

Blütezeit

*Festschrift für L. Peter Johnson
zum 70. Geburtstag*

Herausgegeben von Mark Chinca,
Joachim Heinzle und Christopher Young



Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2000

Volker Mertens (Berlin)

Kreatives Übersetzen mittelhochdeutscher Lyrik

Ein Werkstatt-Bericht über angewandte Rezeptionsästhetik

*Mich drängt's, den Grundtext aufzuschlagen
Mit redlichem Gefühl einmal
Das heilige Original
In mein geliebtes Deutsch zu übertragen*

(Faust I, Studierzimmer)

Die Übersetzung aus dem Mittelhochdeutschen als Hinführung zum Verständnis des Originals ist nicht nur das tägliche Brot in der mediävistischen Lehre, sie hat mittlerweile auch den Buchmarkt erobert. Zweisprachige Ausgaben, sei es des Reclam Verlags oder der Bibliothek Deutscher Klassiker, machen den rein mittelhochdeutschen Konkurrenz und haben ihnen in der alltäglichen Benutzung durch die Studierenden längst den Rang abgelaufen. Es scheint sich ein Konsens herausgebildet zu haben, wie dafür zu übersetzen ist: textdienlich, ohne eigenen poetischen Ehrgeiz, aber nicht ohne Streben nach sprachlicher Prägnanz, ohne Nachahmung der poetischen Form, v. a. der Reime, jedoch zeilengetreu, seltener sogar in reimlosen Versen, häufiger in ›poetisch verfremdeter‹ Prosa.¹ Das ist eine relativ neue Entwicklung. Zwar war die ganz frühe ›Wein‹-Ausgabe von Karl Michaeler aus dem Jahre 1786/87 zweisprachig, aber sie fand keine Nachfolge. Er versteht seine Übersetzung als ›Erklärung‹ und gibt einer Verdeutlichung den Vorrang vor einer ›Verschönerung‹. Einen Kompromiß zwischen dem hermetischen Text der kritischen Editionen und dem Bedürfnis nach Vermittlung stellten die Ausgaben mit Erläuterungen in den ›Deutschen Classikern des Mittelalters‹, die Franz Pfeiffer begründet hatte (seit 1866), dar: zweisprachige Ausgaben kamen jedoch erst in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts in Mode (eine der ersten war Burkhard Kippenbergs ›Gregorius‹ von 1959) und sie werden in den ›seriösen‹ Bibliographien, z. B. im ›Verfasserlexikon‹, meist ignoriert. Reimende Übersetzungen wie die von Wolfgang Mohr (›Erec‹, ›Titurel‹) bilden heute ebenso die Ausnahme wie kommentierend-interpretierende (Brackert: ›Nibelungenlied‹) oder

¹ Zu dieser Problematik vgl. B. Sowinski. Probleme des Übersetzens aus älteren deutschen Texten. Bern u. a. 1992.

rhythmisch imitierende (Beyschlag: Neidhart) sowie die in gebundener Sprache ohne Reime von Dieter Kühn (Oswald, Neidhart, ›Parzival‹, ›Tristan‹). Während jedoch im Fall der Epik häufiger versucht wird, einen angemessenen ›Ton‹ zu finden und damit über die reine Inhaltsvermittlung auch einen Eindruck von der poetischen Sprache des Originals zu geben, ist dies für die Lyrik unvergleichlich viel schwieriger, da hier der Inhalt weit weniger von der sprachlich-poetischen Gestalt zu abstrahieren ist, als im Fall der Epik. Den Reim nachzuahmen, wagen, da für die Lyrik ja seit langem der Reim nicht mehr konstitutiv ist, heute nur wenige, wie Klaus J. Schönmetzler bei Oswald oder P. Hase (alias Peter Wapnewski) und Peter Hutsch bei Walther.²

Gottfried Benn apostrophiert daher das Gedicht schlechthin als »das Unübersetzbare«.³ In der Übersetzungstheorie findet sich keine Einhelligkeit, ob im Fall der literarischen Übersetzung eher eine syntaktisch-semantische Äquivalenz oder eine ›illusionistische‹ anzustreben ist, d. h. ob das Erlebnis des heutigen Lesens der Übersetzung in etwa mit dem des Lesers (oder Hörers) des Originals übereinstimmen sollte.⁴ Dieses Problem stellt sich natürlich in besonderer Schärfe bei einer großen kulturellen Distanz, die im Fall des Mittelhochdeutschen v. a. zeitlich bedingt ist, während die klangliche, syntaktische und in vielen Fällen auch semantische Nähe den Trugschluß erzeugt, eine weitgehende Übernahme von Wörtern und Wortstellung sei eine besonders gute Übersetzung. Für letzteres ist die Adaption Ludwig Tiecks in den »Minneliedern aus dem schwäbischen Zeitalter« von 1803 ein besonders extremes Beispiel: Tieck läßt die Sprache der Lieder weitgehend unangetastet, setzt die mittelhochdeutschen Lautformen in neuhochdeutsche um, behält aber die Wörter weitgehend bei, sofern sie noch »in einem etwas veränderten Sinne« gebraucht werden oder ihre »Bedeutung sich leicht aus der Anthologie erraten läßt« (S. XXVII). Auf diese

² Eine Auswahl poetischer Übersetzungen: J. L. Gleim, Gedichte nach den Minnesängern, 1773; ders., Gedichte nach Walther von der Vogelweide, 1779; Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter, neu bearb. und hrsg. von L. Tieck, Berlin 1805; Deutsche Minne aus alter Zeit. Ausgewählte Lieder der Minnesänger des Mittelalters, frei übertragen von K. Ströse, Leipzig 1878; Walther von der Vogelweide, Gedichte, hrsg. von R. Zozmann, Berlin o.J. (um 1907); Die Liebeslieder des Wolfram von Eschenbach, hrsg. und übertragen von W. Willige, Zittau 1923; K. E. Meurer, Deutscher Minnesang, 1954; P. Wapnewski, Walther von der Vogelweide, Gedichte, Mittelhochdeutscher Text und Übertragung, Frankfurt a.M. 1962 (Fischer TB 732); Oswald von Wolkenstein, Die Lieder, mittelhochdeutsch/neuhochdeutsch. In Text und Melodien neu übertragen und kommentiert von K. J. Schönmetzler, München 1979; H. Witt, Walther von der Vogelweide, Frau Welt ich hab von dir getrunken, Berlin o.J. (um 1980).

