

EIN TROUBADOUR UNSERER ZEIT

— RADU STANCA

Ich kenne keinen anderen Dichter unter unseren Lyrikern, der in stärkerem Maße ein Schicksalsbewußtsein besaß, als Radu Stanca. Schmerzlich klingen in meinem Ohr die Verse des 38jährig aus dem Leben geschiedenen deutschen Dichters Hermann Conradi nach, die Radu Stanca etwa 1943 in Sibiu auf der Straße rezitierte :

*Ich weiß — ich weiß: nur wie ein Meteor,
Der flammend kam, jach sich in Nacht verlor,
Werd ich durch unsre Dichtung streifen!*

Er sagte diese Verse in einer Zeit vor sich hin, wo er Lebenslust und Optimismus ausstrahlte. Die tragische Maske war damals für meinen jungen Freund eine Bildungsanleihe. Später war er sie von sich aus zu tragen gezwungen. Eine unbestimmte Ahnung, die uns, seinen Freunden, ganz fremd war, gab ihm schon in den Jahren unbeschwerter Jugend den Tonfall und die Gebärde eines Menschen ein, der dem Schicksal gegenüberstand, der dessen — den andern unsichtbare — ins eigene Sein eingeprägte Zeichen Tag für Tag zu entziffern wußte. Im Dezember 1962, vor der Vollendung seines 43. Lebensjahres sollte Radu Stanca (im Frühling 1920 geboren) anderen die Mühe überlassen, diesen

unaufhaltsamen Fortschritt der Moira an Hand seiner Texte zu entziffern.

Der Tod und die Liebe waren die beiden Erscheinungen, unter denen sich das gesichtslose Schicksal in einem dichterischen Lebenswerk verbarg, darin die Ausleger vor allem das Spiel der ungezählten Masken hervorhoben, unter denen es dem Dichter gefiel, sich zu verbergen. War es ein Verbergen? Vielleicht eher ein Offenbaren. Mit der jedem echten Theatermann eigenen Verstellungskunst, die es uns schwer macht, das Gesicht und den Schleier, das Echte und das Gekünstelte, das Lachen und die Tränen auseinanderzuhalten, hat er sich offenbart.

In den verschiedensten Gestalten — Corydon, Buffalo Bill, der Lügentröbador, der Alchimieschüler, Archimedes oder der spartanische Soldat — hat sich Radu Stanca selbst verkörpert und ist auf jede Art und Weise immer den gleichen beiden Wesensformen des Schicksals begegnet, dem Tod und der Liebe. Da ist zum Beispiel die geliebte Frau („Doti“), aus deren Antlitz ihm das unausweichliche Schicksal entgegenscheint, wenn sie zu ihm spricht:

*In meinen Tempel stahlst du dich als Wicht,
ein Strolchender ist in mein Netz gefallen.
Hier, meine offene Hand! Lies, was sie spricht!
Nicht meins, dein Schicksal findest du hier vor allen!*

Unter dem Schein eines offenen Raubüberfalls gelingt dem Oberbanditen in Wirklichkeit ein metaphysisches Abenteuer, der Raub der Zeit:

*Denn wenn wir ihn und seinen Schatz heut fangen,
dann, Freunde, sind wir mächtig ganz und gar.
Wenn wir heut abend bis an ihn gelangen,
dann wird's ein Streich, wie's bisher keiner war.*

(„BUFFALO BILL“)

Ein unauflösbares Band vereinigt Tod und Liebe, denn ihre Einheit ist eine der Formen des Schicksals, wie es sich Jeanne d'Arc auf dem Scheiterhaufen offenbart, für die das Martyrium die Erkenntnis einer ungelebten, nur im letzten Augenblick sich erfüllenden Liebe ist:

*Weh, arme Sünderin, jetzt magst du weinen,
des Todes leid, wenn sich zum Kranz vereinen
die Hochzeitsflammen zauberhaft, die weißen.
Ich lass von ihnen reulos mich zerreißen.*

