

PETER GOSSENS

## Arbeiten am Quellcode

### Radikale Übersetzungen von Shakespeares Sonetten\*

Für Stephanie Heimgartner

Im Herbst 2007 machte der Slawist, Komparatist, Dichter und Übersetzer Felix Philipp Ingold auf eine aktuelle Tendenz im Buchmarkt aufmerksam: Das »Neu- oder Nachübersetzen literarischer Texte«, die dem »kanonischen Fundus der Weltliteratur« angehören und nun in neuen, revidierten Übersetzungen vorgelegt werden (Ingold 2007). Ingold nennt Neuübersetzungen von Shakespeares *Sonetten*, Melvilles *Moby Dick*, der *Promessi sposi* von Alessandro Manzoni, aber auch die zahlreichen, teilweise groß angelegten Übersetzungsprojekte zu Klassikern der Moderne, wie William Butler Yeats, T.S. Eliot, Federico Garcia Lorca, Italo Svevo, Giuseppe Ungaretti u. a. Tatsächlich fallen die Nach- und Neuübersetzungen von klassischen Werken in den Verlagsprogrammen der letzten Jahre auf: So etwa die hochgelobte und vielgerühmte Neuübersetzung der Romane Dostojewskijs durch Swetlana Geier<sup>1</sup>, oder die ebenfalls mit Preisen versehenen Neuübersetzungen von Klassikern wie Cervantes' *Don Quichote von der Mancha* durch Susanne Lange (Cervantes Saavedra 2008) oder Barbara Conrads Übersetzung von Tolstois *Krieg und Frieden* (Tolstoi 2010), um nur drei Aufsehen erregende Übersetzungsprojekte zu nennen. Ingold macht vor allem zwei Motive für diesen gegenwärtigen Trend zu Neuübersetzungen aus:

Entweder geht es darum, bereits vorliegende Übersetzungen philologisch auf Fehler oder Auslassungen im Text zu überprüfen, sie also zu revidieren, oder es besteht das Bedürfnis nach weitergehender stilistischer Bereinigung beziehungsweise nach der Anpassung eingedeutschter Vorlagen an zeitgenössische Lektüererwartungen. Beide Zugänge sind berechtigt, die jeweils angewandten Verfahren unterscheiden sich allerdings fundamental. (Ingold 2007)

Allerdings sieht Ingold diese Versuche, bereits etablierte Dichter und ihre Werke in zeitgenössischen Übersetzungen erneut zugänglich zu machen, recht skeptisch. Während der »philologische Übersetzer« in seinen Augen den zu übersetzenden Text »auf Korrektheit« überprüft und damit »den Weg zurück zum fremdsprachigen Originaltext neu« eröffnet »und dessen inhaltliches Verständnis optimiert«, versuche der stilorientierte Übersetzer »die Übersetzung als eigenständige Nachdichtung in der Zielsprache zu etablieren und dadurch einen literarischen Mehrwert [...] zu schaffen« (ebd.). Problematisch ist für Ingold vor allem der Bezug zu den doch zahlreichen Vorgängerübersetzungen, die sich aus dem Neuübersetzen eines bereits übersetzten Klassikers ergeben. Die Frage liegt nahe, welchen Sinn die Neuübersetzung eines Klassikers angesichts von annähernd zehn mehr oder weniger vollständigen Übersetzungen

\* Überarbeitete Fassung der Antrittsvorlesung im Rahmen des Habilitationsverfahrens an der Ruhr-Universität Bochum, gehalten am 23. November 2011.

1 Swetlana Geier übersetzte für den Zürcher Ammann-Verlag folgende Titel von Fjodor Dostojewskij: Verbrechen und Strafe (1994); Der Idiot (1996); Böse Geister (1998); Die Brüder Karamasow (2004); Ein grüner Junge (2006); Der Spieler (2009).

von *Krieg und Frieden*, 30 Übersetzungen der *Promessi Sposi*, wahrscheinlich ebenso vielen Übersetzungen des *Don Quichote*, mehr als 50 Übertragungen von Dantes *Divina Commedia* oder über 70 vollständigen und mehr als 150 weiteren Übersetzungen der *Sonette* William Shakespeares haben kann. Ingold nun wirft den Neuübersetzungen ein schwieriges Verhältnis zu ihren Vorgängern vor, denn die Übersetzer würden, »um Übereinstimmungen zu vermeiden«, um diese Vorgänger »herumdichten«.

In seinem Artikel entwickelt Ingold – obwohl er selbst als ambitionierter Übersetzer von durchaus schwierigen Autoren wie Edmond Jabés, Ossip Mandelstam, Francis Ponge, Guillaume Apollinaire Erfahrung in diesem Metier hat – eine ausgesprochen merkwürdige Vorstellung vom Prozeß des Übersetzens: Wenige Monate vor Ingolds Artikel war der Fall der englischen Pianistin Joyce Hatto bekannt geworden, die innerhalb weniger Jahre alle wesentlichen Werke der Klavierliteratur auf 120 CDs eingespielt hatte und die 2005 als »die größte lebende Pianistin, von der man noch nie gehört hat« galt (Papst 2007). Kurze Zeit nach ihrem Tod (2006) kam heraus, daß ihr Ehemann dieses umfangreiche Œuvre in seinem Tonstudio aus den Aufnahmen anderer Musiker hergestellt, oder vielleicht besser »gesampelt« hatte: Er hatte die Aufnahmen tontechnisch variiert, in Teilen auch mit Aufnahmen seiner Frau ergänzt und daraus eine scheinbar neue Aufnahme eines klassischen Musikstückes hergestellt. Entdeckt wurde dieses Plagiat durch einen Zufall: Ein Musikkritiker überspielte eine neue CD der Pianistin auf *iTunes* und das Programm stellte fest, daß die Aufnahme mit der Einspielung eines ungarischen Pianisten identisch sei. Die Übernahme und Variation, die technische Bearbeitung bereits bekannten musikalischen Materials ist aus datentechnischer Sicht ein Plagiat, auch wenn das vermeintliche Werk der Pianistin bis dahin als akustisches Kunstwerk uneingeschränkte Würdigung erfahren hatte. Dieses Plagiat konnte nur durch den technischen Vergleich mit anderen digitalisierten Medien auf einer Metadatenbank wie *iTunes* nachgewiesen werden. Die Variation des digitalen Quellcodes täuschte lange Zeit die Existenz eines eigenständigen Werkes zumindest vor. Keinem Hörer, auch keinem hauptberuflichen Musikkritiker war dieser Zusammenhang bis zu diesem Zeitpunkt aufgefallen. Auf die gleiche Stufe stellt Ingold nun auch die Arbeit der Neuübersetzer, deren Leistung er nur bedingt als kreative und qualitativ eigenständige Auseinandersetzung mit dem Original sehen will. Für Ingold ist der Bestand der zahlreichen früheren Übersetzungen dem klanglichen Material vergleichbar, das für die CD-Aufnahmen von Joyce Hatto eingesetzt wurde. Auf diese Weise, so fürchtet er, entstünden Übersetzungen, »die kompiliert wären aus allen bisher vorliegenden Fassungen beziehungsweise aus den jeweils besten Passagen, aber auch ergänzt durch neue Versuche, den Texten optimal gerecht zu werden« (ebd.). Im besten Fall, so Ingold, seien diese Neuübersetzungen nicht mehr als ein solches Plagiat, das die »frühere Interpretation [...] nicht ausblendet, sondern systematisch [nutzt] [...], um zu immer besseren, schließlich optimalen« Übersetzungen zu kommen (Ingold 2007).