³ G. Benn, Probleme der Lyrik, in: Gesammelte Werke I, Wiesbaden 1959, S. 510.

⁴ A. Kopetzki, Beim Wort nehmen. Sprachtheoretische und ästhetische Probleme der literarischen Übersetzung, Stuttgart 1996.

Weise bleibt »die Melodie der Lieder« (S. XXVI) erhalten und ein intuitives Erfassen der Texte ist möglich. Die zeitliche Distanz zu den Liedern wird also durch ein Sicheinlassen auf die »Eine Poesie, die in sich selbst von den frühesten Zeiten bis in die fernste Zukunft [...] ein unzertrennliches Ganzes ausmacht« (S. II) im Leser aufgehoben, eine Umsetzung oder Umschöpfung ist für den poetisch Empfindenden unnötig.⁵

Für das Problem eines ›illusionistischen‹ Vorgehens kann man beispielhaft das Umgehen mit ›Modernismen‹ im Mittelhochdeutschen anführen, also etwa die Benutzung französischer Wortformen. In der Blutstropfenszene in Wolframs ›Parzival‹ denkt der Protagonist an seine Frau mit modernen französischen Termini (damit wird seine höfische Bildung und Einstellung charakterisiert) *gêret si diu gotes hant / und al diu creature sîn. / Condwîr âmûrs hie lît dîn schîn [...] / Cundwîr âmûrs / dem glîchet sich dîn bêâ curs [...]* (283, 1ff.). Dieter Kühn hat in seiner Übersetzung von 1986 nur das zweite Fremdwort übernommen, für *creature* jedoch »Schöpfung« gesetzt.⁶ In der überarbeiteten Version von 1994⁷ im Deutschen Klassiker Verlag lauten hingegen die Verse: »Gepriesen seien Gottes Hand / und alle seine créatures. / Conduir-amour: hier liegt dein Bild. / [...] / Con duir a mour / so ist auch dein beau corps.« In seiner Einführung zur Übertragung begründet Kühn die französischen Eigennamensformen (Conduir amour) damit, daß die mittelhochdeutschen nur »so etwas wie phonetische Umschriften« französischer sinntragender Namen darstellen, sie werden daher den heutigen französischen Schreibformen (vorsichtig) angeglichen, um die Bedeutung sichtbar zu machen; die altfranzösischen Wörter durch (neu-)französische Wörter wiederzugeben, hält Kühn für notwendig, weil die kulturelle Dominanz, die das Französische zu Wolframs Zeit besaß, nicht nachträglich ausgelöscht werden dürfe. Es handelt sich also um ein antiillusionistisches Moment seiner Übersetzung, da heute das Englische diese Stellung einnimmt. In einer illusionistischen Übersetzung müßte Parzival an den »lovely body« seiner Geliebten denken. Thomas Mann reflektiert dies bei seiner Adaption der Abt-Rede aus Hartmanns ›Gregorius‹ im ›Erwählten‹: während der mittelalterliche Abt seine Rede mit lateinischer Gelehrtensprache würzt (*crêde mich* VV. 1026 und 1628), läßt Mann seine Figur zusätzlich Anglizismen verwenden (was die Rezensenten negativ vermerkten): ein modernisiertes Code-Switching mit Assoziationen an die scientific-community von Manns eigener Zeit. Das Altfranzösische hebt er sich für die Lie-

⁵ V. Mertens, Bodmer und die Folgen, in: Die Deutschen und ihr Mittelalter, hrsg. von G. Althoff, Darmstadt 1992, S. 55–80.

⁶ Der Parzival des Wolfram von Eschenbach, Frankfurt a. M. 1987.

⁷ Wolfram von Eschenbach, Parzival. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von E. Nellmann. Übertragen von D. Kühn, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1994.

besszene der Geschwister auf: Er entlehnt es aus dem altfranzösischen Adamspiel und rückt damit das Sexuelle in präzise Distanz – ein Moment, das der Vorlage fehlt, während die gelehrt-weltläufige Sprechweise des Abtes bei Hartmann vorgegeben ist.

Bei der Musterung solcher Beispiele ist natürlich zu berücksichtigen, daß Kühn eine (ursprünglich für sich allein lesbare) Übersetzung vorlegt, während Mann trotz vieler fast wörtlicher Übernahmen ein ganz anderes Verhältnis zu seiner Quelle hat und einen eigenständigen Roman schrieb. Man kommt also nicht darum herum, die Intention der Übersetzung/Adaption im Verhältnis zum Ausgangstext zu bestimmen. Hilfreich sind die Unterscheidungen, die James Stratton Holmes aufgestellt hat.⁸ Er differenziert grundsätzlich zwischen »interpretation« und »poetry«, wobei die Interpretation (neben diskursiven Darlegungen) auch die Prosa-Übersetzung umfaßt, die »poetry« aber 1. die ›Imitation‹, 2. das ›Gedicht über das Gedicht‹ und 3. das ›gedichtinspirierte Gedicht‹; auf der Schwelle zwischen beiden steht die Versübersetzung, die er »Metapoem« nennt. Dieses »Metapoem« kann sich allerdings unterschiedlich zur Vorlage verhalten, sowohl was die poetischen Formen, die Sprachformen (Problem der Archaismen z. B.) und die Bilder betrifft.

Im Fall der Übertragung der poetischen Form gibt es vier Grundtypen: den mimetischen Typ (Homers Hexameter in Vossens Hexameter), den analogen (Reimpaar-Epik in Blank- oder Knittelverse) sowie die Umsetzung in eine heute dem Inhalt adäquate Form (Versroman in Prosa, vgl. die Äußerungen von Thomas Manns Erzähler Clemens dem Iren zu Beginn des ›Erwählten‹) oder eine völlig beliebige Form.