(„DIE KLAGE DER JOHANNA D'ARC
AUF DEM SCHEITERHAUFEN“)

Alle Gegensatzpaare, die im Laufe eines gleicherweise der dinglichen Erfahrung wie der Imagination offenen menschlichen Lebens zur Wirkung kommen können — Tag und Nacht, der Augenblick und das Jahrhundert, Tat und Gedanke, das Gesagte und das Geschriebene, Neu und Alt, Zeit und Raum — all dies kann im Gegensatzpaar Tod-Liebe als höchste Verwirklichung zusammengedacht werden:

*Und in dem großen Wogenschlagen
vom blinden Zufall hin und her getragen
zwei Zöllner nur erheben ihr Gebot:
einmal das Leben und einmal der Tod.*

(„EINMAL BEI TAG UND EINMAL BEI NACHT“)

Schicksal ist so für Radu Stanca stets eine Einheit der Gegensätze: Die Wirklichkeit eines Daseins, das — in dem Maße, als es diese zwingt, sich als zwei feindliche Flammen zu äußern, die es mit gleicher Unerbittlichkeit verzehren — sie auch in der Zeit ineinanderschmelzen läßt.

Bemerkenswert bleibt, daß diese Dichtung, in der es von historischen und mythologischen Gestalten wimmelt, daß diese Lyrik, die in der Regel durch Vermittlung einer objektiven Gestalt Ausdruck sucht, daß dieses Bekenntnis, das sich immer einem vorhandenen idealen Muster anschmiegt, einer typischen Situation, uns nicht den Eindruck von Bildungsdichtung und Kunstprodukt hinterläßt. Im Gegenteil. Durch alle epischen Verflechtungen hindurch, jenseits aller Gebärden oder Aussprüche der verschiedenen lyrischen Helden, wird eine einzige Stimme, ein Wesen, ein Erlebnis sichtbar und vernehmbar, bis zu Asche verbraucht und verbrannt — das des Dichters selbst. Wie Emil Botta, ein anderer Dichter, der lyrisches Erleben und Theatererfahrung verschmilzt, kann Radu Stanca nur durch den Mund einer Rolle aufrichtig sein, kann er eben nur eine Rolle spielend sich ein Bekenntnis abringen, kann er seine Würde nur behaupten, wenn er sich auf dem Kothurn erhebt und sich eine Maske leiht. Warum wohl? Sein Einzelschicksal wird gerade durch die Teilnahme an einem idealen Schicksal beispielhaft, das sich im Verlauf der Geschichte und Kunst auf verschiedenste Art verkörpert hat. Das ist jedesmal dann der Fall, wenn ein Mensch mit Tod und Liebe in schicksalhafte Be-

rührung trat, jedesmal, wenn ein Leben nicht einem einfachen Zeitverlauf gleichzusetzen ist, sondern erfüllte Beherrschung eines Schicksals wurde. Eine „tragische Aura“ schwebt ohne Zweifel über allen diesen „Masken“ des Dichters: es ist der Todesglanz, der seine Existenz begleitet hat, der ein unverwechselbares, spezifisches *Lamento* in der Stimmenvielfalt unserer zeitgenössischen Lyrik geworden ist.

Es gibt wahrhaftig ein „Urphänomen“ der Lyrik Radu Stancas, eine Keimzelle, die in der *poetischen Situation* gesucht werden muß, ein Begriff, der nicht so sehr der Ästhetik als vielmehr der Poetik zuzuordnen ist. „Gebt mir einen echten Konflikt“, sagte Radu Stanca fast gewohnheitsmäßig, „und ich schreibe euch gleich ein Theaterstück!“ Die *poetische Situation* ist nichts anderes als die Keimzelle eines Konflikts, der aus der Sphäre der dramatischen Kunst in das Gebiet der Poesie übertragen wurde. Die *poetische Situation* enthält, wie ich einmal geschrieben habe, einen potenziellen epischen Keim, die Niederschrift von Daten, die sich zu einem Typ von Gedicht entwickeln, der das Lyrische, das Epische und das Dramatische in gleichem Maße vereinigt. Die ganze Balladentheorie, die Radu Stanca zum ersten Mal 1945 in unserer Kultur entwickelt hat, ist nichts anderes als die Weiterverfolgung der in der *poetischen Situation* enthaltenen Elemente bis in ihre letzte Konsequenz. Der Keim einer *epischen Situation*, der sich noch im latenten Zustand befindet, aber spätere Entwicklungen vorausnimmt, die Bewegung, das Spiel und der Konflikt *dramatischer* Gestalten, durch deren Ver-