Natürlich ist Ingold von berufener Seite widersprochen worden: Einige Wochen später publizierte Christa Schuenke, die sich als Übersetzerin von u. a. Shakespeares *Sonetten*, zweier Romane von Hermann Melville, Swifts *Gullivers Reisen* und natürlich von Gedichten John Donnes, Edgar Allen Poes und William Butler Yeats<sup>2</sup> besonders angesprochen fühlen durfte, eine Antwort. Sie bringt Ingolds Position folgendermaßen auf den Punkt:

2 Shakespeare 1996; Melville 1999; Meville 2002; Yeats 2005; Swift 2005.

Die Frage heißt: Wie können literarische Übersetzer mit der Arbeit ihrer Vorgänger umgehen? Und die Antwort des Kollegen Ingold lautet: Indem sie sich freiweg bei ihnen bedienen und einfach alle Ideallösungen aus älteren Übersetzungen in ihre eigenen Übertragungen übernehmen. Denn Neuübersetzer seien sowieso nur Nachübersetzer, auch wenn sie das natürlich nicht gerne hören wollten. (Schuenke 2007)

Anders als Ingold sieht sie es als eine der wichtigsten Aufgaben des Übersetzers an, die Werke nicht nur neu, sondern philologisch möglichst genau und stilistisch optimal zu übersetzen. Aber als Übersetzerin ist dies für sie keine Frage der Wahl, kein »entweder-oder«, sondern ein »sowohl-als-auch«: Eine Übersetzung muss sowohl philologisch genau als auch stilistisch angemessen, wenn nicht sogar innovativ sein. Die zahlreichen historischen Übersetzungen sind dabei für sie keine Bausteine auf dem Weg zu einer endgültigen und möglichst optimalen Fassung. Die Arbeit des Übersetzers ist vielmehr der Versuch, eine angemessene Lesart eines Textes zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt zu schaffen. Die Neuübersetzung von literarischen Werken will daher das »Universum« eines Originals von weltliterarischem Rang« (ebd.) immer wieder neu ergründen. Schon aus philologischer Genauigkeit sei es daher unablässlich, auch frühere Übersetzungen, die als »Wegbereiter« (ebd.) die Rezeption und Wahrnehmung eines Textes über Jahrzehnte begleitet haben, gründlich zur Kenntnis zu nehmen.

Es nicht zu tun, wäre aus meiner Sicht grob fahrlässig und zeugte von mangelnder übersetzerischer Sorgfalt, denn natürlich ist es wichtig, dass man sich nicht allein mit dem zu übersetzenden Original beschäftigt, sondern auch mit der Wirkungsgeschichte, die es in dem Sprach- und Kulturraum hat, in den es hineinübersetzt werden soll. (ebd.)

Für Schuenke ist das Übersetzen ein Prozess individueller Aneignung fremder Texte, ganz gleich wie viele Vorgängerübersetzungen es schon gibt. Die Varianz des übersetzten Textes ergibt sich aus diesem Prozess der Aneignung, der letztlich für den Entschluss zu einer Neuübersetzung verantwortlich sei:

Für mich ist immer die Frage ausschlaggebend, welche konkrete Vorstellung ich von einem Original habe, welches Bild, das sich abhebt von den Vorstellungen, den Bildern, die andere Übersetzer haben oder hatten. Erkenne ich zwischen den Positionen meiner Vorgänger und meinen eigenen Vorstellungen keine nennenswerten Unterschiede, so gibt es für mich keinen Grund, ein Werk neu zu übersetzen. (ebd.)

Die Auseinandersetzung mit der Tradition der Übersetzungen ist dabei ein durchaus kreativer Akt, mit dem der Übersetzer – etwa bei der Übernahme von tradierten Übersetzungen von Eigennamen – sich in einen – wie Schuenke sagt – »Diskurs« (ebd.) einschreibt, und zugleich einem Übersetzerkollegen neidlos die Referenz für eine besonders gelungene Übersetzungsmöglichkeit erweist. Ziel einer Übersetzung sei der Versuch, so Schuenke, einen Text, »ganz gleich, ob es sich um die Erstübersetzung eines Unterhaltungsromans oder um die zweiunddreißigste Übertragung eines Werks der Weltliteratur handelt, in all seinen Schichten und Facetten wiederzugeben« (ebd.). Für sie ist eine Übersetzung »ein Gefüge, ein Ganzes, in das man nicht beliebig das eine oder andere brillante Wort, den einen oder anderen idealen Satz aus irgendwelchen Vorgängerübersetzungen einflücken kann« (ebd.). Eine gute Übersetzung besteht nicht, wie sie abschließend gegen Ingold einwendet, »aus einer Aneinanderreihung noch so idealer Einzellösungen« (ebd.). Ein solches Modell wäre nichts anders, so Schuenke, als ein »nur sprachliches Frankenstein-Monster« (ebd.), ein »charakter- und

seelenloses Flickwerk« (ebd.), wie die Hatto-CDs, mit denen Ingold das Neuübersetzen von Klassikern der Weltliteratur verglichen hatte.

### Die Übersetzung als Frankenstein-Monster: Ein Experiment und eine Hypothese

Dennoch steht die Frage im Raum, wie und warum man einen Text wie die *Sonnets* von William Shakespeare heute überhaupt noch übersetzen soll. Immerhin gibt es gerade bei den Sonetten eine lange Übersetzungstradition, mit denen die verschiedenen Übersetzer auf irgendeine Weise umgehen müssen. Trotz bzw. wegen der Vielzahl der Übersetzungen kann bzw. muss man davon ausgehen, daß zumindest ein großer Teil der Übersetzer bei ihrer Arbeit diese lange währende Tradition als latentes Wissenspotential berücksichtigt. Sie alle bilden im Hinblick auf Shakespeare einen Teil des kulturellen Gedächtnisses. Das Bewusstsein, am Ende einer langen Tradition zu stehen, scheint jedoch für die Übersetzer der Shakespeare-Sonette keine Bremse, sondern eher ein Motor zu sein. Aber ist angesichts dieser Tradition überhaupt eine eigenständige Auseinandersetzung mit dem Text noch möglich? Ist Ingolds Befürchtung, dass weitere Neuübersetzungen nur noch hybride Textstrukturen hervorbringen, nicht in gewissem Maße auch berechtigt? Und noch deutlicher: Ist es überhaupt möglich, in einem Umfeld von ca. 155 vorhergehenden Übersetzungen noch eine neue Fassung des Textes zu schaffen, die unabhängig von ihren Vorgängern Originalität und sprachschöpferische Innovation miteinander verbindet?

Es lohnt sich, einige neuere Versuche, Shakespeares Sonnets zu übersetzen, anzuschauen. Bevor wir uns Übersetzungen von Christa Schuenke, Franz Josef Czernin und Ulrike Draesner zuwenden, möchte ich ein kleines Experiment wagen: Nimmt man Ingolds Befürchtungen ernst, so gleicht der Übersetzungsprozess bei Neuübersetzungen eher einem programmierten Automatismus als einem kreativen Akt. Die Entwicklungen moderner Technik machen es immerhin möglich, diese Form digitalisierter Textherstellung zu simulieren. Die zahlreichen Übersetzungsprogramme, die im Internet verfügbar sind, gleichen dabei in gewisser Weise den technischen Bedingungen, die der Ehemann und Toningenieur vom Joyce Hatto bei der Herstellung der CDs zur Verfügung standen. Der Ausgangstext wird hier in ein Digitalisat verwandelt, das dann in einen anderen (sprachlichen) Code übertragen wird. Wenn man eines der Shakespeare-Sonette in ein solches Übersetzungstool eingibt<sup>3</sup>, sind die Ergebnisse zumindest interessant. So übersetzt das Programm *Babelfish* den Text – hier das Sonett Nr. 18 – möglichst wörtlich. Das Ergebnis sieht folgendermaßen aus und ist zunächst einmal ernüchternd:

Vergleiche ich thee mit einem summer's-Tag? Tausendkunst reizender und mäßiger: Raue Winde rütteln die süßen Knospen von Mai, Und summer's-Mietehath ein alles zu kurzes Datum: Einmal zu heiß glänzt das Auge des Himmels, Und ist häufig sein verdunkelter Goldteint, Und jede Messe der Messe von den Abnahmen einmal, Zufällig oder nature's-ändernder Kurs untrimmed: Aber thy ewiger Sommer verbläßt nicht, Noch verlieren Sie Besitz dieses angemessenen Tausend ow' Str. noch soll Todesbrag-Tausend wander' Str. in seinem Farbton, wenn in den ewigen Linien, zum Zeit Tausend grow' festzusetzen; Str.,

3 Als englischsprachige Textgrundlage liegt zugrunde: Shakespeare 1997, hier 18.

Solange Männer atmen können oder Augen können sehen, So lange Leben gibt dieses und dieses das Leben zum thee.<sup>4</sup>

Obwohl das Original in Vers- und Strophenform eingegeben wurde, stellt das Programm den Text als Fließtext dar; einige Worte werden gar nicht übersetzt, nur Bruchstücke sind verständlich. Problematisch scheinen vor allem alte orthographische Formen, die ungewohnte Syntax der Lyrik und das für Lyrik charakteristische Miteinander von Textinhalt und Form zu sein.