Sprachlich geht es v. a. um den Gebrauch untergegangener Wörter (Minne z. B.) oder das Rückgängigmachen semantischer Veränderungen (»in alten Mären«), was generell archaisierend und daher ›antiillusionistisch‹ wirkt. Auf der Ebene der Bilder sind sozio-kulturelle Veränderungen zusätzlich zu berücksichtigen (Falkenjagd z. B.). Meist lassen sich archaisierende Momente der Übersetzung nur unter Beschädigung von poetischer Substanz vermeiden, da die Bilder bei ›illusionistischer‹ Umsetzung leicht trivialisiert werden. Vergleichbar ist das Problem der Übersetzung mit der Inszenierung von ›älteren‹ Opern oder Theaterstücken. Soll man ›Don Giovanni‹ unter den Upper ten in New York spielen lassen, ›Cosi fan tutte‹ in der Pizzeria oder ›Romeo und Julia‹ unter Streetgangs? Hier wird eine Modernisierung in den Feuilletons zumeist nicht nur akzeptiert, sondern sogar gefordert – was mit der Flüchtigkeit und daher dem Aktualitätsbe-

⁸ J. S. Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, with an Introduction by R. van den Broeck, Amsterdam 1988, S. 24, vgl. *passim*.

darf der darstellenden Künste zu tun hat, für die mittelalterliche Lyrik, die heute keine darstellende Kunst mehr ist, aber nur ein Fluchtpunkt sein kann.

Das kreative Übersetzen war Thema eines Seminars im Sommer 1997 an der Freien Universität Berlin. Das Bestreben war es, die mittelhochdeutschen Lieder in ›poetry‹ umzusetzen, d. h. die Möglichkeiten zwischen Versübersetzung (Metapoem) und ›gedichtinspiriertem Gedicht‹ auszuloten. Es geht dabei nicht so sehr um eine zweckfreie Freisetzung von Kreativität, sondern um eine rezeptions-ästhetische Erschließung des Ausgangstextes und damit um eine grundständige Bindung an diesen.⁹ Während der moderne Übersetzer aus fremden Sprachen für Leser arbeitet, die den Ausgangstext nicht verstehen können (oder zumindest nicht mitlesen), verstehen sich die vorliegenden Adaptionen als bewußte ›Intertexte‹, die immer wieder auf die Vorlage verweisen und gerade aus der Spannung zwischen einem wie immer gearteten Vorverständnis derselben durch den Leser und der Umschöpfung ihre Motivation und ihren Reiz gewinnen. Der in ihnen präsente ›Schatten‹ des Originals soll den Blick auf eben dieses lenken, die Irritationen, die dadurch entstehen, sollen für den Leser fruchtbar gemacht werden. Daher sind die ›kreativen Übersetzungen‹ sowohl als hermeneutisches wie als sprachlich-poetologisches Experiment zu betrachten: eine Herausforderung für ›Nachdichter‹ und die anderen Leser mittelhochdeutscher Lyrik.

Bei der Arbeit an den Übersetzungen wurde folgendermaßen vorgegangen: Zuerst wurde der historische Produktions- und Rezeptionskontext der Lieder mit Hilfe der gängigen Forschungsliteratur zu rekonstruieren versucht. Eine wichtige Rolle spielten dabei die neuen medientheoretischen Zugangsweisen, die den Bezug der Texte zur Aufführung (Performanz) hermeneutisch nutzen und damit die Nähe zu den darstellenden Künsten und ihrem Aktualitätspostulat als wesentlich betrachten. Die Aufführung wurde daher als konstitutive Dimension der Lyrik verstanden und die Aporien, die ›Leerstellen‹ der Texte bieten (wie z. B. die Unbestimmtheit des Sprecher-Ichs in bezug auf das Geschlecht in Kürenbergers ›Falkenlied‹), als performanzbezogen angesehen, d. h., daß sie je nach Aufführung unter-

⁹ Zur Rezeptionsästhetik vgl. W. Iser, *Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1970; H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt 1970; ders., *Der Leser als Instanz einer Geschichte der neueren Literatur*, *Poetica* 7 (1975), S. 325–341; H. Link, *Die Appellstruktur der Texte und ein Paradigmenwechsel in der Literaturwissenschaft?*, *Jb. der dt. Schillergesellschaft* 17 (1973), S. 532–583; S. J. Schmidt, *On the Foundation and the Research Strategies of a Science of Literary Communication*, *Poetics* 7 (1973), S. 7–36; H. Göttner, *Logik der Interpretation*, München 1973; D. W. Fokkema/E. Kunne-Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century*, London ²1979.

schiedlich gefüllt werden konnten. Daraus leitet sich eine gewisse Offenheit der Texte ab, d. h. die ›Leerstellen‹ sind nicht allesamt Resultat unseres Informationsdefizits, sondern z. T. ein intentionaler ›Appell‹ des Autors, bzw. des Textes an die/den Ausführenden. Das betrifft ebenso die Frage nach der mehr oder weniger starken Brechung von Liedinhalt und -form durch die Aufführung. Als Beispiel diene das ›Lindenlied‹ von Walther: bedeutet der Vortrag durch einen männlichen Sänger die Brechung, also Parodie? Geht es um Offenlegung einer ›Männerphantasie‹? oder vorsichtige Distanznahme zur Akzeptanzschaffung bei einem heiklen Thema?

