, und er fragte sich, ob er sie, wenn er ihr seine Linke entgegenstreckte, berühren konnte. Und wenn er sie berühren konnte, was bedeutete das? Er hatte Angst, sich zu bewegen, aus Sorge, sie könne sich verflüchtigen, zugleich aber war er mutig genug, es zu wagen, und er streckte seinen Arm ein paar Zentimeter aus, und ehe er sich's versah, berührte er ihre warmen Finger. Jetzt wollte er ihr etwas sagen, doch in gewisser Weise sagte die Berührung der Hände alles, was er zu sagen hatte. Es war, als sei er ihr eben erst begegnet, das gleiche Gefühl wie damals in dem längst verschwundenen Café, aber im selben Moment wusste er natürlich alles, was es

über sie zu wissen gab. Ein außergewöhnliches Privileg.
Eine ungezügelte Freude.²⁰

HANS-CHRISTIAN OESER

Geboren 1950 in Wiesbaden. Lebt als Literaturübersetzer, Herausgeber und Reisebuchautor in Dublin und Berlin. Hat zahlreiche Anthologien und Fremdsprachentexte herausgegeben sowie Kurzbiographien über Oscar Wilde und James Joyce verfasst. Übersetzte u. a. Brendan Behan, Maeve Brennan, Anne Enright, William Trevor, Oscar Wilde, D. H. Lawrence, Ian McEwan, Muriel Spark, Virginia Woolf, Ray Bradbury, William Faulkner, F. Scott Fitzgerald und Mark Twain. Verfasser von Reiseliteratur über Irland. 1997 Europäischer Übersetzerpreis Aristeion, 2010 Heinrich Maria Ledig-Rowohlt-Preis, 2014 Helmut-M.-Braem-Preis, 2020 Straelener Übersetzerpreis der Kunststiftung NRW.

²⁰ Sebastian Barry: *Jenseits aller Zeit. Roman*. Aus dem Englischen von Hans-Christian Oeser. Göttingen: Steidl, 2024. S. 277-278.