

## WAS HEIßT ÜBERSETZEN? DIE UNENDLICHE AUFGABE AM BEISPIEL DER BIBEL UND DES DEUTSCHEN SHAKESPEARE

KLAUS REICHERT

„Leo clamat“, sagt Paul Valéry, heißt nicht, „Der Löwe brüllt“, sondern heißt: „Ich bin ein grammatisches Beispiel“. In dieser Bemerkung Valérys steckt schon fast eine ganze Übersetzungstheorie: Ist das Gesagte zu übertragen oder das Gemeinte? In einer neuen Übersetzung eines Paulus-Briefs wird das griechische ‚mysterion‘ übersetzt als ‚der Grund, aus dem wir dieses Wesen (also Christus) verehren‘, weil ‚Geheimnis‘ nichtssagend geworden und ‚Mysterium‘ heute unverständlich sei. Ist das eine Paraphrase oder als Übersetzung passabel, weil der Nebel des Nichtverstehens immer undurchdringlicher wird, d. h. die Sprachkompetenz unaufhaltsam schrumpft, zugleich aber doch das, was unter dem Sinn der Stelle verstanden wird, für heute gerettet werden soll? Ein drittes Beispiel: Der Anfang von Shakespeares *Measure for Measure* lautet: „Of government the properties to unfold / Would seem in me t’ affect speech and discourse.“ Das heißt in der Übersetzung Baudissins „Das Wesen der Regierung zu entfalten, erschien’ in mir als Lust an eitler Rede“. Heiner Müller übersetzte den Anfang in den sechziger Jahren so: „Das Wesen des Staates“, und begründete das im Gespräch mit westdeutschen Dramaturgen: „Ihr habt eine Regierung, die ist abwählbar, wir aber haben einen Staat!“ So befremdlich Müllers Übersetzung und ihre Begründung ist, er tut nichts anderes als das, was den meisten Übersetzern ohne Nachdenken unterläuft, er denkt vom eigenen historisch-politischen oder ästhetischen Kontext aus und versucht ihn wiederzufinden im Original.

Übersetzen ist die unmöglichste Sache von der Welt, und dennoch tut man es seit Anbeginn der Welt. Eine Übersetzung kann nie adäquat sein, denn wäre sie es, gliche sie dem Original aufs Haar, wäre dessen Replik, wie Borges sie in seiner Geschichte vom Don Quijote-Übersetzer beschreibt. Adäquat hieße, es gäbe Wortgleichungen zwischen den Sprachen, während doch, selbst unter dem Anspruch größtmöglicher Wortwörtlichkeit, nicht Wörter übersetzt werden, sondern ein Sprachsystem in ein anderes, mit allem, was

---

Vortrag im Wissenschaftskolleg zu Berlin am 25. Februar 2004.

das impliziert, also vor allem der kulturellen Differenz auf der synchronen Ebene genauso wie auf der diachronen. Adäquat hieße, der Satzbau ließe sich nachbilden, denn es ist ja für die Bedeutung zumal poetischer Texte wichtig, wann welche Information im Satz erfolgt. Aus der Endstellung des Prädikats im Deutschen beziehen die langen Perioden Kleists oder die Sätze Kafkas ihre Spannung. Wenn, wie im Englischen, das Prädikat am Anfang steht, ist von vornherein klar, wohin der Satz laufen wird. Adäquat hieße, das Zeitgefüge der einen Sprache entspräche dem der anderen. Wer aus nicht-indoeuropäischen Sprachen übersetzt, weiß, dass es dort ganz anders ist. Das stellt z. B. die Übersetzung aus dem Hebräischen vor nicht lösbare Probleme, weil es dort streng genommen keine Tempora gibt, sondern nur abgeschlossene und unabgeschlossene Handlungen. Adäquat hieße, die Rhythmen wiederzugeben, die oft querstehen zum Metrum, die aber doch ähnliche Sinnträger sind wie die semantische oder die syntaktische Schicht, insbesondere bei dramatischen Texten. Ich könnte in der Aufzählung fortfahren, das Argument ist aber wohl klar geworden: eine adäquate Übersetzung ist auf Grund der unterschiedlichen zu berücksichtigenden Parameter eine Unmöglichkeit. Die Übersetzung verfehlt das Original um das Ensemble des in ihm Geformten, verfehlt es vielleicht gerade in der zentralen Schicht, die es für seinen oder seine Urheber einmal gehabt haben mochte. Hier erhebt sich sofort die Frage: Was wäre denn die zentrale Schicht, oder die etwas törichtere Frage: Was hat der Autor gemeint?, als ob sich das restituieren ließe? Diese Schicht ist vermutlich größtenteils abhängig davon, wann einer den Text liest, ob im dritten vorchristlichen oder im vierten nachchristlichen Jahrhundert, ob um 1520 oder um 1610 oder 1926. Das Original oder gar dessen Intention ist ohnehin nicht zu haben, und es ist diese Lücke zwischen Original und Aneignung, in die der Übersetzer springt. Wir Übersetzungskritiker stehen also vor der schwierigen, immer neu sich stellenden Aufgabe, nicht so sehr die Übersetzung am Original zu messen, seine Verfehlungen zu notieren, als vielmehr sie in ihrem Eigenwert zu begreifen, in ihrer Differenz, auch in dem gerade, was in ihr hinzukommt und die Ausgangslage vielleicht radikal verändert. Vom Ausgangspunkt der Unmöglichkeit des Übersetzens sind wir also jetzt bei der Behauptung ihrer Eigenmächtigkeit angelangt.

Übersetzung ist kultureller Transfer, ist eine Verschiebung, ist die Über-Setzung von einem Ufer ans andere, wobei die Strömung mitzubedenken ist, die einen abtreibt vom genau gegenüberliegenden Ufer. Dabei können wir die Grundunterscheidung des Übersetzens, die seit dem 18. Jahrhundert getroffen wurde, erst einmal vernachlässigen, ob nämlich der Leser zum Original hin bewegt werde oder umgekehrt das Original zum

Leser hin. (Im ersten Fall würden die Strukturen des Originals im übersetzten Text durchscheinen; im zweiten erschiene das Werk als gewissermaßen bruchlos integriert und als Teil der Kultur, in die übersetzt wird.) Diese Unterscheidung, diese Frage stellte sich in der Frühzeit gar nicht erst als Problem. Sie stellte sich erst, als Texte, auch die biblischen, in ihrem sprachlichen Eigenwert als ästhetische oder als Zeugen eines bestimmten Sprachgeistes ins Bewusstsein traten, oder als das, was Benjamin die verschiedenen Arten des Meinens nannte.

Ich möchte im Folgenden der Frage ‚Was heißt übersetzen?‘ auf drei Beispielfeldern nachgehen, dem der Bibel, dem des deutschen Shakespeare und dem des Hohenliedes, wobei sich dieses Gedicht in meiner Fassung sowohl unter Bibel wie unter moderner Lyrik rubrizieren ließe.