mittlung der Dichter sich selbst ausdrückt, und endlich der *lyrische* Gefühlsinhalt der Bekenntnisse dieser Gestalten. Nach Maßgabe der Verteilung dieser Elemente unterscheidet Radu Stanca drei Unterabteilungen der Ballade oder des Balladesken: die Klage, die Legende und die eigentliche Ballade. Jede von ihnen stellt eine *komplexe* (Verflechtung lyrischer, epischer und dramatischer Momente), *konstruierte* (die Entwicklung des Balladesken unterwirft sich ungeschriebenen aber bindenden Gesetzen, die eine schöpferische Intelligenz jeweils für sich selbst ausarbeitet) und *bedeutungsvolle* (die Lösung des Konflikts, der Inhalt von Rede und Gegenrede, Beschreibungsbestandteile u.s.f. schaffen kaum je unmittelbar zum Ausdruck kommende Sinnzusammenhänge) Gedichtform dar. Vom Theaterdämon besessen, läßt Radu Stanca aus seinen eigenen balladesken Gedichten eine fesselnde Welt lyrischer Szenen entstehen: seine Beschreibungen sind eigentlich Szenenbilder, von deren Hintergrund sich die *poetische Situation* abhebt. Die Darstellung der Gestalten wird zur treffenden *Kostümierung*, welche ihr Wesen suggerieren soll. Die Gebärdensprache dieser Helden bedingt eine ihr Schicksal erhellende *szenische Bewegung*. Der Melos der eigentlichen Erzählung schafft eine Art *Musikpartitur*, welche die ganze Zeit über die Handlung begleitet und durch verschiedene Phrasierungsverfahren ihre Schlüsselmomente hervorhebt. Alle großen Gedichte Radu Stancas, pathetische Bekenntnisgedichte, sind sorgfältig und bewußt ausgewählte und konstruierte *poetische Situationen*, deren rationales Ge-

rüst in der lyrischen Gewalt des Bekenntnisses aufgelöst erscheint: ein Gastmahl (um uns im „Gelage“ eine umfassende Lebensmetapher vor Augen zu führen), eine Meerfahrt (um in der „Fahrt“ den Forschungsdrang nach den Quellen, die ständige Annäherung an den Tod oder das Geheimnis zu beschwören), der Einzug in eine Stadt (um in „Sibiu bei Nacht“ die gespenstisch-geschichtliche Atmosphäre einer Stadt zu besingen), eine Konfrontation zwischen dem Gelehrten und dem Krieger (um in „Archimedes und der Söldner“ die reine Idee zu verherrlichen), der Tod eines Helden an der Schwelle des Siegs (ein Bild der Geschichtstragik in „Ein walachischer Knese an den Toren von Sibiu“), ein alchimistisches Experiment (um das zur Erfüllung eines Ideals unerläßliche Opfer in der „Studentenballade“ Gestalt werden zu lassen), ein Raubüberfall (in „Buffalo Bill“, der eine metaphysische Erfahrung schildert), eine Hinrichtung (um in der „Klage Johannas auf dem Scheiterhaufen“ die menschlichen Maße einer Legendenfigur wiederzuentdecken) und so fort.