Ein ähnliches Ergebnis konnte man noch vor Jahren mit dem Übersetzungstool von *Google* erzielen, doch *Google* hat in den letzten Jahren »gelernt«, hier ein aktuelles Ergebnis:

Soll ich vergleichen dich einem Sommertag?  
 Du bist viel schöner und gemäßigter:  
 Raue Winde tun schütteln Darling Buds of May,  
 Und der Sommer ist Leasing hat alle zu kurz einen Termin:  
 Irgendwann zu heiß das Auge des Himmels leuchtet,  
 Und oft ist sein Gold Teint gedimmt,  
 Und jeder Messe aus fairem irgendwann abnimmt,  
 Durch Zufall oder der Natur verändert natürlich unbeschnitten:  
 Aber deine ewigen Sommers wird nicht verblassen,  
 Auch verlieren Besitz faire du ow'st,  
 Ebenso darf der Tod prahlen du in seinem Schatten wander'st,  
 Wenn in der ewigen Zeilen zu Zeit du grow'st,  
 Solange die Menschen atmen können, oder die Augen sehen können,  
 So lange lebt das, und das Leben gibt dir.<sup>5</sup>

Interessant ist hier auf den ersten Blick, dass *Google* sich an die Formalia der Zeilenbruchs hält und dementsprechend jede Zeile einzeln übersetzt. Zwar entsteht auch hier ein nicht unbedingt sinnvoller, geschweige denn künstlerisch wertvoller Text, aber anders als sein Vorgänger ist der Text an vielen Stellen lesbar, ja mehr noch: Der kundige Leser fühlt sich an die Traditionen der Shakespeare-Übersetzungen erinnert.<sup>6</sup> Hier einige Beispiele: Der erste Vers, den *Google* mit »Soll ich vergleichen dich einem Sommertag?« übersetzt, erinnert an die Übersetzung von Stefan George, der schrieb: »Soll ich vergleichen einem sommertage« (Shakespeare 1909, 24; vgl. Gutsch 2003, 59). Das »Raue Winde tun schütteln« aus Vers 3 findet sich ähnlich im Übersetzungsversuch von Dieter Mehl (»Raue Winde schütteln«, Mehl 1965, 33; vgl. Gutsch 2003, 30); ebenso übersetzt Mehl in Vers 4 »das Auge des Himmels«, übrigens wie bereits in der ersten Übersetzung dieses Sonetts durch Johann Joachim Eschenburg (Eschenburg 1787, 581; vgl. Gutsch 2003, 28). Dieter Mehl, der 1965 eine sog. Interlinearversion vorlegte, die sich formal nicht grundlegend von anderen Versuchen unterscheidet, übersetzt auch in Vers 11: »du wandelst in seinem Schatten«, und Vers 13 lautet bei ihm: »Solange Menschen atmen und Augen sehen können«. Den Beginn des Verses 14

4 Übersetzung mit *Babelfish* (<http://www.babelfish.de/>), erstellt am 20. November 2011.

5 Übersetzungen mit *Google Übersetzer* (<http://translate.google.de/?hl=de&tab=wT>), erstellt am 20. November 2011.

6 Zum Vergleich wurde hier eine Anthologie herangezogen: Gutsch 2003. Hier finden sich nicht nur 155 Übersetzungen des Sonettes 18, sondern auch nähere bibliographische Angaben zu allen Übersetzungen.

findet man sowohl bei Mehl (»so lange lebt dies hier«) als auch bei Gottlob Regis (»so lange lebt dieß«, Regis 1836, 22; vgl. Gutsch 2003, 39). Die Übersetzung von »But thy eternal summer« (V. 9) mit »dein ewiger Sommer« findet sich auch bei Beatrice Barnstorff Frame (Shakespeare 1931, 38; vgl. Gutsch 2003, 29). Und die Übersetzung »der ewigen Zeilen« hat Parallelen bei Dorothea Tieck (»da ew'ge Zeilen«, Tieck 1826, 325; vgl. Gutsch 2003, 37) und Gottlob Regis (»wenn ew'ge Zeilen«, Regis 1836, 22).

Die Differenz zu den beiden Vorgänger-Übersetzungen ist deutlich: Während frühere bzw. ältere Übersetzungsmaschinen gerade poetische Texte relativ unpräzise und teilweise gar nicht übersetzten, analysiert *Google Übersetzer* den fremdsprachigen Quelltext mittlerweile sehr genau. Partiiell gelingen *Google* dabei Übersetzungen, die nicht unbedingt wörtlich zu nennen sind, aber deutlich von der Tradition der deutschsprachigen Shakespeare-Übersetzung profitieren. Die Anfangsverse zeigen auch bei anderen Sonetten eine erkennbare Nähe zu klassischen Vorbildern. So übersetzt *Google* den ersten Vers des ersten Sonetts »From fairest creatures we desire increase« mit »Von schönsten Wesen wünschen wir erhöhen«. Genau diese Wortwahl findet sich auch in der wohl einflussreichsten Übersetzung des 19. Jahrhunderts, der Übersetzung von Friedrich Bodenstedt, dort heißt es: »Von schönsten Wesen wünschen wir Vermehrung« (Shakespeare 1866, 123). Der Anfang des zweiten Sonetts lautet bei *Google*: »Wenn vierzig Winter deine Stirn so belagern,/ Und graben tiefe Gräben in deiner Schönheit der Bereich«. Auch hier finden wir auffällige Ähnlichkeiten zu älteren Übersetzungen. So übersetzt Terese Robinson den ersten Vers: »Wenn vierzig Winter deine Stirn beschweren« (Shakespeare 1927, 9), der zweite Vers findet u. a. Parallelen bei Eschenburg: »und tiefe Gräben in [...] deiner Schönheit [...]« (Eschenburg 1787, 577). Den letzten Vers, der bei *Google* folgendermaßen lautet: »Und siehe dein Blut warm an, wenn du es kalt fühlst.« hat Eschenburg folgendermaßen übersetzt: »und dein Blut warm sehen, wenn du es kalt fühlst« (ebd., 578).

Auch wenn es derzeit noch etwas weit zu gehen scheint, sei hier die These aufgestellt, dass Googles Übersetzertool mittlerweile nicht mehr nur einfach übersetzt, sondern auch auf das andernorts umfassend gesammelte kulturelle Wissen zurückgreift. Diese These wäre natürlich an weiteren Beispielen zu überprüfen und vor allem in Zukunft zu beobachten, aber es ist sicherlich nur eine Frage der Zeit und eine Frage der Verknüpfung der verschiedenen, von *Google* angebotenen Dienste, bis das Bucharchiv des Anbieters und das Übersetzungsprogramm eindeutige Lösungsmöglichkeiten aus dem Bestand der Weltliteratur anbieten werden. Schon heute lassen sich ja Textbruchstücke und Zitate recht eindeutig ihren Quellen zuordnen, und es ist absehbar, dass kanonisierte Texte von *Google* erkannt und passenden, ebenfalls kanonisierten Übersetzungen des jeweiligen Textes zugeordnet werden. Die Relevanz einer Übersetzung im *Google*-Kanon wird dann in quasidemokratischer Weise u. a. durch die Vorlieben der Nutzer und ihre »Clicks« festgelegt. Außerdem hat der Nutzer die Möglichkeit, alternative Übersetzungsmöglichkeiten einzusetzen, so dass ein lesbarer Text schnell entstehen kann. Die ersten beiden Verse des ersten Sonetts werden von *Google* folgendermaßen übersetzt: »Von schönsten Wesen wünschen wir erhöhen,/ Daß dabei der Schönheit stieg könnte niemals sterben«. Nach zwei kleinen Korrekturen lauten sie: »Von schönsten Wesen wünschen wir Erhöhung/ Daß dabei der Schönheit Rose könnte niemals sterben«<sup>7</sup> und sind damit als ein lesbares Ergebnis zu werten. Die

7 Überarbeitete Fassung von Peter Goßens, 20. November 2011.

Übersetzungsleistung, die Google vorlegt, ist also durchaus den hybriden Produkten vergleichbar, die Felix Philipp Ingold in den Übersetzungsleistungen der Nach- und Neuübersetzer sieht und die Christa Schuenke mit Frankensteins namenlosen Monster verglichen hat.