Auf die erste primär philologisch-historische Annäherung und die Fixierung von essentiellen Parametern folgte die (auszugsweise) Kenntnisnahme und Diskussion vorhandener Adaptionen und Übersetzungen unter folgenden Fragestellungen: welche Aspekte des Textes erscheinen in welchen Epochen dominant, welche treten zurück? Werden andere nicht gesehen oder werden sie bewußt zurückgedrängt? Um als Beispiel wieder das ›Lindenlied‹ zu nennen: die Adaption durch Johann Martin Miller aus dem Jahr 1772 ist ein anakreontisches Lied, das sich formal der Entstehungszeit anpaßt, dabei die Grundsituation des Rollenliedes eines verführten Mädchens beibehält, sie jedoch stark zeitgemäß zwischen Koketterie und Verhüllung präsentiert.¹⁰ Miller aktualisiert zwar den bei Walther unausgesprochenen Hintergrund der Pastourelle als Lied eines verführten Mädchens, drängt aber die Vision einer von ständischen Zwängen freien gemeinsamen Lust der Liebenden (die meist im ›Lindenlied‹ Walthers gesehen wird) gerade in den erotisch deutlichen Momenten stark zurück, weil die freie Sexualität nicht zu den in seiner Zeit gesellschaftlich akzeptierten und poetisch vorgegebenen Geschlechterrollen paßt. Er aktualisiert damit allerdings eine mögliche Dimension des Textes, die in den neueren Interpretationen und Adaptionen kaum gesehen wird: die leicht forcierte Naivität der Sprecherin. Kennzeichnend für die heutige Rezeption des ›Lindenlieds‹ ist generell eine große Ernsthaftigkeit; eine poetische Adaption, die mögliche parodistische Dimensionen (Brechung der Geschlechterrolle im Vortrag) herausholte, ist mir nicht begegnet, auch die vokale Interpretation durch einen männlichen Sänger (Michael Korth) vom Ensemble ›Bären Gässlin‹ wirkt in keiner Weise denunzierend.

Die Diskussion verschiedener Übersetzungen öffnet die Augen für die ›Leerstellen‹ des Textes und ihre historisch jeweils unterschiedliche Ausfüllung, für die Rolle, die der ›Übersetzer‹ mit seinem spezifischen Horizont für die Realisierung eines Textes besitzt, fördert die Sensibilität für das

¹⁰ F. Mühlendorff. Der Einfluß der Minnesänger auf die Dichter des Göttinger Hains. Diss. Leipzig 1899.

generelle Mitspielen der eigenen lebensweltlichen und literarischen Erfahrung beim Übersetzen und führt damit zu einem besseren kritischen Verständnis der Adaptionvorgänge schlechthin. Einige Übersetzungen aus dem Seminar stellen diese Transposition in die eigene Lebenswirklichkeit als dominierend heraus und zeigen damit diesen sonst meist unreflektierten oder verschwiegenen Kontext. Das ›kreative Übersetzen‹ wurde als eine Möglichkeit gesehen, den Text in Dimensionen zu rezipieren, die die herkömmliche Transposition der Lieder ins ›Germanistische‹ oder in verneuhochdeutsches Mittelhochdeutsch (das dann leicht volksliedhaft-romantisierend klingt) verdeckt: Es ging um Kühnheit der Bilder, Prägnanz der Formulierung, klanglichen Schmuck, ja diese drängen sich nicht selten in den Vordergrund – ein Signal für die Wirksamkeit dieser Textebene beim heutigen Leser. Es wurde jedoch gleichzeitig versucht, neben einer sprachlichen Entsprechung die als entscheidend angesehenen inhaltlichen Aspekte beizubehalten. Das Ergebnis soll einerseits im Prozeß der Auseinandersetzung mit der Vorlage im Sinn einer von der Rezeption ausgehenden ›produktionsorientierten Hermeneutik‹ bestehen, andererseits sollen die entstandenen Texte¹¹ auch anderen Lesern einen neuen Zugang zum originalen Text eröffnen. Die Übersetzungen wollen also nicht das Ausgangswerk ersetzen, sie verstehen sich – trotz aller Eigenständigkeit – als ›Interpretationen‹, als ›Intertexte‹, die sich zum mittelhochdeutschen Text verhalten, auf ihn verweisen, ihn jedoch nicht verdunkeln, sondern schlaglichthaft in bestimmten Aspekten erhellen. Die Tatsache, daß die Interpretation eines Textes immer ein kreativer Prozeß ist, wird so veranschaulicht – damit soll einerseits ein nachahmenswertes Modell propagiert, andererseits der Leser für die Rezeption der Ausgangstexte sensibilisiert werden. Auf diese Weise werden obendrein Ansätze weiterentwickelt, die in der neueren Deutsch-Didaktik höchst aktuell sind, nämlich der handlungs- und produktionsorientierte Umgang mit Literatur, was zusätzliche Perspektiven im Hinblick auf die Verknüpfung von Universität und Schule bietet.¹²

Die literarischen Modelle für die Adaption stellte im Prinzip die gesamte literarische Tradition zur Verfügung; durch die Wahl ›entfernter‹ Formen konnte die historische Distanz ausgedrückt werden. Das ist ein Stück ›post-moderner Beliebigkeit‹, aber damit wird das Fehlen eines verbindlichen zeitgenössischen poetischen Konsenses berücksichtigt. Die folgenden Adaptionen aus dem Kreis des Seminars sind nach den Holmesschen Typen geglie-

¹¹ Die Übersetzungen stammen von folgenden Seminarteilnehmern: Katja Meister (KM), Volker Mertens (M), Veronika Richter (VR), Antje Rings (R) und Birgit Simmler (S).

¹² G. Waldmann, *Produktiver Umgang mit Lyrik*, Baltmannsweiler 1988; K. Stocker, *Wege zum kreativen Interpretieren. Lyrik. Sekundarbereich*, Baltmannsweiler 1992; *Gedichte im Unterricht – einmal anders*, hrsg. von F.-J. Payrhuber, München 1993.

dert, um die spezielle Leistungsfähigkeit derselben zu diskutieren. Verschiedene Nachschöpfungen des gleichen Gedichts wurden dabei zusammen gestellt. Es zeigt sich, daß die frühen Lieder sich gegen eine Umsetzung in ein ›Metapoem‹ am meisten sperrten, weil durch die zeichenhafte Bildlichkeit die volksliedhaft-romantischen Formen assoziiert werden, die das ›Archaische‹ betonen, aber den höfischen Charakter der Lyrik verdecken.

