

Josef Quack

Erinnerung an Helmut Scheffel

Apprendre plusieurs langues médiocrement c'est le fruit du travail de quelques années; parler purement et éloquemment la sienne c'est le travail de toute la vie.
VOLTAIRE

Sein Name war mir ein Begriff, bevor ich Helmut Scheffel (1925-2010) selbst kennen lernte. Er hatte wichtige Texte von Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget und Alain Robbe-Grillet übersetzt und galt gleichsam als der Botschafter des *nouveau roman* in Deutschland. Auch hatte er die literaturkritischen Essays von Roland Barthes, *Kritik und Wahrheit* (1967) und *Literatur oder Geschichte* (1969) ins Deutsche übertragen. Sie wirkten auf den, der in diesen Jahren Germanistik studierte, wie eine intellektuelle Befreiung – was man heute nur nachvollziehen kann, wenn man sich daran erinnert, daß die deutsche Philologie damals noch weithin von diffusen Anmutungen à la Emil Staiger beherrscht wurde. Gewiß gab es auch Vertreter des Fachs, die mit dem ebenso vagen wie sterilen Literaturkonzept dieser Schule nicht einverstanden waren, sie konnten sich aber nicht recht durchsetzen. Barthes zeigt dagegen in klar und präzise geschriebenen Aufsätzen, daß man über den Gegenstand der Literatur, der in den Augen jener feinsinnigen Interpreten heiliger Boden, eine unantastbare, begrifflich nicht beschreibbare Sphäre war, durchaus begrifflich genau und zugleich flexibel sprechen kann. Mit anderen Worten: er reflektierte über die Wissenschaftlichkeit der Literaturwissenschaft, er wollte ein methodisches Bewußtsein für die Beschäftigung mit Literatur schaffen und verlangte von der Literaturkritik, daß sie ihre theoretischen Vorentscheidungen offenlegen und begründen sollte. Er forderte eine Diskussion über die Grundbegriffe, die bei jeder Interpretation ins Spiel kommen.

An den Übersetzungen dieser Essays konnte man ablesen, daß Scheffel seine Aufgabe nicht als Auftragsarbeit verstand, sondern daß er mit Barthes theoretischem Konzept weithin einverstanden war. Auch war er sich der Problematik seiner Übertragung durchaus bewußt. Er hatte zu entscheiden, wie die beiden Grundbegriffe, ‚le signifiant‘ und ‚le signifié‘, im Deutschen wiederzugeben seien. Er verwarf die Ausdrücke ‚Signifikant‘ und ‚Signifikat‘, die sich in der Folge durchgesetzt haben, und wählte statt dessen ‚das Bedeutende‘ und ‚das Bedeutete‘, wobei er hinzufügte, daß ‚das Bedeutende‘ immer als ‚das etwas Bedeutende‘ zu verstehen sei. Er begründete die Wortwahl mit einem Argument, das sowohl der Sache als auch der Intention Barthes‘ gerecht wurde: „Um das Moment des Offenen, nicht Festgelegten im Begriff des Bedeutens auf dieser Reflexionsstufe zu bewahren, ist der Übersetzer bei der schon in früheren Übersetzungen von Barthes‘ Büchern getroffenen Entscheidung geblieben.“ In späteren Jahren hat er seine Wortwahl bedauert. Doch ist offensichtlich, daß seine Übersetzung deshalb angemessen war, weil sie das Problem des Bedeutens bewußt macht, während ‚Signifikat‘ und ‚Signifikant‘ zu gedankenlos gebrauchten Fachtermini wurden, die das Problem gerade verdecken, das sie bezeichnen. Übrigens liegt ein ähnlicher Fall bei ‚reference‘ (Bezugnahme) vor, was im Deutschen vielfach als ‚Referenz‘ wiedergeben und als spezieller Terminus mißverstanden wird.