### Shakespeare übersetzen heute: Christa Schuenke

Aber wenn man sich die mechanisch erstellten Internetübersetzungen anschaut, so ist Christa Schuenke recht zu geben: Die Arbeit am sprachlichen Quellcode der Dichtung führt auf dem Weg über optimierte Algorithmen zu einem »charakter- und seelenlosen Flickwerk« (Schuenke 2007), dem jede individuelle Note, aber auch die konzeptionelle Innovation fehlt. Indem das Übersetzungstool auf verschiedene tradierte Übersetzungsmöglichkeiten zurückgreift, gelingt ihm aber – zumindest unter Mithilfe eines kritischen Users – schon jetzt eine lesbare und akzeptable Übersetzung. Allerdings geht dieser Fassung jedes sprachschöpferische Potential, jede Form einer gestaltenden Originalität ab, die – wie Christa Schuenke betont – eine Besonderheit jeder Übersetzung ist. Anders als computergenerierte Übersetzungen nutzen menschliche Übersetzer die Sprache nicht als normiertes Material, das in einen richtigen Zusammenhang zu bringen und evtl. semantisch korrekt ist. Die Aufgabe des Übersetzers ist es vielmehr, eine bestimmte Form von Wirkungsäquivalenz zu erzielen:

In diesem Sinne hatte ich nicht die Absicht, eine Übersetzung zu schaffen, die zwar philologisch präzise ist, aber die Einheit der Elemente, die die Wirkung eines Gedichts ausmachen (Wortsinn, Gesamtaussage, Rhythmus, Metrum, Atmosphäre, und ich möchte hinzufügen: Emotionalität, Anstrengung des Gedankens und nicht zuletzt Klang) zerstört. (Schuenke/Jansohn 1999, 167)

Bei ihren Übersetzungen versucht Schuenke sich in größtmöglicher Treue dem Original anzunähern und auf diese Weise eine Einheit von Inhalt und Form beizubehalten, die für sie die »poetische Identität des Gedichts« (ebd., 170) bildet. Allerdings ist diese inhaltliche Identität nicht nur rein semantisch zu verstehen, sondern bezieht auch emotionale Dimensionen mit ein. Die Semantik, das heißt sowohl die grammatische als auch die metrische und formale Bindung des Textes, ist dann dafür verantwortlich, das bestimmte inhaltliche Aspekte des jeweiligen Gedichtes im begrenzten formalen Rahmen der Übersetzung keinen Platz mehr finden. Insofern ist jede Übersetzung ein Kompromiss zwischen den Ansprüchen und den Möglichkeiten des Übersetzers. Neben der Werktreue ist dabei für Christa Schuenke vor allem die »Wiedererkennbarkeit« (ebd., 167) der Übersetzung maßgeblich: Gute Übersetzungen sind für sie keine hybriden Formen eines selektiven Jargons, sondern der Versuch, die emotionalen Spannungen des Originals »modern, ohne modisch zu sein« (ebd., 165), wiederzugeben.

Schuenkes 1994 erstmals erschienene Übersetzung entspricht den oben skizzierten Ansprüchen, wie die Übersetzung des ersten Sonettes zeigt:

Die schönsten Wesen, sie solln sich vermehren,  
 Damit die Rose Schönheit nie verdorrt.  
 Muß auch die Zeit den reifen Mann verheeren,  
 In seinem zarten Sprößling lebt er fort.  
 Doch du, vom eignen Augenstrahl gebannt,  
 Verzehrst dich selber, brennend vor Begier,

Schaffst Hunger, wo uns Fülle übermannt  
 Dir selber feind und allzu hart zu dir.  
 Noch schmückt die Welt dein frischer Jugendschein,  
 Du Herold, der uns prallen Lenz verheißt,  
 Ins Knospengrab schließt du Erfüllung ein,  
 Wenn du so wüßt mit deinen Reizen geizt  
     Erbarme dich, daß nicht verschlungen wird  
     Vom Grab und dir, was aller Welt gebührt.

(Shakespeare 1994, 9)

Die Übersetzung gibt sich wortgetreu und modern, es ist ein Shakespeare, der seine Leser in der Gegenwart sucht und auf jede Form manierterter oder auch archaisierender Sprechweise verzichtet. Enjambements, die nicht im englischen Original stehen, werden vermieden; Metrum und Interpunktion werden ebenso beibehalten wie die Reimstruktur, wenn man von einigen unreinen Formen absieht. Inhaltlich verzichtet Schuenke auf Experimente und bleibt möglichst nah am Original, allerdings wird die personale Form zu Beginn des Gedichtes aufgegeben, statt: »From fairest creatures we desire increase« (V. 1) wird hier appellativ übersetzt mit: »Die schönsten Wesen, sie solln sich vermehren«. Die extensive Anrede des »Du« wird noch verstärkt durch ein syntaktisch zwar vorgegebenes, bei Shakespeare jedoch nicht ausgeführtes »Du Herold« in Vers 10. In Vers 13 wird die Wendung »or else this glutton be« mit dem Verb »verschlingen« umgesetzt. Gerade im zweisprachigen Nebeneinander von Original und Übersetzung, das alle heute vorgestellten Übersetzungen präsentieren, sieht Christa Schuenke die größte Herausforderung: Von einem Übersetzer, der sich nicht als Dichter versteht, sondern »seine Arbeit in den Dienst des Autors stellt«, ist hier besondere »Genauigkeit sowohl im Inhaltlichen und Formalen« (Schuenke/Jansohn 1999, 168) gefordert. Gerade die Verbindung von sprachlicher Präzision und enger Orientierung am Original unterscheidet Schuenkes Übersetzung von den Übersetzungen Franz Josef Czernins und Ulrike Draesners, die in ihrem doch sehr radikalen Umgang mit der shakespeareischen Vorlage singuläre Rollen einnehmen.

### Franz Josef Czernins *Sonnets, Übersetzungen*

Entscheidend für beide Übersetzungen ist die Radikalität, mit der sie sich den Ausgangstexten Shakespeares nähern. Beide ziehen aus der Tradition von Übersetzungen gerade in der deutschen Literaturgeschichte sehr unterschiedliche Schlüsse. Während Draesner die lange Übersetzungstradition der Shakespearesonette als Akt der Befreiung erlebt, versucht sich Czernin in die Traditionen eines sehr komplexen Übersetzungsdenkens einzuschreiben, das u. a. von Friedrich Schleiermacher und Walter Benjamin, aber auch von Übersetzern wie Karl Kraus und Rudolf Borchardt geprägt wurde. In einem Fall wie den vielübersetzten Sonnets von William Shakespeare entfällt für den Übersetzer, so Czernin, die Aufgabe, »den wörtlichen Sinn des Originals zu vermitteln« (Czernin 1999, 43). Er möchte die Übersetzung vielmehr aus dieser »Instrumentalität« (Frey/Czernin 2003, 11) befreien und ihr in Bezug auf das Original eine andere Position geben:

Was mich an den vorhandenen Übersetzungen, soweit sie mir bekannt sind, stört, ist, dass sie kaum oder nicht in hinreichendem Maß selbst als eigenständige Gedichte bestehen

können [...]; dass sie ihren Wert allzu sehr vom Original borgen müssen, und dieses in dem Maß, in dem sie es tun, gerade auch allzu sehr um es selbst betrügen... Ein Ziel, das ich für diese Übersetzungen für mich formulieren kann, besteht deshalb darin, so zu übersetzen, dass das Gedicht selbst auch ohne Übersetzung in dem Sinn als Gedicht bestehen könnte wie jene meiner eigenen Gedichte, die ich für (im Rahmen des mir Möglichen) gelungen halte. (ebd.)

