

Hochfliegende Minneⁱ

Soll man Lyrik übersetzen, kann man es überhaupt? Die Frage scheint müßig, die Praxis hat sie hundertfach bejaht. Doch das Problem ist deswegen nicht schon gelöst.

Anlaß zur Frage geben zwei fast gleichzeitig erschienene deutsche Ausgaben der Gedicht von Guido Cavalcanti, der um 1255 geboren wurde. Man könnte es ein Ereignis der Wiedergutmachung nennen. Was wurde seit fast siebenhundert Jahren nicht aus dem Italienischen ins Deutsche gewendet. Cavalcanti war nicht dabei. Und das, obwohl er, nach Guido Guinizelli, dem Wegbereiter, als eigentlicher Begründer des *dolce stil nuovo* gelten darf. Ursache dafür war, daß sein Leben und Nachleben in einer geradezu schicksalhaften Konstellation zu Dante Alighieri stand. Dieser gehörte nicht nur zu den Prioren von Florenz, die ihn 1300 ins Malariagebiet von Sarzano verbannten, wo er drei Monate später starb. Dante war es auch, der ihn literarisch überwand. Dessen Amorthologie vollendete den *dolce stil nuovo* in einer Weise, die Cavalcanti zum Vorläufer machte, so wie er Guinizelli zuvor überboten hatte. Dennoch steht sein Platz im Parnas des europäischen Minnesangs außer Frage.

Cavalcantis *rime* sind schwierig. Nicht allein, weil sie, wie alle Lyrik, auf kleinstem Raum mit wenig Worten großen Wahrheiten nachgehen. Und auch nicht nur, weil sie sich uns kulturell verdunkelt haben. Ihre Unzugänglichkeit war vielleicht damals schon gewollt. Nur von den „Verständigen“ sollte sich ihr Diskurs aufschließen lassen. Die beiden Ausgaben haben dazu, unabhängig voneinander, das gleiche aufwendige Verfahren einer Doppelübersetzung aufgeboten: eine jeweilige Prosa-Version diene als Vorlage für eine gereimte Verfassung der Gedichte.

Entstanden sind dabei zwei anspruchsvolle Nachdichtungen. Die eine (Eisermann/Kopelke) macht im Deutschen zum Teil virtuos für das formale Raffinement des Originals empfänglich; die andere (Gabor/Dreyer) versucht, wiederkehrende semantische Stützpunkte der Texte nicht ganz verstummen zu lassen. Dennoch, je kunstvoller die deutsche Lesart sich zusammenschließt, desto weiter entfernt sie sich von der Vorgabe. Zugespitzt gesagt: Wird der Gewinn an Sprachgenuß im Deutschen letztlich nicht bezahlt werden mit Verstehensverlusten bei Cavalcanti? Wer sich auf Lyrik seiner Art wirklich einlassen will. Kommt um das Original nicht herum. Zumindets von ihm her gesehen müssen Übersetzungen stets arme Verwandte bleiben, auch wenn sie das Festgewand der Nachdichtung anlegen. Erst eine sensible Prosa, ungebunden von Zwängen des Rhythmus und des Reims, wäre überhaupt in der Lage, den eigentümlich hallenden Effekt nachzuahmen, der von dem charakteristisch verknappten und darum intensiv hin und her gewendeten Wortschatz dieses Minnesangs ausgeht.

Noch weniger als dem Klang kann eine gereimte Übersetzung dem Einklang dieses Dichtens mit der Dichtung seiner Zeit gerecht werden. Er verleiht ihm geradezu seine poetische

Tiefengrammatik. Zwar handelt auch der *dolce stil nuovo* von höfischer Liebe, aber nicht mehr an den Höfen des *trecento*. Eine doppelt folgenreiche Ablösung: Er hatte sein Thema soziologisch und ideologisch neu zu veranlassen. Anstelle der Liebeshöfe setzten die Dichter sich selbst als ihr erstes Publikum ein. Das vertraute Minnegeschehen avancierte dadurch zu einer Angelegenheit von Insidern, einer nahezu kultischen Sprechgemeinschaft von „Getreuen Amors“.