Scheffel lernte ich persönlich kennen, als er Leiter der Sachbuch-Redaktion bei der FAZ war. Den Posten hatte er von 1974 bis 1989 inne. Es war eine erfreuliche Begegnung, da er interessante und intelligente Bücher zum Rezensieren zu vergeben hatte. Zudem stimmte ich

mit seinem Urteil in Fragen der modernen Literatur meist überein, auch in dem Punkt, daß theoretische Kenntnisse dabei helfen können, einen Roman richtig einzuschätzen. Es war kein Zufall, daß er die Qualität von Peter Handkes erstem Roman *Die Hornissen* (1966) erkannte und erklärte: "Dieser Autor betreibt Grundlagenforschung. Man vertraue sich ihm an." Denn der Stil des Werkes erinnerte an die Beschreibungsprosa des nouveau roman. Handke hat sich in einem Gespräch mit dem *Focus* (Nr. 7/2008) an jene Worte erinnert.

Selbstverständlich war Scheffels Horizont nicht auf die französische Avantgarde festgelegt, er hatte weitgespannte geistige Interessen und verfügte über eine solide historische Bildung. Die Zeitungsarbeit ging ihm leicht von der Hand, er erledigte spielend das Pensum von drei Redakteuren. Dabei mag ihm geholfen haben, daß er über ein beträchtliches Maß an Ironie verfügte; sie war an dem unsentimentalen Witz Wilhelm Buschs geschult, den er fast ganz auswendig konnte. Überrascht war ich, als sich in einem Gespräch ergab, daß er auch mit dem Werk Ernst Jüngers, der damals in literarischen Kreisen als rechter Außenseiter galt, vertraut war. Jünger hat Scheffel übrigens in *Siebzig verweht III* (1993) erwähnt, wo er auf die Memoiren Gerhard Hellers, *In einem besetzten Land* (1982), die auf französisch zuerst unter dem sprechenden Titel *Un Allemand à Paris* erschienen waren, zu sprechen kommt; Scheffel hatte das Buch fair und sachlich rezensiert. Als ich ihm von der Notiz Jüngers berichtete, wollte er sofort wissen, wie der genaue Text lautet.

Scheffels sprachliche Kenntnisse reichten bis in die entlegensten Regionen. Als ich in einem frühen Roman von Georges Simenon auf einen seinerzeit prominenten Namen stieß, mit dem ich nichts anfangen konnte und über den auch in den verfügbaren Lexika nichts zu erfahren war, rief ich Scheffel an. Er wußte auf Anhieb Bescheid, es war der Name eines französischen Flugpioniers. So erfuhr ich nebenbei, daß er Experte auf diesem Gebiet war. Zwar kannte ich sein Biogramm, wo vermerkt war, daß er eine Ausbildung als Flugzeugführer hinter sich hatte, doch konnte ich mir nicht recht vorstellen, was das bedeutet. Bei einer späteren Begegnung erzählte er ausführlich von seiner praktischen Erfahrung als Pilot. Fliegen war die beherrschende Leidenschaft seiner Jugend gewesen.

Dies war es, was ihn an der Hitler-Jugend interessierte, zu der er mit vierzehn Jahren kam: sie hatte eine Flieger-Gruppe. Ein Jahr später, mit fünfzehn Jahren, machte er seinen ersten Alleinflug mit dem Segelflugzeug. Der Flug dauerte fünf Stunden, es gab ein Gewitter und er kotzte die Kabine voll, doch hielt er durch und setzte erst zur Landung an, als er das verabredete Zeichen bekam: ein Halbkreis, von der Gruppe am Boden gebildet. 1943 machte er das Abitur, danach kam er zum Arbeitsdienst, dem schloß sich die Grundausbildung bei der Wehrmacht an, bevor er die Flugausbildung absolvierte. Er schilderte einen dramatischen Alleinflug von Danzig nach Berlin, wo er wegen eines Maschinenschadens bei ungünstigem Wetter notlanden mußte. Gegen Ende 1944 wurde er auf eine neue Messerschmidt-Maschine umgeschult. Die Übung diente, was sie damals nicht wußten, der Vorbereitung der Ardenennenoffensive. Das neue Flugzeug war tückisch, es gab jeden dritten Tag einen Absturz mit einem Toten. Obwohl die Flugmannschaft nicht zur Beerdigung gehen sollte, mußten sie einmal zum Salutschießen antreten, da keine anderen Soldaten für diesen Dienst zur Stelle waren. Er selbst zerschlug einmal beim Ausrollen unachtsam den Propeller eines stehenden Flugzeugs und wurde deshalb zu einer Woche Gefängnis verdonnert. Die Ruhepause war ihm willkommen; er schlief sich aus. Während der Umschulungszeit bekam er die Kinderlähmung, das trug ihm eine schwere Gehbehinderung ein, bewahrte ihn aber, wie er überzeugt war, vor dem sicheren Kriegstod. Ende 1944 war er neunzehn Jahre alt.