Sein Ziel ist es, »ein Gedicht in ein Gedicht zu übersetzen. Aus einem Gedicht in einer Sprache soll eines in einer anderen werden« (Czernin 1999, 43). Czernin weist auf Walter Benjamins Diktum hin, der (in Czernins Worten) fordere: »Nur indem er auch dichtet, kann der Übersetzer das Dichterische wiedergeben« (ebd.).<sup>8</sup> Übersetzung ist damit keine einfache Form äquivalenter Translation, sondern, nach Karl Kraus: »schöpferisches Ersetzen« (Czernin 1999, 43). Der Übersetzung ist daher die Aufgabe mitgegeben, die Formen der Fremdheit nicht nur zu überwinden, sondern der Erkenntnis des Fremden in der Übersetzung zur Anwesenheit zu verhelfen und damit, wie Czernin sagt, dem »Maß der Poesie des Originals« (Czernin 2003, 20) nahezukommen. »Das Fremde«, so Czernin, ist »weder die fremde Sprache noch die Poesie, das Poetische selbst« (ebd.), denn diesem übergeordneten poetischen Projekt arbeitet Czernin mit seiner Dichtung selbst zu. Das Fremde ist für ihn vielmehr »das fremde literarische Zeitalter« (ebd.) und damit die »Annahme, dass eine Vergangenes rekonstruierende Übersetzung nachträglich eine Dichtung zu erschaffen im Stande ist, die der eigenen Sprache und der eigenen Literaturgeschichte und insbesondere jener vergangenen Epoche, in die übersetzt wird, fehlt« (Shakespeare/Czernin 1999, 116). Die Übersetzung ist also für Czernin kein Text, der das Original in einer anderen Sprache wiedergibt, sondern ein Text, der dem Original etwas hinzufügt. Während in den herkömmlichen Vorstellungen der Übersetzungstheorie entweder das Original dem Verständnis des Lesers entgegengebracht wird oder eben umgekehrt der Leser den kulturellen Bedingungen des Originals, sieht Czernins Konzeption das Miteinander von Original und Übersetzung vor:

Denn das, was vor allem Übersetzen als heute zeitgemäßes Gedicht vorschweben mag, wird im und durch das Übersetzen selbst im Lichte des Originals gesehen, während umgekehrt das Original im Lichte der Übersetzung sichtbar wird. Nicht nur erscheint, wie in vielen Übersetzungstheorien betont wird, die eigene Sprache im Lichte der fremden, die fremde im Licht der eigenen, sondern auch das als heute zeitgemäß Erachtete im Licht eines Vergangenen, das Vergangene im Licht des als heute zeitgemäß Erachteten, und das bedeutet: bestimmte Eigenschaften des Zeitgemäßen, etwa heutige poetische Verfahren, aber auch die mit ihnen einhergehende Poetik und Ästhetik, werden auf das Vergangene und bestimmte Eigenschaften des Originals bezogen. (ebd., 122)

Czernin geht mit dieser Vorstellung von Übersetzung über Walter Benjamins These, dass »die Übersetzbarkeit dem Original wesentlich eignet« (ebd.)<sup>9</sup> hinaus und sieht die Übersetzbarkeit auch als wesentliche Eigenschaft der Übersetzung selber. Während das

8 Hier handelt es sich um einen klassischen Fall von »misreading«, denn Benjamin schreibt: »Was aber außer der Mitteilung in einer Dichtung steht – auch der schlechte Übersetzer gibt zu, daß es das Wesentliche ist –, gilt es nicht allgemein als das Unfaßbare, Geheimnisvolle, »Dichterische«? Das der Übersetzer nur wiedergeben kann, indem er auch dichtet? Daher rührt in der Tat ein zweites Merkmal der schlechten Übersetzung, welche man dann als eine ungenaue Übermittlung des unwesentlichen Inhaltes definieren darf.« (Benjamin 1961, 56)

9 Vgl. Benjamin 1961, 57.

Original damit zu einer Übersetzung der Übersetzung wird, wird die Übersetzung in der poetologischen Vorstellung Czernins zu einer Art Original. »[G]leichsam gegen den Zeitpfeil«, so Czernin, zeigen sich Original und Übersetzung »in einer wechselseitigen und symmetrischen Beziehung, so dass nicht nur der spätere Text unter den Einfluss des früheren gerät, sondern auch der frühere unter den Einfluss des späteren« (Shakespeare/Czernin 1999, 123). Die Übersetzung arbeitet daher mit an dem Projekt einer Wiederherstellung eines absoluten Textes im Sinne Mallarmés, in dem »der Text [...] alles enthält, der Text aller Texte und zugleich Kontext aller Kontexte, dessen Metaphern oder Momente das Original und die Übersetzung« (ebd., 130) engführen. Im Paradox dieser Vorstellung von Übersetzung nähert sich Czernins Modell einer Ursprache, die auch Walter Benjamin zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen gemacht hat. Benjamins Bild vom Schebirath ha-Kelim (»Bruch der Gefäße«) und seiner anschließenden Restitution, dem Tikkun, also der messianischen Hoffnung auf eine Wiederherstellung der paradiesischen Sprache und Welt, hat für diese Vorstellung von Übersetzung Pate gestanden.<sup>10</sup>

Zu Czernins ambitionierter Vorstellung einer Übersetzung ließe sich noch vieles sagen, sein Nachwort zu *Sonnets, Übersetzungen* und auch seine Gespräche mit Hans Jost Frey zeigen ihn als reflektierten Denker eines Konzeptes poetologischer Zeitgenossenschaft, das auch in der Übersetzung seinen Weg sucht. Wichtiger ist es aber sicherlich, seine Überlegungen anhand eines konkreten Beispiels zu überprüfen. Die Übersetzungen entfernen sich wie kaum eine andere Übersetzung vom Original – aber angesichts von Czernins Projekt ist auch nichts anderes zu erwarten. Die Übersetzung des ersten Sonnets lautet:

was wird und wächst, glanzvoll erblüht, soll sich vermehren,  
dass nie die Blume aller Blüten selbst zerfällt;  
da sonst, was reif wird, nach und nach muss sich zerstören,  
zart ein sich's pflanze, fort-, dass schönes sich erhält.

doch du, ins eigene heiße aug geballt, geschlossen,  
nährst, flamme!, dich an dir, nur eignen stoff entzündest  
hungernd du zügelst, durstig an dir leckst, verschossen  
in dich schlägst aus, versackst in aschen grau, erblindest!

noch treibst es bunt, so schön gefärbt, nimmst voll den mund,  
und alles brennt auf dich, da blendest frisch geschmückt;  
doch neigst dich nur in deinem kelch, leerst dich zu grund,

wie blume!, flamme!, blüte! geizt, ach, wirst erstickt  
im eignen überfluss. sei uns gefäss, das übergeht,  
friss nicht dich selbst nur, staub, sei, schönheit!, ausgesät!

(Shakespeare/Czernin 1999, 7)

Die Textstruktur des Originals scheint hier an allen Stellen durch, auch die formalen Eigenheiten des englischen Sonetts (Strophenbau, Reimstruktur und metrische Bindung) sind beibehalten. Anders als üblich nutzt Czernin – darin den barocken Modellen des Sonettes nahekommend – den sechshebigen und nicht den fünfhebigen Jambus als Metrum. Für ihn gehört diese historisierende Form ebenso zum Kon-

10 Vgl. dazu: Benjamin 1961, 272 f.; sowie Scholem 1967, 291–300.

zept des Übersetzens wie seine Shakespeare-Sonette durch eine leicht barockisierende Sprechweise und Elemente der Emphase, wie z. B. die Wiedergabe von »tender churl« mit »blume!, flamme!, blüte!« gekennzeichnet ist. Auffällig ist auch die Nutzung des Enjambements in Vers 12f., mit dem ihm als einem der wenigen Übersetzer eine zwar vom Original abweichende, aber dennoch treue Übersetzung des schwierigen dreizehnten Verses gelingt: Er löst den Doppelpunkt am Ende des zwölften Verses auf und bezieht »or else this glutton be« auf den prospektiven Tod des angesprochenen »Du«, das, wie der Satz nun heißt, nicht nur »geizt, [sondern] ach, wirst erstickt/im eignen überfluss«. Syntaktisch verändernd gelingt ihm so in Vers 13 eine eigenwillige, aber originelle Lösung der komplexen shakespeareschen Vorgabe. Ganz nah an der fremden Textstruktur schafft Czernin mit seiner Übersetzung ein eigenes Gedicht, das als Protokoll einer Relektüre des fremden Textes gelesen werden kann. Dabei ist Übersetzung nicht nur eine mit Sprache arbeitende Wiedergabe eines historischen Originals, sondern der Versuch, sich in einen Text hineinzusetzen. Die Wirkung eines Kunstwerkes über die Zeiten hinweg wird dabei, wie Czernin sagt, als »gegenwärtig: empfunden und dieses Gefühl von »Überwältigung« soll in der Übersetzung zum sprachlichen Ausdruck kommen.