Zunächst zur Bibel. Der Text wurde um 300 vor unserer Zeitrechnung von hellenistischen Juden in Alexandria übersetzt, angeblich von 70 Männern. Diese Septuaginta, diese Vergriechischung des Hebräischen, galt bald als von Gott inspiriert, Gottes originales Wort, wurde kanonisch, und war der Text, aus dem die Christen den Judengott kannten und übernahmen, bis er ab etwa 400 unserer Zeitrechnung – sehr langsam und zögernd, auf viele Widerstände und Einwände stoßend, nach vielerlei Revisionen – wenigstens im westlichen Christentum durch die lateinische Übersetzung des Hieronymus, die später Vulgata genannte, ersetzt wurde. (Sie wurde übrigens erst 1546 auf dem Tridentinischen Konzil zum authentischen Text der römisch-katholischen Kirche erklärt.) Die LXX haben das Hebräische mit dem Geist der griechischen Philosophie erfüllt, haben aus einer kranken, wie unbehauene Steine parataktisch nebeneinander gesetzten Zyklopiensprache, die über Jahrhunderte aufgetürmt worden war, eine homogene, hypotaktische, von eleganten Modalwörtern wimmelnde Sprache gemacht, dem sie das griechische Zeitsystem überstülpten, haben die stete Fundierung im Konkreten durch Abstrakta ersetzt, wie wenn die Hand Gottes (jad) zur Kraft Gottes (dynamis) wird. Die LXX haben dem Text eine Richtung gewiesen, die für die nicht-jüdische Welt bis heute bestimmend geblieben ist. Das seit dem 2. Buch Mose als höchster Gottesname durchgesetzte Tetragrammaton, JHVH, das nicht ausgesprochen werden durfte, sondern an dessen Statt ‚Adonai‘, ‚Herr‘, zu sprechen war, haben sie durchgängig mit ‚kyrios‘ übersetzt, ohne dass dieser Ehrerbietungsbezeichnung der göttliche *Name* noch anzumerken wäre. Und doch konnte ein Theologe um 1900 schreiben: „Die Bibel, deren Gott Jahveh heißt, ist die Bibel eines Volkes; die Bibel, deren Gott Kyrios heißt, ist die Weltbibel.“ Man fragt sich, wie ein Titel, der allmählich zum Allerweltstitel mutierte, das Geheimnis eines Namens zu ersetzen vermag. Vielleicht

sichert Reduktion von Komplexität durch Übersetzung den Werken ihr Überleben. Ich komme darauf zurück.

Die Bibel beginnt recht unspektakulär, wie es scheint, mit dem Wort ‚Im Anfang‘. Wenn die LXX das mit ‚en archè‘ übersetzten, stand dahinter eine kosmologische Vorstellung, ein Mythos, der den Hebräern ja ganz fremd war. Und eben dieses eine mythische Erzählung einleitende Wort ist dann traditionsbildend geworden und steht als Fortführung und Antwort am Anfang des Johannesevangeliums: ‚en archè ēn ho logos‘. Dabei ist das hebräische Wort ganz einzigartig und unerhört, ein Hapax legomenon: ‚bereshit‘. Darin steckt etymologisch ‚rosh‘, der Kopf, und von daher hat es Aquila im 1./2. Jahrhundert übersetzt, der näher ans Hebräische heranwollte, dessen Übersetzung aber fast ganz verloren ist: ‚En kephalaio‘, ‚Im Kopf schuf Gott Himmel und Erde.‘, und wenn man von da aus weiterdenkt, kommt man zu den Auslegungen, wonach Gott in seine Tora geschaut habe, um zu wissen, wie die Welt zu erschaffen sei. Auch das Wort ‚Gott‘ im ersten Vers stellt vor ein Problem. Das hebräische ‚elohim‘ ist eine Pluralform, die hier im Singular gebraucht ist. Manche Kabbalisten und die Feministinnen haben daraus auf die Doppelgeschlechtlichkeit Gottes geschlossen. Und Elohim bezeichnet eben auch die Götter in den altorientalischen Religionen, ist ein generischer Terminus für die Gesamtheit der Gottheiten in den semitischen Sprachen. So war die Wendung vereindeutigend, die die LXX dem Wort gaben: ‚ho theos‘, wenn damit auch, wie manche meinen, der Himmel der Olympier evoziert ist („Theos désignait exclusivement les dieux de l’Olympe.“, schreibt André Chouraqui, einer der originellsten neueren Bibelübersetzer.) Wenn man Elohim mit ‚theos‘ übersetzt, kommt man natürlich in Teufels Küche und muss wie dieser manipulieren. Wenn die Schlange zu Eva spricht, ‚Elohim weiß, an dem Tag, da ihr von der Frucht eßt, werden eure Augen aufgetan und ihr werdet sein wie Elohim‘, dann heißt das bei den LXX: ‚édei gar ho *theos*‘, dann aber: ‚éseste hos *theoi*‘ (oder bei Hieronymus ‚Scit enim Deus‘, und dann ‚eritis sicut dii‘). Hier haben wir den nicht seltenen Fall, wo das Gesagte und das Gemeinte – oder auch nur das vermeintlich Gemeinte – sich nicht decken. Man kann aber eben auch sagen, dass es so, wie es dasteht, gemeint ist, dass die Menschen werden wollen wie Gott, denn schließlich sind sie seine Replik, sein Faksimile. Dies wiederum hängt davon ab, wie die Menschenschöpfung zu verstehen ist. Elohim will den Menschen machen ‚in unserem Bild‘, ‚bezalmenu‘, aber dieses ‚z’elem‘ heißt plastisches, geschnitztes, auch gemaltes Bild, im Besonderen Götzenbild, aber um diese Assoziation nicht aufkommen zu lassen, wird hinzugesetzt ‚wie ein Abbild von uns‘, ‚kidmutenu‘, und dieses Abbild, ‚demut‘, heißt eben auch Kopie, Replik. Die Griechen nun übersetzen das erste ‚Bild‘,

‚zélém‘, mit ‚eikón‘, das zweite, ‚demut‘, mit ‚homoiosis‘, was vor allem das Ähnlichmachen heißt, und darüber, ob ‚homoiousios‘, ‚ähnlich‘, gemeint ist oder ‚homoousios‘, ‚gleich‘, über dieses Jota werden sich die Jahrhunderte streiten. Hieronymus wird übrigens ‚similitudo‘ übersetzen, und damit ist wohl nur noch die Ähnlichkeit gemeint.

Oft ist schwer festzustellen, wie weit ein Wort ursprünglich im Sinnlich-Konkreten verwurzelt war und erst im Laufe der Wirkungsgeschichte hochtheologisiert wurde. Wenn es heißt, ‚Der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser‘, und dafür ‚pneuma theou‘ bzw. ‚spiritus dei‘ steht, ist diesen Wörtern nicht mehr abzuhören, ob für frühe Leser in ihnen das Stürmisch-Drängende, das Atmende zu spüren war. Hebräisch ‚ruach‘ ist der Schöpfungswind, der Sturmwind. Wenn Buber/Rosenzweig mit ‚Braus Gottes‘ übersetzen, ist die Stelle um ein Theologoumenon ärmer, aber in die konkrete, sinnliche Vorstellung des tosenden Urwirbels zurückgeholt.