Diese verblüffende Begabung, *poetische Situationen* zu erfinden (ich erinnere mich, daß Radu mir in unserem freundschaftlichen Wettstreit oft sogenannte „gegebene Verse“ — die genuine Frucht der Augenblickseingebung — zu einer gleichzeitigen Bearbeitung vorschlug; diese Verse enthielten deutlich eine *poetische Situation* wie etwa: *Wir steigen zum Tode wie zu den Quellen des Nils*, oder *Ich bin ein alter Gott mit zwei Gesichtern*, Verse, die wir tatsächlich beide in verschiedenen Gedichten verarbeitet haben) nährte sich bei ihm aus ei-

ner ganz ungewöhnlich reichen poetischen Kultur, wie auch aus einer ästhetisch-philosophischen Bildung, die es ihm ermöglichte, mit Genauigkeit und Verstehen theoretische Behauptungen zu verfechten. Alles weist darauf hin, wie ich schon anderswo geschrieben habe, daß „Radu Stanca als echter *Troubadour* anzusprechen ist, wenn auch seine Vorliebe in der zeitlichen Dimension, was die Theorie der Ballade betrifft, nur bis Goethe zurückging und in der Praxis sogar nur bis Börries von Münchhausen. Das heißt aber nicht, daß er die provençalischen Troubadoure und die Trouveres Nordfrankreichs wie auch die deutschen Minnesänger nicht gut gekannt hätte. Nicht nur einmal habe ich daran gedacht, inwieweit ein Vergleich zwischen der balladesken Lyrik Radu Stancas und der der französischen und deutschen Dichter des XI., XII. und XIII. Jahrhunderts aufschlußreich wäre: es handelt sich um den Tonfall der Troubadoure und die ritterlichen Bräuche, die bei der Lobpreisung der Geliebten üblich waren, um seine Vorliebe für jene Balladenform, die er *Lamentatio* (*Klage*) genannt hat, die Art des Erzählens einiger seiner Gedichte, die auf die von den Provençalern gepflegten Gattungen der *aube*, des *planh*, der *sirventes* oder *romance* zurückgehen oder auch auf das bei den Deutschen übliche *Lied*, *Leich* usf. In den meisten Fällen ist das Liebeslied Radu Stancas eine Art *Dienst*, eine Huldigung in der deutschen Ritterweise und wird mit Hilfe spezifisch mittelalterlich-romantischer Requisiten verwirklicht. Einige seiner Balladen erinnern an die Vagantendichtung der «Mönche», der «Go-

liarden», die auf lateinisch oder im Deutschen der lyrischen Anfänge die drei «W» feierten, Wein Weib, Würfel, und deren Themen in der ersten Periode deutscher Studentenlieder übernommen wurden. Nur ist dieses Mittelalter ritterlicher Höflichkeit bei Radu Stanca in die Atmosphäre des Laienmysteriums der Alchimisten gehüllt. Die Namen, die mein Freund gelegentlich fallen ließ, waren Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach (XII.—XIII. Jh.) und der weit spätere Angelus Silesius (XVII. Jh.).

Der Geist und die Manier dieser balladesken Gattung war bei Radu Stanca durch eine *ars poetica* bereichert, wonach die Betonung auf die bewußte Ausarbeitung, auf eine sich selbst auferlegte Strenge in der Wortverwendung des Geistes fiel, auf das klare Bewußtsein, daß das rein Ästhetische von andern Werten begleitet werden müsse, damit die Dichtung echte Tiefe und axiologische Vielfalt erhalte“. (Cf. „Radu Stanca și spiritul baladesc“ — Radu Stanca und der Geist der Ballade — in dem Band *Poezie și modă poetică*, 1972).