Daß er nicht wenig stolz war, eine technisch unausgereifte Maschine fliegen zu können, war nur natürlich. Ein Nachgeborener wird in seinem Verhalten nicht das geringste finden

können, was zu monieren wäre. Die Unart, die bloße Zugehörigkeit zur Wehrmacht als moralisches Delikt zu betrachten, habe ich immer für den Gipfel des Pharisäismus gehalten. Mir ist niemals so deutlich bewußt geworden wie bei dieser Schilderung, wie jung die Buben waren, die in den Krieg geschickt wurden.

Was den Segelflug angeht, so stellt Ernst Jünger in einem seiner Tagebücher einmal die gute Frage, warum die alten Griechen nicht auf die Idee gekommen sind, ein Segelflugzeug zu bauen, wo sie doch über die nötigen Baustoffe und die Handwerkstechnik verfügten. Ich legte Scheffel die Frage vor. Er war über das kulturhistorische Problem verblüfft, wußte aber so wenig wie Jünger eine schlüssige Antwort auf die Frage.

Nach dem Krieg war er Volksschullehrer in der Ostzone; anfangs herrschte noch eine gewisse Freiheit, die aber bald durch russische Kulturoffiziere eingeschränkt wurde. Wenn ich ihn richtig verstanden habe, schrieb er darüber einen Erlebnisbericht in einer westdeutschen Zeitung. Er verließ die DDR, kam zunächst nach Frankfurt und wurde dann Sekretär von Margarethe Buber-Neumann, die zu dieser Zeit in Jagsthausen lebte. Buber-Neumann hatte mit ihrem Buch *Als Gefangene bei Stalin und Hitler* (1947), in dem sie ihr Schicksal in den beiden ideologisch geprägten Diktaturen des Jahrhunderts schildert, Aufsehen erregt und erheblich dazu beigetragen, daß das Bild von der heilen kommunistischen Welt als Propaganda entlarvt wurde.

Im Jahr 1951 begann Scheffel Romanistik zu studieren – er hatte sich für dieses Fach entschieden, weil so viele andere Studenten Englisch gewählt hatten. Zwei Jahre später ging er mit einem Stipendium nach Paris. Während der Zeit an der Sorbonne las er regelmäßig die "bloc-notes", die François Mauriac im *Figaro* veröffentlichte. Er schätzte auch dessen Romane, und das Interesse für Mauriac wurde durch die Bekanntschaft mit dem *nouveau roman* keineswegs beeinträchtigt. Vor allem aber war er von Roger Martin du Gard und dessen großer Romanserie *Les Thibault* beeindruckt. Wieder in Frankfurt, wollte er am Beispiel dieses Werkes über den Roman als zeitgeschichtliche Darstellung seine Dissertation schreiben. Der zuständige Professor war mit dem Thema nicht ganz einverstanden und verlangte eine Erweiterung der Fragestellung. Als der Romanist wenig später nach Kanada entschwand, gab Scheffel seinen Plan auf und wandte sich dem Übersetzen zu.