Gott hat viele Namen, Eigennamen, unter denen er angerufen wird und mit denen Gott auch sich selbst nennt: es sind Namen, die einen bestimmten Wirkungsgrad bezeichnen, einen Machtbereich. Namen haben offenbarende Kraft, geben preis und machen den so angerufenen verfügbar. Daher sind sie oft von Tabuzonen umgeben; sie zu benutzen, gar magisch zu beschwören, kann gefährlich sein. Da die Namen immer etwas heißen, stellt sich die Frage, ob man sie übersetzen oder ob man sie stehen lassen soll. In der Regel hat man sich für das Letzte entschieden: Adam, Eva, Jakob, Israel, Naomi usw. Bei den Gottesnamen aber entschieden sich die LXX und nach ihnen alle folgenden Dolmetscher für die Übersetzung. So wurde aus dem Namen Shaddai, der heute noch in der Messusah das jüdische Haus vor bösen Geistern schützt, der Allmächtige, deus omnipotens, wurde aus Elyon der Höchste, aus Eloha der Stärkste, aus Zebaoth der Herr der Heerscharen. Das alles sind Herabstufungen der Gottesnamen auf attributive Qualitäten, auch auf Appositionen, auf Beinamen, wozu einem Rosenzweig einfallen mag, der hierzu sagte, „das Namenhafte und das Beinamenhafte decken sich vollkommen.“ Aber warum taten die LXX das? Vielleicht aus Angst vor der magischen Potenz der Namen? Man könnte daraus schließen, dass der Monotheismus, die Schaffung des Einen Gottes, das Werk der Übersetzer ist. Aber was ist das für ein Gott, dessen Name Kyrios ist, Dominus, Herr, The Lord, Seigneur? Manche Gottesnamen waren in der Tat für die LXX zu riskant, weil sie Götzen evozierten. Von Elohim war schon die Rede. Ein von ihm abgeleiteter Name heißt El. El ist aber auch ein Gott der Babylonier und ist der höchste Gott im phönizischen Pantheon. Wenn Gott immer wieder von sich behauptet, er könne es regnen lassen oder die Ernte befördern, so kann das der babylonische oder phönizische El auch. Was tun die Über-

setzer? Jakob nennt die Stätte, an der er die Himmelsleiter gesehen hatte, ‚beit El‘. Die LXX übersetzen das mit ‚oikos theou‘. Erst seit Hieronymus, vielleicht weil die Götzenangst nicht mehr aktuell war, darf die Stätte ‚Bethel‘ heißen, da ist dann der gefürchtete Name zu einer unbetonten Silbe geschrumpft. Die Tilgung des als heidnisch Verdächtigten ist bei den LXX allenthalben zu spüren. Gott wird häufig ‚Fels‘ genannt. In Psalm 18 heißt es, „Denn wer ist Gott, wenn nicht der Herr, / oder ein Fels, wenn nicht unser Gott“. Bei den LXX wird daraus: „Wer ist Gott, wenn nicht der Herr / und wer ist Gott, wenn nicht unser Gott“ (Hieronymus übersetzt vorsichtig „Wer ist stark – fortis – wenn nicht unser Gott“). Mit ‚Fels‘ wurden Götzen in Verbindung gebracht, die ja häufig als Felsen, als besonders markante Steine verehrt oder angebetet wurden. Daher sollte Gott nicht als Fels genannt sein. Die Tilgung dieser Nennung ist also ein Akt der *damnatio memoriae*. Anders kann man das kaum nennen. Doch zurück zu den Gottesnamen. Gott offenbart sich Abraham, Isaak und Jakob mit einem Doppelnamen: *ani el shaddai*. Die LXX lassen das *Shaddai* weg: *ego ho theos sou*; Hieronymus macht wenigstens ein Attribut daraus – *Ego Dominus omnipotens* –, aber das ist natürlich etwas anderes als ein Name, ein Doppelname. Gott nimmt diesen Namen dann noch einmal auf, als er zu Mose spricht: ‚*ani JHVH*, ich bin Abraham, Isaak und Jakob erschienen als *El Shaddai*, – hier setzen die Griechen dann *theos ōn auton*, den seienden Gott ein –, aber unter meinem Namen *JHVH* (*kyrios, deus*) war ich ihnen nicht bekannt.‘ Was das für ein besonderer Name ist, den die Erzväter noch nicht wissen durften, wird ganz gewiss nicht in der Übersetzung kenntlich. Das haben die Engländer gespürt und tatsächlich – soweit ich sehe als einzige – einen Namen hergesetzt: „I am the Lord: And I appeared unto Abraham, unto Isaac, and unto Jacob by the name of God Almighty, but by my name *JE-HO-VAH* was I not known to them.“ Das ist ebenso klug gedacht wie falsch, denn den Namen *Jehovah* gibt es nicht: er entsteht, wenn man die vier Konsonanten mit den Vokalzeichen für *Adonai*, die anzeigen, dass der unaussprechliche Name durch *Adonai* zu ersetzen ist, verbindet. Auch hier hat ein Fehler bekanntlich Schule gemacht.

Es gibt noch einen weiteren Gottesnamen, der nur einmal vorkommt und den Gott dem Mose offenbart. Als Mose Gott fragt, wie soll ich dich nennen, wenn die Kinder Israels nach deinem Namen fragen, sagt Gott: ‚*ehjeh asher ehjeh*‘. Das heißt auf Lateinisch ‚*sum qui sum*‘, auf Englisch ‚*I am that I am*‘, Luther übersetzt ‚*Ich werde sein, der ich sein werde*‘. Das ist alles richtig und auch wieder nicht. Man könnte auch sagen ‚*Ich bin der ich war und sein werde, werde sein der ich bin*. Buber/Rosenzweig übersetzen ‚*Ich werde dasein als der ich dasein werde*. So sollst du zu den Söhnen *Jisraels* sprechen: *ICH BIN DA*

schickt mich zu euch.' Moses Mendelssohn schreibt dazu: „Weil Vergangenheit und Zukunft bei dem Schöpfer allesamt Gegenwart sind ... und keiner von allen seinen Tagen vergangen ist, deshalb werden also alle Zeiten bei ihm in seinem Namen genannt. Er umfasst ‚er war‘, ‚er ist‘ und ‚er wird sein‘. ... Nun gibt es aber in der deutschen Sprache kein Wort, welches die Bedeutung aller Zeiten sowie das zwangsläufige Vorhandensein und das Hinsehen in einem umfasst, wie es bei diesem heiligen Namen der Fall ist, das ewige, notwendige, vorsehende Wesen; und wir übersetzten ‚der Ewige‘ oder ‚das ewige Wesen‘.“ Folglich übersetzt Mendelssohn „Gott sprach zu Moshe: ‚Ich bin das Wesen, welches ewig ist.‘ Er sprach nämlich: ‚So sollst du zu den Kindern Jisraels sprechen: Das ewige Wesen, welches sich nennt: „Ich bin ewig“ hat mich zu euch gesandt.‘“ Und was machen die LXX? ‚Ego imi ho ōn‘, Ich bin der Seiende. Sie transplantieren also den Gottesnamen in die griechische Seinsphilosophie; von einem Namen ist kein Rest mehr zu spüren; es ist personalisierte Seinsbestimmung. Größer könnte der Abstand zum jüdischen Gott nicht sein.