Ihre Lieder bezogen sich mit einer Genauigkeit und Aufmerksamkeit aufeinander, daß ihnen dieser Zusammenhang wohl ebenso wichtig gewesen sein dürfte wie der Wortlaut im einzelnen. Ihm vor allem ist es zuzuschreiben, was Dante, auf Klärung dringend wie immer, als „Allegorie der Dichter“ (gegen den Anspruch der Allegorie der Theologen) auf den Begriff brachte. Im Grunde hat er nur systematisiert, was mindestens seit Cavalcanti feste Errungenschaft ihres Minnesangs war: ein Sprechen auf zwei Ebenen. Gewiß, sie taten, was zu tun war, eingesperrt im Gefängnis unerfüllbarer Liebe, und Cavalcanti mit besonderer Hingabe für ihre Paradoxien. Doch redeten sie immer zugleich auch über ihre eigenen Köpfe als Minnende hinweg. Als Sachverständige Amors wollten sie wissen, welchen (tieferen) Sinn es haben könnte, daß der von ihm Getroffene zwar die Liebe, nicht jedoch auch die Geliebte haben sollte.

Diese höheren Bedeutungskreise der Liebe öffneten sich schon damals nur Eingeweihten. Entsprechend groß müßten heute die Anforderungen an Kommentar und Edition sein. Die beiden Ausgaben haben ganz unterschiedlich darauf reagiert. Gabor/Dreyer nehmen sich doppelt soviel Raum wie Eisermann/Kopelke, um Cavalcanti wieder zum Leben zu erwecken. Letztere verzichteten weitgehend auf historische Einbettung. Statt dessen erstet das biographisch getönte Bild eines Mannes am Ende des dreizehnten Jahrhunderts. Die „eindeutig überwiegend negative Inspiration seiner Dichtung“ rühre von einer „Liebesangst“ her, die für „existentielle Lebensangst“ einstehe. Vieles mag dafür sprechen, daß Cavalcanti ein umtriebener Melancholicus war, von seiner hochgradig schematisierten Verskunst aufs Lebensgefühl zu schließen ist jedoch höchst riskant, allenfalls bei seinen Mahn- und Rügeliedern denkbar. Seine Zeitgenossen haben sein Werk von Anfang an als das eines Philosophen eingeschätzt.

Hatte er seine Herrin nicht mit dem programmatischen Namen Primavera bedacht, die erste (prima) unter den bisherigen Minnedamen, die um ihres wahren Wesens (vera) willen geliebt wird? Die enge Welt der Minne kann dadurch als Ort hoher Erkenntnis aufgehen: Gabor/Dreyer setzen erkennbar mehr auf diesen Cavalcanti. Sie fügen in ihre Ausgabe nicht nur einige der zeitgenössischen Korrespondenzgedichte ein und lassen so zumindest grobe Fäden der dialogischen Verwobenheit ahnen. Vor allem bemühen sich das Nachwort sowie ein ausführlicher Anmerkungsenteil um verdunkelte historische Schriftsinne (und die Nachdichtung!).

Cavalcanti übernimmt die troubadoureske Herrin in Guittones Zuspitzung: als *donna*

angelicata. Solche Vergötterung der Frau war brisant. Sie vertrat genau das Gegenteil der verbreiteten frauenfeindlichen Lehre der Zeit. Dort wurde die Liebe zur Frau als Anlaß zur Sünde, sie selbst als Eva verketzert. Doch blieb auch Cavalcantis Erhöhung im Grunde noch Anlaß – für den Mann, um als liebend Hingerissener an sich selbst zu erfahren, was Liebe ist. Wie kaum ein anderer hat Cavalcanti sie aber als ein Psychodrama auf Leben und Tod inszeniert. Einerseits mobilisiert sie alle Lebensgeister (*spiriti*) aufs höchste, ist mithin Vitalitätsprinzip *par excellence*; als unerfüllbare „verzehrt“ sich der Liebende andererseits bis zur Selbstaufgabe.