Freilich bleibt es eine berechtigte Frage, ob heute die Ballade noch als gängige lyrische Form gelten kann. Radu Stanca hat diese Zweifel in durchaus bejahendem Sinn zerstreut. Indem er eine überlieferte poetische Gattung übernimmt, bleibt er keineswegs ein Höriger der Dürre und Kälte einer bloßen Überlieferung. Sein Verdienst ist, daß er einem seit Jahrhunderten als wahr bewährten Grundsatz der Poesie treu geblieben ist: daß das Lyrische eine Substanz ist, daß sein Hervorbringen eine Geisteszucht zur Voraussetzung hat, daß

das Poetische eine innere Ordnung des schöpferischen Künstlers spiegelt, daß es ein geweihter, sinnschwerer Spiegel des Kosmos ist. Das Bekenntnis zu solchen Grundsätzen ist mit der Ablehnung *de plano* jener läßlichen und unkontrollierten lyrischen Sekretion gleichbedeutend, jener Gefühlsausdünstung, welche sich anstelle einer aus geistigem Vorrat genährten zuchtvollen Kunst durchzusetzen versucht. Fremd war Radu Stanca die chaotische und grenzenlose „Bedichtung“, das verschwenderische Übermaß, das dem Mund des falschen Dichters entströmt, so wie auf Jahrmärkten das Band aus dem Schlund des Zauberkünstlers hängt. Andererseits waren diese traditionellen Formen durch ihn dazu aufgerufen, einen lebensvollen Inhalt zu fassen, der unserer Zeit und unseren Belangen entspricht, wenn auch die Gestalten, welche beschworen wurden, die Wahrheiten des Dichters zu verkünden, der Geschichte, der Legende oder der Bildung entnommen sind. Die im „Moment 1945“ in den Seiten der Zeitschrift „Revista Cercului Literar“ in Sibiu veröffentlichte Theorie und Anwendung des Balladesken durch Radu Stanca war ein Protest gegen den ästhetischen Purismus, ein Plädoyer für eine auf den klassischen Grundsätzen von Ordnung und Strenge aufgebaute Kunst des Gleichmasses, die sich gleichwohl romantisch nährte von den *gelebten* Wahrheiten eines Menschen von großer sittlicher Kraft und feinstem Empfinden, der seinem eigenen Geschick Tag für Tag ins Auge zu schauen gezwungen war. Ein klassischer Geist, der in die Kommunikationskraft der Sprache vertraut, dem Gesetz innerer Lebens-

gestaltung verschrieben, ein Dichter, der den Gegensatz Inhalt-Form zu einer unlöslichen Einheit zu verschmelzen wußte, überzeugt, daß die Ordnung der wirklichen Welt (Dinge, Menschen, Taten, Gefühle) voll von Bedeutungen ist, die dank Gefühl und Einbildungskraft hervorgeholt und neu verlebendigt werden können, paart sich hier einem modernen ästhetischen Bewußtsein, das mit feinstem Unterscheidungsvermögen Werte erkennt und sich für ihre ständige gegenseitige Durchdringung einsetzt.

*

Wie in seinen anderen Übertragungen aus der rumänischen Lyrik (George Bacovia, Lucian Blaga, Ion Pillat und Ştefan Augustin Doinaş) nähert sich Wolf Aichelburg dem Balladenton Radu Stancas in ungebundener Weise, worunter zu verstehen ist, daß er in erster Linie dem Geist der Urfassung treu bleibt, bemüht, jene eigene Mischung von lyrischem *Melos* und ironischer Distanz dem Stoff gegenüber zu treffen. In diesem Sinne ist die deutsche Nachdichtung, formal betrachtet, prosodisch weniger vielfältig als das Original. Der Übersetzer hat im Bewußtsein der spezifischen Vorteile seiner Sprache stellenweise das Metrum gekürzt („An den Grenzen“, „Buffalo Bill“, „Gesang“ u.a.), wie er an anderen Stellen es zu erweitern für nötig erachtet hat („Schale“, „Das Schwert des Königs“). Wichtig werden aber die vorgenommenen Änderungen im Rhythmus, die von bemerkenswerter Wirkung sind (so ergeben sich in „Schiffbruch“ und „Echo im Bergwerk“ suggestive

ruckartige Effekte), wie auch die Änderung der Phrasierung durch das Vermeiden von Bindungselementen, was nicht nur einen bestimmteren, männlichen Erzählerton mit sich bringt, sondern auch eine Unterbrechung und Verlängerung der Zeit der Handlung bewirkt (wie im „Gelage“), oder, umgekehrt, ihre Straffung, was (in „Doti“) die orakelähnliche Sageweise unterstreicht. Ein einziges Mal scheint mir diese Freiheit den Ton des Originals zu verraten, in der „Klage Johannas auf dem Scheiterhaufen“, wo mit der Änderung des Reimschemas (*aabb* anstatt *abab*) etwas vom Weiblichen des tragisch-liebesehnsüchtigen *Lamentos* verlorengeht.