Nun versucht zwar jede Übersetzung das, was sie für das Gemeinte hält, zu erfassen. Aber das Wort ‚ehjeh‘ zeigt, dass es auch, und hier vielleicht vor allem, auf die Buchstäblichkeit ankommt – ‚ehjeh‘. Es ist auch ein Tetragramm und enthält drei Buchstaben des unaussprechlichen Namens, Jod und zweimal das He. Der vierte Buchstabe, oder vielmehr der erste, ist das Aleph. Die Bibel beginnt mit dem zweiten Buchstaben des Alphabets, dem Bet, das wie eine nach links geöffnete Klammer aussieht. Rechts davon kann nur das Aleph stehen als der die Schöpfung auslösende, nicht aussprechbare Laut. Nach einigen Kabbalisten soll Gott nur das Aleph geäußert haben, und seine ganze Schöpfung folgte daraus. Dieses Aleph zusammen mit drei Teilen des Tetragramms erscheint nun im offenbarten Namen ‚ehjeh asher ehjeh‘ und damit ist es ein ‚richtiger‘ Name jenseits der Übersetzbarkeit. Übrigens hat das Aleph sich bei Gott beschwert, dass die Bibel nicht mit ihm, sondern dem Bet anfangt. Gott sagte, ich sehe das ein und lasse deshalb den wichtigsten Text der Bibel, das Zehnwort (die Zehn Gebote) mit Dir anfangen. Und so geschahs: ‚anochi JHVH elohejcha‘.

Damit genügt zu den Verwandlungen, die die hebräische Bibel in den Übersetzungen durchlaufen hat, Verwandlungen in andere Denk- und Mentalitätsräume, andere Denkstile. Die einzigen Übersetzungen, die etwas vom Geist des Hebräischen in der eigenen Sprache nachzubilden versuchten, sind die von Buber/Rosenzweig, begonnen 1926, beendet 1961, die ein Deutsch vom Hebräischen her neu erfanden, und ist die ähnlichen Prinzipien folgende von André Chouraqui ins Französische. Bevor ich das Bibelkapitel abschließe, lassen Sie mich aber noch wenigstens ein einziges Beispiel aus dem Neuen Tes-

tament bringen. Der englische Gruß lautet: „Chaire, kecharitoméne, ho kyrios meta su.“ Auf lateinisch heißt das: „Ave, gratia plena, Dominus tecum“ und es wird noch ein Satz hinzugefügt, der im Griechischen nicht steht: „benedicta tu in mulieribus.“ Die Crux ist ‚gratia plena‘, die früheste Einführung der Gnade in die Jesus-Geschichte – durch Übersetzung. Das griechische ‚kecharitoméne‘ kommt von ‚charitoo‘, lieblich oder anmutig sein, und damit erscheint das angesprochene Mädchen in einem ganz anderen Licht, freundlich, schön, wie eine der heidnischen Chariten. Die Gottesmutter kommt später. Mir scheint, dieses Nebeneinander von Antike und Christentum, dieses Herauswachsen des einen aus dem andern ist hier greifbar wie in den Bildern Ghirlandaios. Luther hat übrigens versucht, dem Griechischen näher zu kommen, wenn er übersetzt „Gegrüßet seist du, Holdselige!“ Er begründet seine Fassung allerdings mit dem deutschen Sprachgebrauch: „... da der Engel Mariam grüßet und spricht: Gegrüßet seist du, Maria, voll Gnaden, der Herr mit dir. Nun wohl – so ist’s bisher einfach dem lateinischen Buchstaben nach verdeutsch. Sage mir aber, ob solchs auch gutes Deutsch sei. Wo redet der deutsch Mann so: du bist voll Gnaden? Und welcher Deutsche verstehtet, was das heißt: voll Gnaden? Er muss denken an ein Faß voll Bier oder Beutel voll Geldes; darumb hab ich’s verdeutsch: Du Holdselige.“ Sprachgebrauch, Sprachgefühl sind sehr heikle Joker in den Händen der Übersetzer. Meist werden sie benutzt, um Diskussionen abzuschneiden oder um einen eigenen, meist interessegeleiteten Standpunkt zu zementieren. Luther war darin nicht zimperlich, wenn er seine Theologie per Übersetzung stabilisieren wollte. Bekannt ist die Römerbrief-Stelle „Wir halten, daß der Mensch gerecht werde, ohn des Gesetzes Werk, allein durch den Glauben“, in der er das Wort ‚allein‘ einfügte – als stünde da ‚sola fide‘ – auf Grund seiner Polemik gegenüber der Werkgerechtigkeit und das listig mit dem Sprachgebrauch begründete – „der Bauer bringt allein Korn und kein Geld“.

Heilig gesprochene Texte zu übersetzen ist eine Sache, profane Texte zu übersetzen eine andere. Im ersten Fall weiß man sich dem Geist und dem Buchstaben des Textes verpflichtet, auch wenn bei der Verpflanzung in einen anderen Kulturraum notwendig etwas anderes herauskommt. Im zweiten Fall ist dem Übersetzer die Verpflanzung derart bewusst, dass er das eigene kulturelle Feld stets und vor allem im Auge hat. Mit dem Originaltext kann er daher beinahe schalten, wie es ihm beliebt. Ich möchte das am deutschen Shakespeare zeigen. Shakespeare war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wenig mehr als ein Gerücht. Man kannte die Äußerungen Voltaires, der dem Autor Genialität zusprach, aber seinen kruden, die Sitten verletzenden Stil und Geschmack verabscheute. Othellos Sprache sei die eines betrunkenen Wilden; die erste Szene des Hamlet auf der Zinne in gespenstischer