Dieses Hineinversetzen geschieht ja mit Haut und Haaren, ich meine mit aller Zeitgenossenschaft; genauso wie die Überwältigung möglich wird durch bestimmte Züge des zeitlich Vergangenen, die in der Gegenwart fortwirken. (Czernin 2003, 26)

Beide Texte, Original wie Übersetzung, stehen auf diese Weise in einem direktem Bezug zu dem, was Czernin »Gedanken oder Ideen« (ebd., 29) nennt, also abstrakte Formen von Intentionalität, die jedem Gedicht a priori mitgegeben sind und die dann – in Form eines Gedichtes – zumindest in Teilen zum Ausdruck kommen, oder, um in der Wortwahl Czernins zu bleiben, »verkörpert« (ebd., 21) werden. Die Übersetzung nun richtet sich neben der Übertragung einer gegenwärtigen Erfahrung auch und vor allem auf die Übersetzung der Gedanken und Ideen, die im Gedicht nicht explizit zum Ausdruck kommen, sondern, so Czernin, das »Maß der Poesie« (ebd., 29) ausmachen, an dem das Original zu messen ist. Die Parallelen wie die Abweichungen, die in Czernins Übersetzungen der Shakespeare-Sonette zu finden sind, beruhen auch darauf, daß die abstrakten Gedanken und Ideen in der Übersetzung zu einer anderen Form der Verkörperung finden, die zwar ähnliche strukturelle Merkmale aufweist, dafür aber von einem ganz anderen, gegenwärtigen bzw. zeitgemäßen poetologischen Material ausgehen.

Dazu, dem Maß der Poesie des Originals in der Übersetzung gerecht zu werden, könnte etwa auch gehören, in der Übersetzung einen Strauß von Gedanken oder Ideen hervorzurufen, die in ähnlichen Beziehungen zueinander stehen wie die des zu Übersetzenden; auch wenn diese Gedanken oder Ideen nicht oder nicht alle die gleichen sein müssen. (ebd.)

In dieser Hinsicht ist die Vorlage der Übersetzung für Czernin nur ein basales Material, in dem auf eine jeweils eigene Weise die essentiellen Grundlagen der Dichtung, die Gedanken und Ideen oder, wenn man so will, der Quellcode der Dichtung, zu einer eigenen Form von Körperlichkeit in Form eines Sonettes findet. Die Übersetzung, verstanden als Nachdichtung eines Gedichtes, ist dazu aufgefordert, auf der Grundlage dieses Materials ein Gedicht zu schaffen, das auf seine Weise die Verkörperung des Originals versucht.

## Ulrike Draesners radikale Shakespeareübersetzung ›post Dolly‹

Die Lyrikerin, Romanautorin und Literaturwissenschaftlerin Ulrike Draesner verfolgt bei ihrer Übersetzung von insgesamt 20 Sonetten ein anderes Konzept. Eine erste Auswahl von Übersetzungen publizierte sie 1999 unter dem Titel *Twin Spin* in der Zeitschrift *Schreibheft*, ein Jahr später erschienen sie überarbeitet und ergänzt und mit dem Untertitel *Radikalübersetzungen* versehen in den Göttinger *Sudelblättern*.<sup>11</sup> Schon mit dem Titel deutet Draesner den eigentlichen Ausgangspunkt ihrer übersetzerischen Auseinandersetzung mit Shakespeare an: Mit ›Twin spin‹ kann auch die molekulare Spiralstruktur der sog. Doppelhelix bezeichnet werden, deren bekannteste Form die DNA ist. Draesners Interesse an den Sonetten ist das Ergebnis einer eher zufälligen Koizidenz: Im Juli 1997 wurde Dolly, das erste geklonte Säugetier, in Schottland geboren. Nicht nur für Draesner markiert dieses Ereignis einen erheblichen Einschnitt in den Schöpfungsprozess und damit in den Fortgang der Weltgeschichte. Draesner schreibt:

Dolly stakste im Stall. Dolly, der erste Klon. Erneut eine Geburt »im Stroh«, diesmal als Akteure jedoch nicht Gott und Mensch, sondern Mensch und Schaf. [...] Die Welt hat sich seit dem Frühjahr 97 nachhaltig verändert. [...] Zufällig zog ich einige Wochen »post Dolly« meinen Band mit Shakespeare-Sonetten aus dem Regal. Im Licht einer blitzartigen Einsicht funkelte die von den Gedichten entworfene Wort- und Bedeutungslandschaft plötzlich so rätselhaft wie die dunklen Augen des Lammes, das nichts von seiner eigenen Exzeptionalität weiß. Die Gedichte sprachen vom Klonen. (Draesner 2000b, 30)

Unter den veränderten Bedingungen der Zeugung im Zeitalter des Klonens findet sie nun auch in Shakespeares Sonetten, die regelmäßig von Fortpflanzung und der ewigen Dauer von Schönheit handeln, eine bemerkenswerte Parallele zu den Möglichkeiten künstlicher Reproduktion. »Manisch, besessen und direkt« so Draesner, »handeln Shakespeares Sonette von Zeugung« (ebd.), zugleich liest sie die Sonette als »obsessive[n] Traum« (ebd., 31), der das Wechselspiel, also die Austauschbarkeit von Geschlechtsrollen zum Thema hat. Draesner nimmt sich vor, das »Skandalon« (ebd.) der Shakespeare-Sonette in ein »Heute« (ebd.) zu übersetzen, eine Zeit »post Dolly«, in dem Zeugung und Fortpflanzung auch unter neuen und anderen Bedingungen möglich sind.

Anders als die bisher vorgestellten Übersetzer, anders als alle Übersetzer von Shakespeares Sonetten vor ihr, entschließt sich Draesner dazu, den »Freiraum«, den ihr der »Klassiker-Status der Shakespearesonette« ermöglicht, zu einer »unorthodoxen« Form der Übersetzung zu nutzen (ebd.). Diese von ihr konzipierte Radikalübersetzung ist weniger dem Original und der Tradition seiner Übersetzungen verpflichtet, sondern sieht sich selbst als zeitgebundene, d. h. gegenwärtige Interpretation.

In meiner Radikalübersetzung mutieren Shakespeares Sonette daher in wechselnder Folge in Reden an einen Klon, Reden des Klons zurück, in Reden von Klonen in einer geklonten Welt. [...] Radikalübersetzungen stellen beides, Interpretation und Zeithorizont, sichtbar aus. Radikalübersetzungen sind Parasiten und geben zu, daß sie es sind. (ebd.)

Anders als ihre Vorgänger sieht sie die »kanonisierte[n] Übersetzungsvarianten« (ebd.) in diesem Sinne als Einschränkung ihrer persönlichen übersetzerischen Freiheit. Ihre Radikalübersetzungen drehen, so Draesner, »Shakespeares Worte um, fassen sie bewusst an den falschen, nämlich nicht kanonischen, »Enden ihrer Polysemantizität« (ebd., 32),

11 Draesner 1999, 24–35; dies. 2000a, 11–29.

sie suchen also die eher ungewöhnliche oder abgelegene Übersetzungsmöglichkeit, aus der sich dann vielleicht anderer Blick, eine andere Perspektive oder, wenn man so will, ein geklontes Sonett ergeben.

A und O der Radikalübersetzungen ist ihr Verfahren. Ich lasse das Thema nicht nur Thema sein, sondern übertrage es auch in die sprachliche Vorgehensweise. Klonen ist eine radikale Methode der Transformierung von ›Natur‹ nach Wunsch und Vorstellung des Menschen. ›Radikal‹ meint dabei auch ›von der Wurzel aus‹. (ebd.)

Übersetzen ist für Draesner ein »will-ful misunderstanding« (ebd.), es verfährt, wie sie betont, »nicht bloß willkürlich noch bloß assoziativ« (ebd.), sondern überträgt die Methoden der Reproduktionstechnologie, des Klonens auch auf die Übersetzung. Das Ergebnis von Draesners Sonettübersetzung ist mehr als ungewöhnlich, sie überträgt das Sonett vollständig in einen anderen Diskurs. Interessant ist natürlich die Übersetzung des ersten Sonettes, in dem es explizit (schon im ersten Vers) um die »Vermehrung« schönster Wesen geht:

von hellsten kreaturen begehren wir anstieg  
 daß das mandelbrot der gekrümmten schönheit nie sterbe,  
 doch wie die fertigen mit der zeit verschwinden, so mag ein kopierer  
 be lockend die erinnerung an sie tragen: in sich.  
 du aber, getackert an die schlaueit deiner augen  
 fütterst die flamme des anscheins mit dem selbst  
 referentiellen öl der sprache des einzelnen,  
 wo überfluß zu zellen gerinnt, bist dir mit dir  
 genug, das ornament dieser welt: naturident  
 blühn im kasten die karten deines kontinents  
 auf, durch deinen glasstabkörper, steigt sie längst  
 im spendesaal, die zarte locke DNA  
     bedauere die gezeugten, sonst ist es antropophagie  
     das ihre zu essen, wie ihr grab, behandelst du sie.