Ein anderes Verfahren, wodurch der Nachdichter seine Persönlichkeit durchsetzt, ist die durchaus erfolgreiche Verwendung bestimmter fast tautologischer Ausdrücke, um zu betonen, wo das Original nur andeutet: in „Doti“ wird die „abstrakte Illusion“ von drei Hauptwörtern verstärkt (*Wahn, Erfindung, Schein*), und in „Abschied von den Freunden“ wird „Schwert“ nacheinander durch *Panier, Hieb* und *Wende* ersetzt. Eine geglückte Unterstellung nimmt Wolf Aichelburg in „Gesang“ vor, wo *Pfeil und Bogen* die lexikale Unstimmigkeit des rumänischen Wortes *pușcă* (Gewehr) mit dem Wortzusammenhang annulliert.

Im allgemeinen sind es aber nicht diese Verfahrensweisen, welche die vorliegende Übertragung und ihre Tugend kennzeichnen, sondern das Ausdrucksvermögen Wolf Aichelburgs, dem es oft gelingt, prosaische Restbestände des Originals zu veredeln, so in „Freiluftübung“, „Abschied von den Freunden“, „Navigare necesse est“,

„Der Augenblick“ „Schale“, „Fall“, „Robinson“, „Das Mädchen und der Riese“, „Vermächtnis“. Auf dieser Linie hat der Leser manche angenehme Überraschung. Er entdeckt in der deutschen Fassung Resonanzen und Verwandtschaften, die dem Original Radu Stancas nicht zu eignen schienen: im „Gelage“ ein Vers wie von Heine, im „Lügentroubadour“ eine an George gemahnende Kühle, im „Alter Ego“ expressionistische Anklänge. Im Verlaufe der Lektüre des ganzen Bandes fiel mir eine Steigerung des Dramatischen auf. Die Phrasierung des Originals wird nicht respektiert (bei Radu Stanca ist die Strophe Berichteinheit, bei Wolf Aichelburg der Vers oder das Distichon). Dadurch erwirkt der Übersetzer eine größere „szenische Bewegtheit“ vor dem typischen Hintergrund des dekorativen Requisites, erreicht aber gleichzeitig einen gesteigerten Abstand des lyrischen Ich seinen eigenen Abenteuer gegenüber. Die Gefühlsbetontheit des Originals, jener unwägbare Hauch von Bekenntnisbereitschaft durch einen Mittler, wurde leicht „korrigiert“, mit einem Dämpfer bedacht. Der größte Abstand zwischen dem Original und der Nachdichtung läßt sich, ästhetisch gemeint, in „Argonautisch“ feststellen, wo die Nichtbeachtung der daktylisch gereimten Versenden, welche den Wasserlauf und das Wogen auf der Flut beschwören, zu einer Beeinträchtigung der Musikalität führt.

Die große künstlerische Leistung Wolf Aichelburgs liegt wohl darin, daß er der Versuchung standgehalten hat, in eine verbrauchte Wohlgeformtheit abzugleiten, zu der das Original nicht nur an einer Stelle einen we-

niger überlegten, weniger einfühlenen und kultivierten Übersetzer verführen könnte. Die vorliegenden Übertragungen nach Radu Stanca müssen als neue Wegmarke begrüßt werden, mit der — dank eines vorzüglichen Nachdichters, der selbst ein hervorragender Dichter ist — es der rumänischen Lyrik gelingt, ihre Werte in europäischem kulturell-ästhetischen Raum wirken zu lassen.

STEFAN AUG. DOIŃAŞ