Wolframs Tagelieder reizten besonders zur kreativen Übersetzung. Ihre kühne Bildlichkeit sperrt sich gegen Verharmlosung. Der gedrängte Metaphernstil in ›Von der Zinnen‹ (6,10) findet ein Äquivalent in ›expressionistischen‹ Formen, wobei das blockhafte Nebeneinander von Bildern zu einer Kurzzeiligkeit führt. Die Artifizialität der Wolframschen Form als Gegengewicht gegen die kaum verhüllte Sinnlichkeit wird in folgender Imitation durch die Reime gespiegelt, sein *ornatus difficilis* wird durch ungewöhnliche Formulierungen aufgenommen, deren Neologismen (»verglückt«) und Rätselhaftigkeiten ›illusionistische‹ Wirkungen erzielen. Das Augenmerk des Lesers wird dadurch auf das Wechselspiel von sprachlicher Hermetik (*trobar clus*) und erotischer Deutlichkeit gerichtet:

»Abwärts mein Gang,
Voll Schmerz mein Gesang.
Wen Abschied zerreit
Wo sie nicht zerschleit
Beweist: Es gibt Liebe:
Frau und Herrin,
Grau der Himmel,
Trau mir, Nachtfreund!
Steh auf und verla uns.

Das Licht schon enthüllt,
Die Pflicht unerfüllt.
Frau, hör den Ruf!
Was Liebe schuf
Wendet den Huf: Er kehrt schon zurück.
Der Liebe gibt Rast.
Die Nacht ist verblat.
Nun, Dunkels Gast:
Steh auf und verla uns.«

Sie sahen es tagen
Doch ohne Verzagen
Lie sie ihn jagen
Sinnlich verglückt.
Liegend aneinander
Schmiegend aufeinander
Biegend ineinander
Mehr.
Er stand auf, der Sinne entrückt. (S)

Näher am Text bleibt die folgende Umsetzung, die sich stärker an expressionistische Lyrik anlehnt und dadurch konventioneller (als Wolfram?) wirkt:

»*Wolkenzerfetzter,
Tagesvogel mit den grauen Klauen,
täglich raubst du
Leibesnähe
meinem Herrn,
mit Sorgen hergebracht,
wegführen muß ich ihn –
er ist es wert.*«

»*Wächter, dein Lied
zerstört unsere Lust,
vermehrt die Klage.
Tag verkünden,
wie jeden Morgen,
sollst du lassen!
Ich verpflichte dich
und lohn' es dir,
läßt du ihn mir!*«

»*Er muß fort,
darf nicht zögern,
schick' ihn weg!
Soll er dich
später heimlich lieben,
ohne Gefahr!
Mir hat er vertraut,
ich brächte ihn fort:
jetzt ist es Tag!
Nachts bei Umarmung und Kuß
gehört er nur dir!*«

»*Sing, was du willst,
Wächter, doch laß ihn mir,
der Liebe gab und bekam.
Dein Ruf erschreckte uns vor
dem Morgenstern.
Vor Tagesanbruch
nahmst du ihn mir
aus nackten Armen, nicht
aus dem Herzen.*«

»*Blitzender Tag
durch die Scheiben,
Warnlied des Wächters,
Erschrecken
um ihn.
Brust an Brust.*

*Das Eine jetzt –
Wächtersang –
Abschied, nah, ganz nah,
Kuß und alles
schenkt die Liebe.« (M)*

Bei Heinrichs von Morungen Tagelied (MF 143,22) ist es erwartungsgemäß die Lichtmetaphorik und die Intensität der erotischen Szene, die zur Umsetzung in fast pathetische Formeln führte; hier wurde eine Unmittelbarkeit erspürt, die in der ersten Übertragung durch Umgangssprachliches (Str. 2) im Kontrast mit der Pathosformel der »ewigen Nacht« (tristanisch!) wiedergegeben wird, in der zweiten durch Expansion der sinnlichen Bilder und starke Akzentuierungen (z. B. Str. 4), die dem historisch gegebenen Verblassen der Liebessprache entgegenarbeiten sollen. Beide Bearbeitungen stellen die Strophen gegen die Überlieferung um: Das bewirkt eine tragische Wendung. Dadurch wird eine Dramatisierung geschaffen, die im Original nicht gegeben ist. Die Adaptionen sind ein Zeugnis für die überzeitliche Aktualität des Liebesthemas und damit vielleicht am ehesten ein Beweis dafür, wie schwer es ist, eine lyrische Sprache der Liebe ohne Rückgriff auf Formeln zu finden. Beide Übertragungen sind somit als »nichtillusionistische« Imitationen anzusprechen.

*»Nie mehr ihren Leib
Sehen, fühlen, verstehen?
Der mir den Mond vorspiegelt,
Leuchtend, in der Nacht.
Und es tagt.«*

*»Wie er mich noch immer ansieht.
Heute nacht, Teile meines Körpers, unbedeckt.
Komisch, nie wird es ihm langweilig.
Und es tagt.«*

*»Mir Schlafendem unzählige Küsse.
Ihre Tränen auf meiner Haut.
»Weine nicht!«
Dann tröstete ihr Körper mich.
Und es tagt.«*

*»Nie mehr einen Morgen mit ihm?
Ich wünsche uns eine ewige Nacht,
Daß er nicht sagen muß –
Owe, es tagt.« (S)*

*»Warum
niemals mehr den sanften Schimmer ihrer Haut erblicken dürfen,
ihren schönen Körper, leuchtend wie weißester Schnee.*

*War es doch nur das Mondlicht?
 muß es denn tagen?»
 »Warum
 liebte er meinen Anblick so sehr?
 Schon wenn er mich entkleidete, nur meine nackten Arme gewahrte,
 konnte er sich kaum satt sehen.
 muß es denn tagen?»
 »Warum
 Ihre unzähligen Küsse, halb im Schlaf noch gespürt.
 Ihre leise fallenden Tränen, durch meinen Trost getrocknet.
 Oh, ihre leidenschaftliche Umarmung!
 muß es denn tagen?»
 »Warum
 niemals mehr zärtlich mit ihm erwachen dürfen?
 Einmal nur die Nacht verbringen ohne diese Klage.
 Wie zuletzt, als er so verzweifelt war.
 muß es denn tagen?» (R)*