Solche hochfliegende Minne erweist sich mithin als eine Art des Denkens, mit einer allein ihren „lebenden Toten“ zugänglichen Wahrheit: Daß die Liebe zu Irdischen nur ein sinnlich verhafteter Anstoß zur Erfahrung der wahren, geistigen Beweggründe ist. Wer die Mühen der Selbstverleugnung nicht scheut, hat deshalb Aussicht auf einen neuartigen Geistesadel (*gentilezza*). Da der Liebende Cavalcantis seine Passion als geistige Erweckung akzeptiert, hat er beireits bereits begonnen, sich aus eigenen Kräften über seine kreatürliche Verhaftung hinwegzusetzen. Er gibt damit entscheidend Anstoß für eine Entwicklung, die sich in der humanistischen Feier der *dignitas hominis* vollenden wird.

Doch der Seelenkampf der Minnenden kommt darüber noch nicht zur Ruhe. Am häufigsten identifiziert er sich mit der Tätigkeit des Sagens: Einundsechzigmal, die vielen Varianten von *parlare* und *contare* nicht gerechnet, tritt das Verb *dire* auf. Die Quantität hat ein qualitatives Motiv: der Gipfel dieser Liebe ist das Gedicht. Cavalcanti könnte als erstem aufgegangen sein, daß sich mit dem überkommenen Minnesang nicht nur über die Minne, sondern zugleich auch über den Sang reflektieren läßt. Diese Einsicht vermag eine faszinierende Findeformel zu erhärten: wenn der Liebende *donna* sagt, meint der Sprechende immer auch *poesia*! So wird der Seelenkampf des Ich verständlicher. Es hat zugleich einen Sprachenstreit zu bestehen. Wer die Liebe so versteht, braucht dafür einen anderen Ausdruck. Doch die einzigen Zeichen sind Seufzer. Sie haben etwas mitzuteilen, was sich nur poetisch bergen läßt.

Cavalcanti hat seine Verse mit philosophischen Begriffen der Zeit durchsetzt. Das ist jedoch kein wohlfeiler Flirt mit dem gegnerischen Diskurs der theologischen Philosophie. Es ist eine elegante Kampfansage. Cavalcanti macht der Philosophie im Grunde nichts weniger als den Anspruch streitig, allein über Erkenntnis und Mittel zu ihrer Darstellung zu verfügen. Und mit welchem Erfolg! Seiner Lehrkanzone *Donna me prega*, eines der schwierigsten Gedichte der italienischen Literatur, ist eine unerhörte Würde zuteil geworden: sie wurde mehrfach schon zu ihrer Zeit selbst und bis ins sechzehnte Jahrhundert wissenschaftlich kommentiert, wie ein Evangelium über die Liebe. Cavalcantis *logomachia* leistet damit einem doppelten kulturellen Aufbruch Vorschub: sie beansprucht für die Dichtung Rechte der Philosophie, für die

Volkssprache die Autorität des Latein. Den Sieg selbst durfte sich freilich nicht Cavalcanti, sondern Dante zurechnen. Allerdings um einen hohen Preis: er brachte die Bildersprache der Dichtung mit der offiziellen Wahrheit zur schönstmöglichen Deckung. Vielleicht deshalb hat ihn Cavalcanti hart gescholten und *vile*, Verräter, genannt. Der andere hat dafür den Vater seines Widersparts stellvertretend in die Hölle (seiner „Göttlichen Komödie“) geschickt. Über die Zeit hin betrachtet, hatte Cavalcanti jedoch so ganz unrecht nicht.

ⁱ GUIDO CAVALCANTI: *Sämtliche Gedichte / Tutte le rime*. Übertragen und herausgegeben von Tobias Eisermann und Wolfdietrich Kopelke. Tübingen (Narr) 1990. Guido Cavalcanti: *Le Rime - Die Gedichte*. Nach einer Interlinearübersetzung von Geraldine Gabor in deutsche Reime gebracht von Ernst-Jürgen Dreyer, mit Anmerkungen zu den Gedichten von Geraldine Gabor. Mainz (Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung) 1991.