Stille sei vor Damen nicht spielbar, weil darin von einer Maus die Rede sei – „not a mouse stirring“. Shakespeares angeblich regellose Verse wurden mit der Elle des Klassizismus gemessen und entsprechend begradigt. Auf der anderen Seite zog das für krud, für regellos, für naturwüchsig gehaltene gerade an. Es war Moses Mendelssohn, der 1758 in seiner folgenreichen Abhandlung ‚Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften‘ als erster auf den Autor aufmerksam machte und ihn in vielen Zitaten in eigener Übersetzung dem Publikum vorstellte. Wenig später, 1766, begannen Wielands Übersetzungen zu erscheinen. Das Theater der Zeit stand unter dem Diktat der Deutschen Schaubühne Gottscheds. Das war ein Theater nach französischem Muster, elegant, glatt, unanständig, die schöne Form war wichtiger als das in ihr Gesagte, die Sprache war erlesen, der Vers der gemessen schreitende Alexandriner. Was tat Wieland, der selber einer der elegantesten Autoren jener Jahre war und mit der deutschen Sprache machen konnte, was er wollte? Er übersetzte Shakespeares Verse in eine krude Prosa, mordete ihn also als Dichter, um ihn als Dramatiker zu etablieren. Hätte er ihn in Verse übersetzen wollen, hätte er den steifen Alexandriner benutzen müssen, denn den Blankvers, den jambischen Pentameter gab es noch nicht oder nur erst in Ansätzen. Mit dem Prosa-Shakespeare entstand eine neue Theatersprache, die dann die Dramatik des Sturm und Drang, des jungen Goethe, Schillers in Gang setzte. Wieland kümmerte sich nicht nur nicht um die Vergestalt, er jätete auch die meisten Bilder und Metaphern aus, die ja im Geschmacksurteil der Zeit nichts weiter waren als Redeschmuck und den Gedanken verhüllten.

Sehen wir uns den Anfang des ‚To be or not to be‘-Monologs an: „Whether ’tis Nobler in the minde to suffer / The Slings and Arrowes of outragious Fortune, / Or to take Armes against a Sea of troubles, / And by opposing end them“ Bei Wieland steht: „Ob es einem edeln Geist anständiger ist, sich den Beleidigungen des Glücks geduldig zu unterwerfen, oder seinen Anfällen entgegen zu stehen, und durch einen herzhaften Streich sie auf einmal zu endigen.“ Aus den starken Bildern ‚Slings and Arrowes of outragious Fortune‘ werden die nüchternen ‚Beleidigungen des Glücks‘, aus der ‚Sea of troubles‘ werden ‚Anfälle‘. Dann aber kommt auch wieder Bewegung in die Zeilen, wenn aus dem knappen ‚by opposing end them‘ eine vorstellbare Aktion wird: ‚durch einen herzhaften Streich sie auf einmal zu endigen.‘ Wer ertrüge, heißt es nach einer langen Aufzählung von Unbilligkeiten, die einem das Leben entsetzlich machen, im Monolog weiter „the Spurnes / That patient merit of the unworthy takes“. „Wer litte“, heißt es bei Mendelssohn, „jeden Schalks / Verspottung der Verdienste mit Geduld.“ Bei Wieland wird aus den wenigen Worten Shakespeares: „Welcher Mann von Verdienst würde sich von einem Elenden, des-

sen Geburt oder Glück seinen ganzen Wert ausmacht, mit Füßen stoßen lassen.“ Sicher, das von Shakespeare Gemeinte ist hier in die Sprache und Mentalität des 18. Jahrhunderts, samt Adelskritik, übertragen, aber von Übersetzung lässt sich schwerlich reden. Wer ertrüge das alles, geht die Stelle weiter, wenn man sich doch Ruhe verschaffen könnte „with a bare bodkin“. Daraus wird ‚mit einem armen kleinen Federmesser‘ – aus Shakespeares fünf Silben werden elf. Herder wird dann sagen ‚mit bloßem Dolchstich‘ und Schlegel ‚mit einer Nadel bloß‘. Das ist natürlich jambisch gefällig, steht aber so nicht da. Keinem der Übersetzer, auch den späteren nicht, ist aufgefallen, dass Shakespeare das Metrum verletzt, um gestisch zu sprechen, gewissermaßen eine Sprachhandlung vorzuführen: ‚with a bare bodkin‘, zwei Senkungen, zwei Hebungen, noch verstärkt durch die Alliteration – man spürt förmlich den raschen Stich und zuckt zusammen. Da wir aber auch Angst vor dem, was nach dem Tod kommt, uns das Leben doch nicht nehmen, „Thus conscience does make Cowards of us all“, „Und so macht das Gewissen uns alle zu Memmen“. Mendelssohn und Herder setzen auch ‚Gewissen‘ für ‚conscience‘; erst Schlegel schreibt „So macht Bewußtsein Feige aus uns allen.“ Man mag daraus schließen, dass sich der Übergang von der Theologie zur Philosophie auch in der Geschichte des Übersetzens abbildet.

Ich möchte nicht missverstanden werden. Es geht mir nicht darum, Wieland zu kritisieren. Ich möchte nur zeigen, was er gemacht hat angesichts der nicht hoch genug einzuschätzenden Schwierigkeiten eines ersten deutschen Shakespeare, angesichts der Dürftigkeit der Kommentare, angesichts des Fehlens einer brauchbaren Theatersprache. Wieland hat hingehört auf die Mündlichkeit der Shakespeareschen Rede und diese übersetzt in gesprochene Sprache. Indem er den Stil in einer Schicht, der poetischen, fälschte, blieb er ihm in einer anderen, der theatralischen, treu. Zugleich ist Shakespeare Naturkind und Originalgenie; was zuvor an ihm kritisiert worden war, gilt jetzt als sein Vorzug: Kunstlosigkeit und Naturwüchsigkeit. Von daher ist es nur folgerichtig, wenn er die als Schmuckformen verstandenen Metaphern, die künstlichen *concelli*, die Wortspiele als Ausdruck der Geistreichelei oder die Obszönitäten als Zeichen des Widernatürlichen tilgte. Zudem sollte Shakespeare in Deutschland eingeführt werden. Hätte Wieland die oft so vertrackten Wortfolgen oder Bildentwicklungen nachzuformen versucht, wäre Shakespeare vermutlich unverständlich geworden oder des Schwulstes geziehen worden, den Adelung definiert als einen „Fehler der Schreibart, da die Worte in einem hohen Grade mehr sagen als der Gedanke, oder mehr als der Sache angemessen ist“. Ist das also Verfälschung oder wurde dadurch der Autor überhaupt erst verfügbar gemacht, und lesbar, in einem Umfeld, in das er nicht passte?