(Draesner 2000a, 13)<sup>12</sup>

Draesners Sonettübersetzung ist nicht mehr an einen männlichen oder weiblichen Menschen, sondern an ein geklontes Lebenswesen und seine Entstehungsbedingungen gerichtet. Schon zu Beginn weist das Wort »anstieg« (V. 1) auf das eigentliche Modell der Übersetzung hin: die Doppelhelixstruktur der DNA. In ihrer Übersetzung thematisiert Draesner die Möglichkeiten des technischen Eingriffs in diesen eigentlich einmaligen Speicher von Erbinformationen. Innerhalb dieses Kontextes ist das Sonett auch als eine Anleitung für die Arbeit des Übersetzers zu lesen: Er schafft aus dem Chaos der Erbinformationen eine neue Struktur, eine ›Mandelbrot-Menge‹ als eine fraktale Struktur, die sich selbst stetig kopiert und damit zu einem immergleichen und mehrdimensionalen Formenreichtum führt. Diesen Prozess des Kopierens findet Draesner nun auch in der Form der Doppelhelix wieder, die »be lockend« (V. 4) die kulturellen Formen des Erbgutes, die »erinnerung« (ebd.), in sich trägt.

In der zweiten und dritten Strophe werden nun die Veränderungen natürlicher Reproduktion thematisiert, die sich in Draesners Augen ›post Dolly‹ auch für die Spra-

12 Die erste Fassung im *Schreibheft* (Draesner 1999) hat Varianten in Vers 10f.: »blühn die prallen karten deines kontinents / durch deinen glasstabkörper, steigt sie längst«.

che ergeben: Wie die Erbinformation ist die Sprache »getackert« (V. 5) an die Struktur kulturellen Wissens, das sich jedoch, anders als bei der normalen Zeugung, nicht frei variierend entwickelt, sondern als »selbst/referentielle[s] öl der sprache« (V. 6f.) nur den Anschein von Individualität hervorruft. »Wo [im Bereich der natürlichen Fortpflanzung, P.G.] überfluß zu zellen gerinnt«, so heißt es in Vers 8 und 9, »bist [du, das geklonte Lebewesen, P.G.] dir mit dir genug«. Als Produkt technischer Reproduktion wird aus dem individuellen Einzelnen hier ein »ornament dieser welt: naturident« (V. 9), aber eben nicht natürlich. Die Verse 10 bis 14 zeigen dann noch einmal den Akt der Zeugung, die – wie es ein Fachbuch beschreibt – beim Klonen durch das Rühren eines Glasstabs durch eine wässrige Emulsion vor sich geht; die »faserig ausfallende DNA [wickelt sich dann] um [den] Glasstab« (Schopfer 1989, 25).

Die Frage, ob es sich hier noch um eine Übersetzung handelt, ist schwer zu beantworten: Deutlich sind die vielen parallelen Worte, die teilweise wörtliche, teilweise im oben vorgestellten Modus abgeleitete Übersetzungsmöglichkeiten sind: »Fair« wird hier zu »hell« (V. 1), die ansonsten üblichen »Wesen« im ersten Vers werden zu »kreaturen« (ebd.), die schönen Haare des shakespeareschen Subjekts werden zur »be lockend[en] [...] zarte[n] locke DNA« (V. 4). Assoziativ, aber sicherlich nicht unbedingt falsch, wird hier »self-substantial fuel« zum »selbst/referentielle[n] öl« (V. 6f.) der Sprache. Die Maßlosigkeit, die im Couplet angesprochen wird, ist nun die Maßlosigkeit der Ernährungsformen in den Wohlstandsgesellschaften, die letztlich die mit ihnen verwandten Säugetiere essen und damit – so Draesner – in nichts den schlimmsten Formen des Kannibalismus nachstehen. Der Tod des Lebewesens liegt schon hier nicht mehr in den Händen eines Schöpfers, sondern ist als »grab« (V. 14) in der »Produktion« von Tieren zur Ernährung mitgedacht.

Was beim ersten Lesen vielleicht weit hergeholt scheint, ist für Draesner naheliegend: Denn um die DNA zu beschreiben und darstellen zu können, ist, genau wie in der Dichtung, Schrift vonnöten. Die Publikation des entschlüsselten Gencodes im Wissenschaftsteil der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* hat dies 2001 beeindruckend deutlich gemacht: Die Schlusssequenz des menschlichen Genoms ist mit vier Buchstaben des genetischen Alphabets (A, C, T, G) wiedergegeben und wird damit zu einer mitteilbaren Nachricht.<sup>13</sup> Die Schöpfer geklonten Lebens variieren diesen Gencode an entscheidenden Stellen und schaffen so anderes, neues Leben. »Die Gedächtnisstiftung durch den Buchstaben«, so Draesner, »ist Teil des uralten Menschheitstraums von der Unsterblichkeit. An diesem Traum setzt auch die Gentechnik an« (Draesner 2001a). Daher, so Draesner, liegt

der erste Zusammenhang zwischen Genetik und Literatur geradezu auf der Hand. Haben doch die Genetiker sich, auf der Suche nach einem geeigneten Metaphernfeld für die Darstellung ihrer Arbeit in einer immer stärker medienorientierten Gesellschaft, dafür entschieden, die Metapher des Alphabets aus den Kulturtechniken/-wissenschaften für eigene Zwecke auszuleihen. So verhält sich die Genetik, nachdem sie in den 50ern begann, nach Ikonen zu gehen, nun selbst im Modell des Lesens und Schreibens, des Buchstaben- und Wortbildens, braucht eine Grammatik und spricht eine Sprache, die es zu entziffern gilt. (Draesner 2001b)

Für Draesner werden damit der Vorgang des Schreibens und des Klonens zu parallelen Prozessen. Mit ihrer Übersetzung der Sonette Shakespeares führt sie vor, wie Literatur

13 *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. Februar 2001, S. N2, N3.

gerade auf dem Weg der Übersetzung in der Lage ist, in das Erbgut des kulturellen Wissens, ihren kulturellen Quellcode, einzugreifen und neue Textstrukturen zu schaffen. Mit den Methoden der modernen Gentechnologie versuchen Autoren wie Gentechniker »aus dem, was sie finden, neues zu machen« (ebd.). Wie die Autoren Urheber eines neuen Textes sind, steht den Gentechnikern die ›Autorschaft‹ über neues Leben zu. Draesners genmanipulierte Übersetzungen sind daher keine herkömmlichen Übersetzungen in Sinne einer translatorischen Leistung. Als Neu- und Nachübersetzungen setzen sie vielmehr die Möglichkeiten des schöpferischen Wachstums performativ um. Durch bewußtes Missverstehen, »willful misunderstanding« (Draesner 2000b, 31) mutiert die Übersetzung zu einem eigenständigen, aber aufgrund seines Quellcodes vom »Erbgut« des Originals abhängigen Gedicht. Draesner überträgt nicht nur die sprachlichen oder poetologischen Dimensionen des Originals in ein Heute (wie Christa Schuenke) oder gar in eine Ewigkeit (wie Franz Josef Czernin), sondern das ganze Gedicht entsteht unter veränderten kulturellen Bedingungen neu. Es spricht nun von den neuen Bedingungen der Fortpflanzung und den möglichen Manipulationen am Erbgut der Erinnerung in der Zeit ›post Dolly‹. »Man mag«, um mit Ulrike Draesner zu schließen, »diese ›Reden‹ [ihrer Shakespeare-Übersetzungen] nicht mehr Übersetzungen nennen wollen«, denn sie dienen »dem Original nicht im üblichen Sinn« (ebd.). Aber dennoch stellen sie, wie es die Absicht nicht nur der Radikalübersetzungen, sondern einer jeden Übersetzung ist, eine – neue – Interpretation dieser Texte aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts in einem anderen »Zeithorizont« (ebd.) sichtbar (anders) aus.