Walthers von der Vogelweide ›Elegie‹ (L 124,1) ist ein formal eher locker gefügtes Lied im ›alten Ton‹, für ein ›Metapoem‹ bietet sich eine Reimpaarübersetzung mit rhythmischen Freiheiten an, die einen hymnischen Klang vermeidet und die Distanz spüren läßt, mit der Walther die Formeln der *laudatio temporis acti* verwendet. Das wenig Artifizielle des Originals mit seiner zur höfischen Perfektion bewußt kontrastierenden lockeren Versfü-gung läßt sich durch einen mitunter saloppen Ton imitieren, der ein Gegenbild zu der in den meisten Übersetzungen präsenten Grämlichkeit bildet:

*Ach, schnell zerrann mir Jahr um Jahr,
 ist es ein Traum? Ist es doch wahr?
 Ich hielt für Wirklichkeit – und, war es das?
 Dann schlief ich tief und weiß nicht, was
 es ist. Jetzt bin ich aufgewacht
 und kenne nichts mehr, was ich auch betracht:
 die ganze Welt ist mir nur öd und leer:
 der war mein Freund, jetzt kennt er mich nicht mehr,
 unfreundlich sind sie alle, fremd und kalt
 und meine Jugendlieben trüg und alt.
 Nur Felder seh ich, dort war früher Wald,
 und flöß das Wasser jetzt den Berg hinauf,
 dann wärs vorbei mit meines Lebens Lauf.
 Die schönen Tage, die mich einst erfreuten –
 Sind tot und weg, da gibt es nichts zu deuten!
 Oweh und ach!*

*Wie traurig ist der Anblick dieser Jugend,
 bei denen gilt doch Jammern schon als Tugend,
 sie hängen müde rum den langen Tag
 – warum nur auf der Welt sich niemand freuen mag!
 Die Damen ziehn sich an – erbarm es Gott!*

*Und für die Ritterpracht hab ich nur Spott.
Den höfischen Tanz, ein Lied will niemand hören,
es könnte sie ja sonst beim Jammern stören.
Doch von den wahren Sorgen keiner spricht:
Der Papst in Rom droht mit dem Weltgericht!
Und deshalb solln wir klagen, Freude meiden
und zwischen dieser Welt und jener uns entscheiden!
Drum hab ich Angst und klag in lautem Ton:
wer diese Freude wählt, verliert den Himmelslohn!
owehe und ach!*

*Die Süße dieser Welt ist bitter wie die Galle,
die Schönheit ist nur außen, damit täuscht sie alle:
was herrlich aussieht, weiß, blau, grün und rot
ist innen schwarz und dunkel wie der Tod.
Doch gibt es Rettung aus der Weltverfallenheit:
Erlösung bringt die Buße, dafür ist jetzt Zeit!
Ihr Ritter, nehmt das Schwert, den festen Schild,
tragt Helm und Rüstung, auf, es gilt!
Ach, könnte man mir auch die Ritterweihe geben,
so käm ich armer Sünder noch zum ewgen Leben,
denn weder Land noch Gold, das kann man hier erjagen,
zum Lohn sollt ihr die Himmelskrone tragen!
Ein Hauptmann hat sie einst mit seinem Speer errungen.
Und könnt ich über Meer mit euch, ihr Jungen,
so säng ich fröhlich tausendfach
und niemals weh und ach. (M)*

Das folgende ›Gedicht über das Gedicht‹ holt hingegen die topisch-überzeitlichen Aspekte heraus, opfert dafür die Zeitbezüge und auch den archaischen Klang, reduziert das Lied auf das Grundgerüst der Altersklage und zeigt damit auf, worin sein überdauernder pathetischer Appell liegt.

*Alt geworden – unbemerkt
Fremd im eigenen Land
Veränderungen
Ach, damals ...*

*Jugend heute:
Kein Mumm, keine Ahnung, keine Werte, keine Freude
Irrwege*

*Trügerische Welt
Falsche Versprechungen – falsche Ziele
Ich wüßte den Weg:
Noch einmal jung – Ewigkeit verdienen
... und dann davon singen! (R)*

Walthers von der Vogelweide Fähigkeit zum pointierten Ausdruck kann zu einer gewissen Flapsigkeit verführen, um die Betulichkeit zu vermeiden, in

die viele Übersetzer verfallen. Gerade bei den Mädchenliedern wird die vermeintliche Propagierung ›wahrer‹ gegenseitiger Liebe leicht mit einem romantischen Tonfall aufgenommen, der an der Tatsache, daß es sich um theoretische Positionen eines Liebesdiskurses handelt, die in eher kalter Brillanz als innigem Tonfall präsentiert werden, weit vorbeizieht. Die beiden vorgestellten Beispiele (L 50,19) stecken zwei Gegenpole ab: einmal eher konventionell, auch mit reimbedingter Wortstellung, aber durchaus prägnanten Zuspitzungen, dann in der Schnoddrigkeit moderner Jugendsprache, die Gefühle durch sachlichen Tonfall aussprechbar macht. Diese Fassung lenkt den Leser darauf, daß der Minnesang von jungen Leuten gepflegt wurde und seine Ernsthaftigkeit der Binnenernst eines gesellschaftlichen Spiels war – der, wie bei jedem Spiel, prinzipiell auch ›Außenernst‹ hätte werden können. Das erste kann als ›Metapoem‹ angesprochen werden, das zweite als (illusionistische) ›Imitation‹ in (gemäßigter) Jugendsprache:

*Wie du wohl von mir magst denken
Weiß ich nicht – doch lieb' ich dich,
deshalb muß es mich ja kränken,
wenn du schaust hindurch durch mich.
Das sollst du vermeiden!
Ich will nicht erleiden
Liebe, die das Herz mir bricht.
So hilf mir doch, allein ertrag' ich's nicht!*

*Ist es, um dich selbst zu schützen,
daß dein Blick nie sucht nach mir?
Oder soll es uns gar nützen?
Dann denk' ich nicht schlecht von dir!
Heb' nicht deine Blicke,
ich bau' dir die Brücke:
Schau' mir einfach auf den Fuß,
wenn gar nichts geht, sei das dein Gruß!*