Als Schlegel um 1800 das neue Übersetzungsunternehmen in Angriff nimmt, ist Shakespeare – durch Lessing, Herder, Goethe, den Hamburger Theaterdirektor Schröder – längst ein in Deutschland anerkannter Autor. Was es nicht gab, war eine den Texten Wort für Wort folgende Übersetzung, was es nicht gab, war vor allem die Versgestalt, also der Blankvers. Schlegels Entscheidung für den Vers ist eine Entscheidung gegen das prosaisch-natürliche Alltagssprachliche der Vorgänger und eine Entscheidung für einen bestimmten, in Weimar vorbereiteten poetischen Stil. Auch dieser Stil bezieht seine Kriterien freilich eher aus den gewandelten Geschmacksurteilen der eigenen Zeit als aus dem Shakespeareischen Versduktus. Seine Tendenz zur Harmonisierung und Glättung ist bekannt – sie reicht von der regelmäßig gemachten Metrik bis zur Einschmelzung der Stilebenen und dem Überspringen der Brüche. Zwar ist jetzt alles gewissermaßen ‚da‘ – Metaphern, Wortspiele, Anstößigkeiten werden nicht mehr als geschmacklos ausgeschieden –, doch es wird so weit entschärft, ja entsinnlicht und sublimiert, dass es selbst delikaten Ohren unanstößig klingt und dass häufig nur der Rückgang auf das Original eine streuungsbreite Wendung wieder konkretisieren kann. Shakespeares Satzbau, der so oft wie eine allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden wirkt, wird zumeist in eine Syntax übertragen, die einem im Voraus gefassten Gedanken nur noch folgt. So wird etwa aus den Hamlet-Zeilen – „For in that sleepe of death, what dreames may come, / When we have shuffel'd off this mortall coile, / Must give us pause“ – „Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen, / Wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt, / Das zwingt uns stillzustehn.“ Gegenüber der syntaktischen Offenheit und, wenn man will, Fehlerhaftigkeit des Originals ist hier syntaktische Geschlossenheit und Richtigkeit hergestellt. Schlegels Umbau zielt also auch in syntaktischer Hinsicht auf die Etablierung eines klassisch proportionierten Stils. Kleinste syntaktische Umstellungen sorgen dafür, dass ein hoher Ton entsteht, der trotz der Flüssigkeit der Verse nicht mehr mit Alltagssprache verwechselt werden kann. Dass Shakespeare zum dritten deutschen Klassiker promoviert werden konnte, verdankt sich der stilistischen Umarbeitung Schlegels und nicht einem gelungenen Versuch der Reproduktion der Vorgaben des Originals. Gleichwohl, Schlegels Übersetzungen sind Glanzleistungen im Rahmen der deutschen Klassik. Shakespeare wird durch Schlegel, so sah das Friedrich Gundolf, weiterentwickelt, auf eine neue Höhe gehoben, reiner, vergeistigter als das im Englischen möglich war und erst nachdem der deutsche Geist selbst mit Goethe diese Höhe erreicht hatte. Man kann hier auch an Benjamin erinnern, der von Übersetzungen sagte, in ihnen erreiche „das Leben des Originals seine stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung.“ Kein späterer Shakespeare-

Übersetzer, bis hoch ins 20. Jahrhundert hinein, hat sich von Schlegels Prämissen gelöst und jeder wird an ihnen gemessen.

Man kann sich hier natürlich fragen, ob es nicht übersetzerische Alternativen gegeben hat, ob es nicht Versuche gab, die sprachlichen Härten des Originals, seine Fremdheit, wiederzugeben, auch auf die Gefahr hin, die Grenzen der eigenen Sprache zu überschreiten. Solche Alternativen gab es, Voßens Homer wäre zu nennen oder Hölderlins Pindar- und Sophokles-Übersetzungen, in denen er das Deutsche vergriechischte. Voß hatte trotz anfänglicher Polemiken Glück, Hölderlin wurde gar nicht erst wahrgenommen und erst im 20. Jahrhundert entdeckt. Die Okulierung einer Sprache auf die andere ist dann das bestimmende Prinzip der Buber/Rosenzweigschen Bibel-Übersetzung geworden, deren Absicht nicht zuletzt die war, junge assimilierte Juden wieder ans Hebräische heranzuführen. Dass Hölderlins Sophokles heute gespielt wird, dass die Schroffheiten und Neologismen Bubers und Rosenzweigs heute als unanstößig empfunden werden, hat weniger mit einem anderen Blick auf Sophokles zu tun oder mit einem anderen Verständnis der Bibel, sondern eher mit der auf Härten und Brüche eingespielten Poetik der Moderne und einer veränderten Praktik des Übersetzens, die es darauf anlegt, das Fremde, das Andere im Eigenen durchscheinen zu lassen, mithin zweierlei Herren zu dienen. Voß, Hölderlin, Buber/Rosenzweig – sie zeigen eine Form kultureller Mobilität, die versucht, das Fremde ins Eigene einzuführen, indem sie es als eine mögliche latente Form ebendieses vermeintlich Eigenen setzt. Wir stehen also vor Schlegels Glätte auf der einen Seite, Hölderlins ‚harten Fügungen‘ auf der andern. Das sind zwei Übersetzungsprinzipien, die nicht unbedingt alternativen Überzeugungen entstammen, denn es lässt sich die eine oder die andere Methode ja durchaus abhängig machen von den poetischen Dominanzen im Text oder von der Wirkungsabsicht, die ein Übersetzer verfolgt. Schlegel zum Beispiel war sich durchaus bewusst, welche Versverstöße und welche Aufrauungen, welche Stilbrüche der Text bot, ohne vielleicht deren theatralische Funktion zu kennen. Aber er versagte sie sich in der Übersetzung nicht nur, um Shakespeare gewissermaßen weimarisch zu machen, sondern eher mit Blick auf die Schauspieler und das Publikum. Er meinte, die Schauspieler seien durch die Prosa so verdorben, dass sie keine komplizierten Verse mehr sprechen könnten. Er müsste ihnen erst einmal Verse liefern, in deren jambisches Gleichmaß sie sich gewissermaßen einhängen könnten, wenn sie es einmal begriffen hätten. Das ist vermutlich der Ursprung des Leierns, aber immerhin eine Form, die vom expressiven Prosaduktus wegführt. Bei Schlegel haben wir den Fall einer Übersetzung, die in keinem leeren Raum, sozusagen ausschließlich textbezogen agiert, sondern die auf das kulturelle Feld reagiert und

es verändern möchte. Bei aller Shakespeare widersprechenden Glätte und Harmoniesüchtigkeit Schlegels, ist auch seine Übersetzung ein Versuch, eingreifen zu wollen in eine bestimmte Tradition, Sprech- und Hörtraditionen zu verändern. Größeres Lob kann man einer Übersetzung nicht spenden, auch wenn sie sich mit dem Original nur partiell be-  
rührt.