### Nachtrag Januar 2013

Am 23. Januar 2013 meldet das *European Bioinformatics Institute* einen wichtigen Erfolg auf der Suche nach künstlich erzeugten biologischen Speichermedien.<sup>14</sup> Nick Goldman und Ewan Birney entwickelten einen Code, mit dessen Hilfe es gelang, Daten fehlerfrei auf einer DNA zu speichern und auch von dritter Seite wieder lesbar zu machen. »As long as someone knows what the code is, you will be able to read it back if you have a machine that can read DNA« (EMBL-EBI 2013). Anders als andere digitale Speichermedien gilt die DNA als ausgesprochen langlebig: Ihre Haltbarkeit beträgt mehr als 10.000 Jahre und unter den gegebenen Bedingungen ist es möglich, die gespeicherten Daten auch dann noch abzurufen und wahrnehmbar zu machen. Gespeichert wurde neben Bild- und Tondateien auch eine umfangreichere Textdatei: Shakespeares *Sonette* im ASCII-Format. Der digitale Text der Sonette wurde dafür aus seiner binären Informationsstruktur (Bits) in einen dreiteiligen basischen Code (Trits) übertragen. »Zwar bietet die DNA vier verschiedene Basen, aber die Beschränkung auf drei Basen beugt Fehlern vor: So lassen sich nämlich Basenfolgen erzeugen, in denen niemals gleiche Basen benachbart sind. Letzteres ist eine bekannte Fehlerquelle beim Sequenzieren« (Weitze 2013). In einem weiteren Schritt wurde der Text in die für die DNA konstituiven vier Nukleotide Adenin (A), Guanin (G), Thymin (T) und Cytosin (C) übersetzt.<sup>15</sup> Am Beispiel der Übertragung des 18. Sonettes demonstrierten die am

<sup>14</sup> Ich danke Jan Lublinski für ein wenig Nachhilfe in Sachen Genetik.

<sup>15</sup> Vgl. auch die Abbildung der Codierung des 18. Shakespeare-Sonettes in: Goldman u. a. 2013, 2.

Projekt beteiligten Forscher ihre neue Methode. Anderen Forschergruppen gelang es dann, den Text wieder zu decodieren. Es stellt sich natürlich die Frage, ob die DNA den Code der Sonette endgültig festschreibt, oder ob die Sonett-DNA in Zukunft nicht auch ab- und umgeschrieben wird, so dass mutierte und vielleicht auch klonierte Zellen den shakespeareschen Text auf ihre Weise fortschreiben.

## Bibliographie

- Benjamin, Walter: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a. M. 1961.
- Cervantes Saavedra, Miguel de: *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha*. Herausgegeben und übersetzt von Susanne Lange. München 2008.
- Czernin, Franz Josef: *Das unerreichbare Original*. In: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*, Heft 52 (1999), 43.
- Dostojewskij, Fjodor: *Verbrechen und Strafe*. Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. Zürich 1994.
- *Der Idiot*. Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. Zürich 1996.
- *Böse Geister*. Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. Zürich 1998.
- *Die Brüder Karamasow*. Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. Zürich 2004.
- *Ein grüner Junge*. Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. Zürich 2006.
- *Der Spieler*. Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. Zürich 2009.
- Draesner, Ulrike: *Twin Spin. Zwölf Shakespeare-Sonette*. In: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*, Heft 52 (1999), 24–35.
- *Twin Spin. Sonette von Shakespeare. Radikalübersetzungen*. In: Peter Waterhouse, Ulrike Draesner, Barbara Köhler: *: to change the subject*. Göttingen 2000, 11–29 [Draesner 2000a].
- *Dolly und Will*. In: Peter Waterhouse, Ulrike Draesner, Barbara Köhler: *: to change the subject*. Göttingen 2000, 30–33 [Draesner 2000b].
- *Fluorisierende Mäuse*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 29. Januar 2001, 25 [Draesner 2001a].
- *Das fiktive Alphabet*. Vortrag Bern 2001. In: <http://www.draesner.de/de/essays/alphabet/> [Draesner 2001b].
- EMBL-EBI (Hg.): *EMBL-EBI researchers make DNA storage a reality*. [Pressemitteilung EMBL-EBI (23. Januar 2013)]. In: [http://www.ebi.ac.uk/Information/News/press-releases/press-release-01232013-DNA\\_storage.html](http://www.ebi.ac.uk/Information/News/press-releases/press-release-01232013-DNA_storage.html) (31. Januar 2013).
- Eschenburg, Johann Joachim: *Ueber W. Shakspeare*. Zürich 1787.
- Frey, Hans-Jost/Franz Josef Czernin: *Briefe zu Gedichten*. Basel/Weil am Rhein 2003.
- Goldman, Nick u. a.: *Toward practical high-capacity low-maintenance storage of digital information in synthesised DNA*. *Nature*; DOI: 10.1038/nature11875 (23. Januar 2013).
- Gutsch, Jürgen (Hg.): *»... lesen, wie krass schön du bist konkret.« William Shakespeare. Sonett 18, vermittelt durch deutsche Übersetzer in 154 + 1 Versionen*. Dozwil 2003.
- Ingold, Felix Philipp: *Jede Neuübersetzung ist eine Nachübersetzung. Wie könnten literarische Übersetzer mit der Arbeit ihrer Vorgänger umgehen?* In: *Neue Zürcher Zeitung*, 29. September 2007 ([http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/medien/jede\\_neueubersetzung\\_ist\\_eine\\_nachuebersetzung\\_1.562028.html](http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/medien/jede_neueubersetzung_ist_eine_nachuebersetzung_1.562028.html)).
- Mehl, Dieter (Hg.): *English Poems. Englische Gedichte. Ausgewählt und in Prosa übersetzt von Dieter Mehl*. Ebenhausen 1965.

- Melville, Herman: Maskeraden oder Vertrauen gegen Vertrauen. Aus dem Amerikanischen von Christa Schuenke. Hamburg/Bremen 1999.
- Pierre oder Die Doppeldeutigkeiten. Herausgegeben von Daniel Göske. Mit einem Nachwort von Hans-Joachim Lang. Aus dem Englischen übersetzt von Christa Schuenke. München 2002.
- Papst, Manfred: Ein Schwindel von seltener Dreistigkeit. In: Neue Zürcher Zeitung, 4. März 2007 (<http://www.nzz.ch/2007/03/04/fe/articleEYQ9O.html>).
- Poe, Edgar Allan: Der Rabe. Neu übersetzt von Christa Schuenke. Berlin 1996.
- Regis, Gottlob (Hg.): Shakespeare-Almanach. Berlin 1836.
- Scholem, Gershom: Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. Frankfurt a.M. 1967.
- Schopfer, Peter: Experimentelle Pflanzenphysiologie. Einführung in die Anwendungen. Berlin u. a. 1989.
- Schuenke, Christa: Nimmermehr nevermore oder warum Neu- und Nachübersetzen sich nicht ausschließen. (22. Oktober 2007, in: <http://www.perlentaucher.de/artikel/4235.html>, gesichtet 20. November 2011).
- /Christa Jansohn: »Die neue Lust auf die Sonette«. Christa Schuenke im Werkstattgespräch mit Christa Jansohn. In: William Shakespeare. Die Sonette. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Christa Schuenke. München 1999, 163-173.
- Shakespeare, William: Sonette in Deutscher Übertragung [von Friedrich Bodenstedt]. 2. Aufl. Berlin 1866.
- Sonnette. Umdichtung von Stefan George. 2. Aufl. Berlin 1909.
- Sonette und andere Dichtungen. Übertragung von Terese Robinson. München 1927.
- W. Shakespeares Lied an die Schönheit. Eine Übertragung der Sonette von Beatrice Barnstorff Frame. Paderborn 1931.
- The Sonnets. Die Sonette. Übersetzung und Nachwort von Christa Schuenke. Mit einer CD: Fünfzig Sonette zum Hören. Straelen 1994.
- The Sonnets/Die Sonette. Straelen 1994.
- Shakespeare's Sonnets. Edited by Katherine Duncan-Jones. London 1997.
- /Franz Josef Czernin: Sonnets, Übersetzungen. München 1999.
- Swift, Jonathan: Gullivers Reisen. Zürich 2006.
- Tieck, Dorothea: [Übersetzung der Sonette]. In: Ludwig Tieck: Über Shakespeares Sonette einige Worte nebst Proben einer Uebersetzung derselben. In: Penelope. Taschenbuch für das Jahr 1826. Leipzig 1826.
- Tolstoi, Lew: Krieg und Frieden. Übersetzt und kommentiert von Barbara Conrad. München 2010.
- Weitze, Marc-Denis: Shakespeares Sonette – gespeichert in DNA-Molekülen. In: Neue Zürcher Zeitung, 30. Januar 2013 (<http://www.nzz.ch/wissen/wissenschaft/shakespeares-sonette-gespeichert-in-dna-molekuelen-1.17968591>, 5.2.2013).
- Yeats, William Butler: Die Gedichte. Neu übersetzt von Marcel Beyer, Mirko Bonné, Gerhard Falkner, Norbert Hummelt, Christa Schuenke. München 2005.