*All' die andern, die ich sehe
Und die wohl gefallen mir,
ohne Schmeicheln ich gestehe:
sie verblassen neben dir!
Vornehm und auch mächtig
Sind sie all' gar prächtig,
haben stolzen Sinn dazu.
Vielleicht sind sie besser, wirklich gut bist du!*

*Kannst du nicht mal überlegen,
ob du etwas fühlst für mich?
Tu' es doch der Liebe wegen,
sie ist sinnlos ohne dich!
Liebt man nur alleine,*

*hat man besser keine.
Liebe muß gemeinsam sein,
verbindet zwei Herzen, und nur die allein. (R)*

*Bin ich dir egal?
Kann ich ja nicht wissen: ich lieb' dich doch.
Also, eines, ja, eines macht mich völlig fertig:
Immer schaust du an mir vorbei oder durch mich durch!
Laß das gefälligst!
Das ist doch keine Liebe.
Da, da geh' ich ja dran kaputt.
Wenn du mir'n bißchen helfen könntest – ich funktionier' grad nicht so richtig.

Ich mein, muß man das jetzt so machen,
Daß man sich kaum mal anguckt?
Also, wenn ja, dann ist das voll okay,
Dann schauste mich eben nicht an,
Ist echt okay,
Guckste eben auf meine Füße,
Wenn dir das so besser kommt. Ist ja auch nett.
Also, wenn ich mich mal so umsehe,
Ne, also, dann sind da schon 'ne Menge ganz toller Frauen, so –
Naja, aber eben nicht du. Du bist halt für mich.
Das stimmt, echt.
Schick und spritzig,
Das sind se ja heute alle.
Ja, und dann noch gut drauf.
Eigentlich wärn die ja klasse für mich – aber es gibt halt Dich.

Sag mal, Ulli,
Bedeute ich dir eigentlich was?
Weil, wenn von dir da so gar nichts kommt,
Dann ist das schon irgendwie doof.
So Einbahnstraße ist doch nichts.
Sondern eben zusammen,
So gemeinsam,
Und nur wir beide und – sonst gar keiner. (S)*

Aufs äußerste reduziert wird Dietmars von Aist Tagelied (MF 39,18): Alles Zeitgebundene und Topische (Linde, Fortreiten) ist eliminiert, dadurch ist die Adaption kürzer als die Vorlage (sonst ist fast immer das Gegenteil der Fall):

*Sie: Schläfst du, Freund?
Man weckt uns schon.
Die Vögel sind bereits wach.
Er: Ich schlief.
Nun dein Ruf.
Liebe ohne Leid?
Du befiehlst, ich gehe.*

*Sie weint
 Du läßt mich allein.
 Wann kommst du zurück?
 Mein Glück ist bei dir. (S)*

Im Sinn von Holmes handelt es sich hier um eine ›Imitation‹ in ›organischer Form‹, d. h. die reimlosen, frei rhythmisierten Verse entsprechen den zeitgenössischen Möglichkeiten für Liebesgedichte. Durch den Verzicht auf die Topik ist eine ›illusionistische‹ Wirkung erzielt: das Gedicht ist als ›modernes‹ Liebeslied lesbar, ohne Bezug auf den alten Text. Wird dieser jedoch mitgedacht, so wird deutlich, daß schon Dietmar auf Inventar weitgehend verzichtet und auch die Gefühlsinszenierung auf die letzte Zeile beschränkt. Die folgende Übertragung bleibt demgegenüber im Bereich der romantischen Terminologie und betont, im Unterschied zur vorhergehenden, die Traditionsgebundenheit des Dietmarschen Liedes (MF 39,18), seine Zugehörigkeit zum genre popularisant, das für uns heute eben der ›Naturlaut‹ der Romantik ist. Eichendorff und Mörike klingen also absichtlich an. Durch die Wahl eines solchen Tons ist auch die gehobene, leicht pathetische Sprache legitimiert.

*»Ob er wohl schläft, ob er wohl wacht?
 Bald schon ist sie vorbei, die Nacht.
 Ein Vöglein sitzt im Lindenbaum,
 mein Liebster träumt den süßen Traum.«*

*»Ich schlief so sanft, ich schlief so sacht,
 du weckst mich auf, vorbei die Nacht.
 Das große Glück zerrinnt zu Leid.
 Die Liebste will's – ich bin bereit.«*

*Die Tränen rinnen sanft und sacht,
 der Liebste fort, vorbei die Nacht.
 »Wann kehrst, Geliebter, du zurück?
 O weh, mit dir ging fort mein Glück!« (R)*

Folgende Adaption von Dietmars Falkenlied (MF 37,9) nutzt ebenfalls freie Rhythmen und Alliteration, konzentriert die Sprache und setzt Redensartliches als Pointe ein, darf aber trotz dieses absichtlichen Stilbruchs als ›Imitation‹ im Stil eines neuromantischen Liebesliedes gelten:

*frau allein
 in der heide
 ihren liebsten erwartend.
 Falkenflug.
 glücklicher!
 fliegst wo du willst.
 nimmst den baum
 der dir gefällt.*

*so auch ich:
nahm einen mann
der mir gefiel.
Neiderinnen.
wann endlich gönnen sie mir meinen liebsten?
mich lassen ihre lieblinge doch kalt. (VR)*

Die nächsten Beispiele entfernen sich stärker vom Ausgangstext und sind durch die Wahl einer bestimmten, gut definierbaren Form, die nicht das Ziel der ›Illusion‹ hat, eindeutig als ›Gedicht über das Gedicht‹ im Sinne von Holmes anzusprechen.