Ich möchte abschließend ein paar Bemerkungen zu meiner Übersetzung des so genannten Hohenliedes machen. Es ist der am meisten übersetzte Text der Bibel, er ist oft geheimnisvoll, oft schwer verständlich, was auch mit dem Fragmenthaften der Überlieferung zu tun hat, was wiederum einen Auslegungsspielraum eröffnet hat, auf dem sich die Theologen unterschiedlichster Richtungen tummeln konnten, denn es wollte ja interpretiert werden, weshalb ein an der Oberfläche hocherotischer Text in den Kanon aufgenommen worden war. In dem Lied sprechen eine junge Frau und ein junger Mann, eine Geliebte und ein Geliebter; die junge Frau wird manchmal Braut genannt, der junge Mann nie Bräutigam. Wie lässt sich das im Kanon rechtfertigen? Der Mann wurde als Gott gelesen, der sein Volk Israel liebt, oder als Mose, der sein Volk, die Braut, aus der ägyptischen Knechtschaft führt. Die Auslegung bleibt hier recht dicht am Wort: Der junge Mann kommt über die Berge gesprungen und ruft der Geliebten zu: „Komm, steh auf, der Winter ist vorbei, die kleinen Blumen sind schon heraus, die Zeit zu singen ist da.“ Das Wort für ‚singen‘ heißt ‚zamid‘, das kann aber auch ‚beschneiden‘ heißen im Sinne des Rebschnitts. Die Ausleger freilich haben es auf die Beschneidung bezogen und damit auf die Erneuerung des Bundes durch Mose. Noch heute gehört deshalb das Shir Hashirim zur Liturgie des Pasa-Festes am Sederabend. Die Christen waren weniger aufmerksam auf die Wörter, sondern stülpten ihre Allegorese darüber. Der jetzt Bräutigam genannte war Jesus Christus, die Braut seine Ecclesia, mit allen bekannten Folgen für die Bräute Christi und die Frauenmystik, die sich gerade dieses Textes am liebsten bediente. Man ging darin ziemlich weit. Als es einmal heißt, „Mein Geliebter ist ein Myrthenbüschel, zwischen meinen Brüsten ruht er die Nacht“, wurde daraus Jesus Christus zwischen dem Alten und dem Neuen Testament. Alle solche Auslegungen, deren Zahl Legion ist, spiegeln eine Kohärenz vor, die das Lied nicht hat. Es ist auch gar kein Lied, sondern eine Serie von Liedern (shirim), deren Einsätze oder Enden meist nicht zu bestimmen sind; sie gleiten, schieben Zeilen von einem Lied ins andere. Alles ist Fragment, die Lieder, manche Sätze, einzelne Wörter. Wenn Sie ganz gleich welche Übersetzung lesen, werden Sie nur vollständige Sätze finden, alles ist klar, nichts dunkel oder rätselhaft, die Sequenzen sind deutlich gegeneinander abgegrenzt. Dies heute zu übersetzen, bedeutet, sich von allem Bisherigen zu lösen und sich

auf den Text, wie er dasteht, einzulassen, bedeutet also einen Blickwechsel, durch die Rezeptionsgeschichte hindurch. Das heißt, das Fragmentierte der Überlieferung zu ihrem Ausgangspunkt zu machen: zwei Liebende, die einander wahrnehmen, einander entdecken, einander ansingen in zwei gleichberechtigten autonomen Stimmen, ohne das herausinterpretierte Hierarchiegefälle von Mann und Frau. Das geschieht nicht in vollständigen Sätzen, sondern ist voller Staunen, voller Ausrufe, voller Abbrüche, auch voller Sprachlosigkeit. So wird das Fragmentierte auf einmal verständlich: es geht nicht anders. Dass man es so auch schreiben, nachschreiben kann, wie es überliefert ist, ohne Theologie, hängt sicher auch zusammen mit der Erfahrung am modernen Gedicht seit über hundert Jahren, das keine Kohärenz mehr erwartet.

Übersetzung sollte hier auch heißen: Rückgang auf den Wurzelsinn, wie Herder das genannt hat, oder, noch radikaler, auf die Wurzelsinnlichkeit, mit einem Wort Rosenzweigs, ohne in übertragene Bedeutungen zu flüchten, die vielleicht unanständiger waren, aber doch zumeist aus der allegorischen Aus- und Umdeutung der Verse stammen. Das konnte dann zum Beispiel bedeuten, hinter die im Lexikon sedimentierte Bedeutung eines Wortes zurückzugehen. So gibt es das Wort ‚nefesh‘, das nichts anderes als ‚Seele‘ zu bedeuten scheint. Im Hohenlied gibt es zweimal den Vers: „Auf meinem Bett in den Nächten suche ich den, den meine Seele liebt.“ Das ist Christus-Mystik. Sucht man hinter oder unter ‚nefesh‘ den verborgenen Wurzelsinn, stößt man auf ‚Kehle‘ und ‚Atem‘. Wenn die junge Frau dann also den sucht, den ihr Atem liebt, ist der Vers aus einem mystischen Himmel zurückgeholt in die konkrete Physiologie eines begehrenden Körpers, in den beschleunigten oder stockenden Atem der Liebenden. Die andere Annäherung bedeutete auch, ein Gefühl für das hebräische Verb zu bekommen, bedeutete, für die Ausdrucksemphase, für die das hebräische Verbsystem eigene Paradigmen ausgebildet hat, Entsprechungen zu finden, die manchmal, wenn die Worte fehlten, zu einer Partikel, manchmal zu einem Zeilenbruch geführt haben.

Jenseits dessen, was einen neuen Blickwinkel voraussetzt, gibt es das, was man nicht weiß, nicht wissen kann. Niemand weiß, welche Pflanzen, Steine, manchmal Tiere in der Bibel gemeint sind, von ein paar Ausnahmen abgesehen. Die junge Frau sagt von sich, „*anichavazélet hasharon, shoshanat ha-amaqim*“. In der Vulgata steht „*Ego flos campi, et lilium convallium*“. Für das erste, ‚chavazélet‘, findet sich weiter Rose, Narzisslein, Tulpe, Krokus. Für das zweite, ‚shoshana‘, hat sich die Lilie, die Lilie auf dem Felde, durchgesetzt, und ohne diese Übersetzung wäre eine bestimmte Marienikonographie vermutlich nicht entstanden. Aber was das Wort wirklich heißt, weiß bis heute niemand. Rose und

Narzisse sind auch dafür angeboten worden (die Rose stammt von Luther), auch der Lotus, neuerdings kleine Wüstenblumen im Frühjahr wie die rote Anemone. Ich selbst habe mich aus bestimmten botanischen Gründen für eine dunkelblaue kniehohe Hyazinthenart entschieden. Nichts ist vermutlich richtig, darauf kommt es aber wohl auch nicht an. Zu vermerken ist die Verselbständigung der Übersetzung, ihre traditionsbildende Kraft, die sich in Bildern und Gedichten durchgesetzt hat. Mit meinen blauen Hyazinthen kann ich das Wort höchstens in den Erfahrungsraum eines einstigen wie heutigen Obergaliläa zurückholen. Das bleibt folgenlos, weil auch übersetzerische Traditionen nicht umgeschrieben werden können.