Die Umsetzung des Dietmarschen Falkenliedes in eine Berliner Rinnsteinballade ist mit einer starken sozialen Distanznahme verbunden. Die Reduzierung des soziologischen Aspekts der Vorlage (erotische Restriktion der adligen Frau) und die Transformierung in den Bezugsraum weiblicher sexueller Konkurrenz ist nicht nur vordergründig effektiv, sondern lenkt auch den Blick darauf, daß im mittelhochdeutschen Gedicht die soziale Kontrolle von den Frauen der Gesellschaft selbst ausgeübt wird und eine ungelöste Frage stehen bleibt: Haben die anderen Damen ihren Geliebten (*trüt*, also nicht ihren Ehemann) nicht frei gewählt, wie die Sprecherin? Spielt sie auf ein institutionalisiertes, gesellschaftlich inszeniertes Liebesverhältnis an, mit einem *cicisbeo*, einem ›offiziellen Hausfreund‹, dem Status des *trüts* vergleichbar? Oder ist das eine gesellschaftlich geforderte Verschiebung der Abwehr freier Liebeswahl von den männlichen Autoritäten auf den misogyn-topisch gefaßten Neid der anderen Frauen? So lenkt auch die absichtsvoll ›unangemessene‹ Adaption den Blick auf eine ›Leerstelle‹ des Textes:

*se steht so rum und is alleene
kiekt inne Schönhauser und vatrirt sich de beene
se kiekt und kiekt nach ihrn schatz
da sieht se mit eenma n kleen' spatz
sacht se zu ihm: wie jut de det hast
det de rumfliechst wie dir det paßt
und wenn de dir willst ausruhn mal
suchste dir den schickstn Laternenpfahl
au – jenauso hab ick et ooch jemacht
hab ma selba n mann anjelacht
den hab ick mit meene oojen anjepliert
da ham de weiba janz neidisch jestiert
mensch wat wolln se ma bloß nich meen' süßn lassn?
ick will den' doch ooch nich ihre kerle anfassn! (VR)*

Das ›Lindenlied‹ (L 39,11), lange Zeit eine Ikone des romantischen (und machistischen) Walther-Verständnisses, zeigt in einem »Gedicht in bayrischen Dialekt über das Lied« seine popularisierende Gattungskonstante

deutlich auf, sie wird damit nicht durch volksliedhafte romantische Innigkeit verdeckt, und eine bei Walther vielleicht leicht gebrochene ›Einfachheit der Empfindung‹ erscheint als Naivität der Sprecherin, die, wie in der Pastorelle durchaus traditionell, sich als nicht nur positiv konnotierte Unerfahrene zeigt:

*Unda dea Lindn
An da Heide,
Do woa des Bette fiar uns zwei.
Do kennt a finden
Ois beide,
Gebrochne Bluom und Gras dabei.
Vor dem Woid in einem Tal
Tandaradei
Sche sang uns die Nachtigall.*

*I kom geganga
Zua dea Aue,
Und mei Liabsta woa scho dort.
I wurd' empfanga:
»Holde Fraue!«
Nu bin i selig immer fort.
Wohl tausendfoch hot er mi küßt.
Tandaradei
Schaugt wia rot mei Mund no ist!*

*Do hot ea uns gemocht
Oa Bett
Und fü Bluomn einisteckt.
Darob, do wiad no glocht:
»Wia nett!«,
kimmt oana on desselbe Eck.
Siagt wia die Rosn sind ganz platt
Tandaradei
Und woaß wo's Haupt mia glegn hat.*

*Doß ea bei mia gebliebn ist,
Wüßt's a wer
– Daß Gott's verhüat! – i schamt mi sehr.
Wia er mia umasprungn ist –
Gütger Herr!
Dosts koana woaß wia i und er!
Und oa kloanes Vögelein
Tandaradei
Des wiad a wohl verschwiagn sein. (S)*

Zum Abschluß dieser Proben soll ein »Sonett über ein Lied« in der Muttersprache des Jubilarers stehen: Nach der Lektüre von Shakespeares Sonetten kommen einem die Liebesmotive in Walthers (und nicht nur in seinem) Minnesang in ihrer Topik, die schon in der Antike gründet, sehr bekannt

vor. Die Umsetzung kann einerseits diese durchgehende Formelhaftigkeit sichtbar machen, andererseits mit dem Verweis eben darauf den spielerischen Charakter des so gern programmatisch aufgeladenen Liedes ›Herzeliebes vrouwefin‹ (L 49,25) ausstellen – und zusätzlich ein Licht auf Shakespeares Bildgebrauch werfen. Seine Sonette waren als gesellschaftliche Übung eines elitären Adelszirkels gar nicht so weit von der literatur-sozialen Situierung des Minnesangs, und die Frage nach dem biographischen Realitätsgehalt der Sonette hat sich bei Shakespeare ebenso umfänglich diskutieren wie als unbeweisbar, aber nicht auszuschließen, erweisen lassen. Auch für Walther empfiehlt es sich, diese Frage offen zu lassen und weder vorschnell im Sinn einer reinen *poésie formelle* noch von ›Bruchstückchen einer großen Konfession‹ zu beantworten. Walther liebt es, seine Lieder biographisch zu inszenieren, eine Beglaubigungsstrategie, die dann im 13. Jahrhundert gängig wird. Wieviel Diskrepanz zwischen Sänger-Ich und Lebens-Ich den Zuhörern zuzumuten war, ist für uns nicht zu sagen:

*My beloved little emperess!
Would I could greet you better though you're less
In standing, but, oh God, not for my love.
Though makest me so dizzy 'tis but dove
That I find for a rhyme. My heart is slain,
While others hope I turned to you in vain.*

*They know not love, the heart's beholder:
»Think of her goods and you will turn much colder!
Not even beauty is in her possession.«
The only ones who can see my obsession
Are ones who love or loved and know not why.
Love hit me with the twinkle of your eye.*

*May I compare thee to a summer's day?
Love has caught me, how could I say nay?
Love is not blind: He just puts glasses over
Lovers' eyes, and every flaw goes undercover,
Turned into loving warmth, Adonis' look,
Or Aphrodite's – I'm staying on his hook.*

*Don't give me gold my heart to buy.
Give me your ring of glass that I can die
In dreams that have me die nights in your arms.
Good Lord, let constancy be with her charms.
Fidelity. But no. Stay not with me
For some benign God-given quality.
Stay not with me because you're you – stay with me 'cause I'm me. (S)*