Eine andere Schwierigkeit bieten für den Übersetzer die Wörter, deren Äquivalent Assoziationen weckt, die man nicht braucht. ‚Nefesh‘ habe ich erwähnt. Ein Vers heißt bei Luther: „Da bin ich geworden vor seinen Augen, als die Frieden findet.“ ‚Frieden‘ = ‚Shalom‘. Aber dieses Wort hat einen weiten semantischen Spielraum, meint Unversehrtheit, Vollständigkeit, Heil, Ganzheit. Mit dem Wort ist hier, denke ich, die sexuelle Reife gemeint. Das Mädchen ist jetzt ganz Frau und kann eine Braut sein. Daher kann der Vers heißen: „So/ war ich in seinen Augen / wie eine, / die ihre Vollständigkeit fand.“ Oder wie steht es mit der Verbindung von Liebe und Hölle? „Denn Liebe ist stark wie der Tod,“ heißt es bei Luther, „und ihr Eifer ist fest wie die Hölle.“ Durch Hölle werden allzu klare Vorstellungen geweckt, die in den wenig erotischen Schrecken des Christentums fundiert sind. Warum nicht das hebräische Sheol stehen lassen, das jüdische Totenreich, furchterregend aber nicht dantesk, so wie die LXX den Hades dafür hersetzten? *Fest* wie die Hölle? Das Wort heißt hart, streng, auch fest in dem Sinne, dass es kein Entrinnen gibt. Ich übersetze mit ‚unerbittlich‘. Und der Eifer? ‚qinah‘ kann Eifer, Eifersucht heißen, aber auch Leidenschaft und, stärker noch, Begehren. Bei mir heißen dann also die Zeilen: „Denn stark wie der Tod / ist die Liebe, / unerbittlich / wie Sheol / das Begehren.“

Eine dritte Schwierigkeit betrifft Wörter, die einen nicht wiederzugebenden Doppelsinn haben. Einmal wird die junge Frau aneredet mit einem wiederholten Wort – ‚shuwi, shuwi‘ –, das ‚kehr wieder, komm zurück‘ heißen kann oder ‚dreh dich, dreh dich‘, und da im Folgenden vom Tanzen die Rede ist, scheint die zweite Version plausibler. Oder es heißt einmal von ihren Augen, sie seien wie Tauben ‚hinter deinem Schleier‘ oder ‚hinter deinen Locken‘. Hier darf man vielleicht mogeln und sagen ‚hinter deinem Lockenschleier‘.

Um nicht ins Kleingedruckte abzugleiten, erspare ich Ihnen weitere Beispiele aus einem Text, bei dem fast jedes Wort Probleme aufwirft, und zu dem die Kommentare – und freilich auch die Übersetzungsvorschläge – unüberschaubar geworden sind. Meine Überset-

zung will den Text wieder hörbar machen, das laut werden lassen, worauf sich der Staub der Jahrhunderte gelegt hatte. Das scheint möglich zu sein, wenn wir ihn nicht mehr als heiligen lesen, sondern als ganz und gar irdischen. Ich versuche ihn zurückzubringen in die Sinnlichkeit, aus der er entstand. Hören Sie zum Abschluss eines der acht Lieder.

1  
shúvi shúvi hash-Shulammit  
shúvi shúvi wě-nechězeh bach  
ma techězu bash-shulammit  
ki-mcholot ham-machanájim

2  
ma japhu phě'amáj-ich ban-ně'alim  
bat nadiv  
chammuque jěrecháj-ich kěmo  
chala'im  
ma'aseh jěde 'omman

3  
shorre-ch 'aggan has-sáhar  
'al jechsar ham-mazeg  
bitne-ch 'aremat chittim  
sugah bash-shoshannim

4  
shěne shadáj-ich ki-shne 'opharim  
to'ome tsěvijjah

1  
Dreh dich, dreh dich,  
du Shulamith,  
dreh dich, dreh dich,  
wir wollen dich sehn.  
Was wollt ihr sehn  
an Shulamith?  
Freudentänze, so was,  
vor den zwei Lagern.

2  
Wie schön –  
deine Schritte in den Sandalen,  
Fürstentochter,  
die Rundungen  
deiner Gesäßgegend –  
diese Pracht,  
ein Werk von Meisterhand.

3  
Dein Schoß –  
ein tiefer Kelch,  
dem der Würzwein nie fehle,  
dein Bauch  
ein Weizenhügel  
mit Hyazinthen umsteckt.

4  
Deine zwei Brüste –  
wie zwei Kitzchen,  
ein Gazellenpärchen.



5

tsawwa're-ch kě-migdal hash-shen  
'enáj-ich běrechot bě-Chéshbon  
'al sha'ar Bat-Rabbim  
'appe-ch kě-migdal hal-Lěvanon  
tsophe pěne Dammáseq

6

roshe-ch'aláj-ich kak-Karmel  
wě-dallat roshe-ch ka-'argaman  
mélech 'asur ba-rěhatim

7

mah japhit u-mah na'amt  
'ahavahbat-ta'anugim

8

zot qomate-ch  
damětah lě-tamar  
wě-shadá-j-ich lě'ashkolot

9

'amárti 'e'ěleh vě-tamar  
'ochazah bě-sansinna-w  
wě-jihju na'shadáj-ich  
kě-'eshkolot hag-géphen  
wě-réach 'appe-ch kat-tappuchim

5

Dein Hals –  
wie ein Elfenbeinturm,  
deine Blicke –  
Teiche zu Cheshbon  
am Tor Bath-Rabbim,  
deine Nase –  
wie der Libanonturm,  
der nach Dammaseq schaut.

6

Dein Kopf auf dir  
wie der Karmel,  
und das offene Haar deines Kopfs  
wie Purpur –  
ein König  
ist verstrickt ins Gelock.

7

Wie schön  
und wie lieblich bist du,  
du Liebe  
in der Lust.

8

Dies  
dein Wuchs  
gleichet der Palme  
und deine Brüste  
Traubenbüscheln

9

Ich sprach –  
Ich will hinaufsteigen  
in die Palme,  
packen die Dattelsrispen,  
und sie sollen sein, ja,  
deine Brüste  
wie Traubenbüschel der Rebe,  
und der Hauch deiner Nase  
wie Äpfel.

10

wě-chikke-ch kě-jen hat-tov  
holech lě-dod-i lě-mesharim  
dovev siphte jěshenim

11

'ani lě-dod-i  
wě-'ala-j těshuqat-o

12

lěcha-dod-i  
netse' has-sadeh  
nalínah bak-kěpharim

13

nashkímah lak-kěramim  
nir'eh 'im parěchah hag-géphen  
pittach has-sěmadar  
henétsu ha-rimmonim  
sham 'etten 'et doda-j lach

14

had-duda'im natěnu réach  
wě-'al pětaché-nu kol měgadim  
chadashim gam jěshanim  
dod-i tsaphánti lach

10

Und dein Gaumen  
wie Wein, der gute,  
der meinem Liebsten weich  
hinunterströmt,  
es tropfen  
die Lippen noch im Schlaf ...

11

Ich  
bin meines Liebsten,  
und nach mir  
ist seine Sehnsucht.

12

Komm, mein Liebster,  
laß uns hinausziehen ins Feld,  
die Nacht bei den Dörfern bleiben,

13

In der Früh in die Weinberge gehn,  
sehn,  
ob die Rebe knospt,  
die Traubenblüte sich öffnet,  
die Granatbäume blühn –  
da  
schenk ich meine Liebe  
dir.

14

Die Liebesäpfel duften schon,  
und an unsern Türen  
die köstlichsten Früchte –  
frische, ältere –  
mein Liebster,  
ich hab sie verwahrt, verborgen  
für dich.