Wir haben mehrmals über Martin du Gard, dessen Werk in Deutschland wenig bekannt ist, diskutiert. In der realistischen Menschendarstellung, der anschaulichen Vergegenwärtigung der sinnlichen Sphäre, erreicht er eine Meisterschaft, wie man sie sonst nur bei Tolstoi und Georges Simenon findet. Als Kritiker der zeittypischen Ideologien hat er so verschiedene Denker wie Albert Camus und Karl Popper entscheidend geprägt. Diesem Romancier verdankt Camus nicht nur sein Verständnis der Absurdität des menschlichen Daseins, sondern auch die für sein Denken charakteristische Glücksvorstellung. Popper wiederum konnte nicht nur das Postulat der intellektuellen Bescheidenheit bei Martin du Gard finden, sondern sogar die Hauptthese seiner wenige Jahre vorher geschriebenen Logik der Forschung, daß wissenschaftliche Theorien nicht endgültig bestätigt, aber widerlegt werden können; auch waren in dem Roman manche Modelle des von ihm kritisierten radikalen Sozialismus beschrieben. Noch in der Auseinandersetzung mit Herbert Marcuse konnte er auf eine Gestalt in *Sommer 1914* verweisen, die eine ähnliche Mentalität verkörpert.

Ob Martin du Gard auch direkt auf Alfred Döblin gewirkt hat, läßt sich, soweit ich sehe, durch Briefe und andere autobiographische Zeugnisse nicht belegen. Doch gibt es eine sachliche Analogie, die einige Evidenz für sich hat. 1936 erschien der Schlußband der *Thibaults*, *L'Été 1914* (Sommer 1914), in dem Martin du Gard das Scheitern des sozialistischen Internationalismus am Vorabend des Ersten Weltkriegs schildert. Ein Jahr später erhielt er den No-

belpreis, was Döblin, der damals im Pariser Exil lebte, gewiß nicht entgangen ist. Wiederum ein Jahr später konzipierte Döblin sein großes Zeitpanorama, *November 1918*, in dem er das Scheitern der sozialistischen Revolution in Deutschland nach dem Ende des Ersten Weltkriegs schildert. Auch spielt in beiden Werken die Tagebuch-Form eine dominierende Rolle.

Daß wahrscheinlich auch Döblin eine Beziehung zu Martin du Gard hatte, wußte ich noch nicht, als ich mit Scheffel diskutierte. Doch hatte ich bei Jean Améry über die *Thibaults* gelesen, es sei ein tragisches Buch ohne eine tragische Geste. Dieser Charakterisierung stimmte Scheffel sofort lebhaft zu, und später hat er in Ciorans Aphorismen über die „verfehlte Schöpfung“ eine ähnliche unpathetische Haltung beobachtet (Cf. J.Q., „Versuch über Cioran“). In den neunziger Jahren fand er während eines Kuraufenthalts in Thüringen Zeit und Muße, den Großroman wieder zu lesen. Er wunderte sich, was er alles vergessen hatte, und staunte über die Präzision des Romans, was die Darstellung historischer, sozialgeschichtlicher und mentalitätsgeschichtlicher Zusammenhänge angeht.

Während der Arbeit an der geplanten Dissertation hatte er sich nach einer Romantheorie umgesehen, dabei stieß er auf den Aufsatz von Michel Butor „Le roman comme recherche“. So begann seine Beziehung zu einem der wichtigsten Vertreter des *nouveau roman*. Vergebens versuchte er auf einer Buchmesse in Frankfurt einen deutschen Verleger für *L'emploi du temps* zu finden. Er wandte sich an den Leiter der Edition du midi, die Butor herausbrachte, und erfuhr, daß der Biederstein Verlag die deutschen Rechte des Romanciers besaß. Er rief bei Biederstein an und fuhr am nächsten Tag nach München. Er konnte den Lektor, Horst Wiemer, ein Freund und Förderer Heimito von Doderers, von seinem Übersetzungsplan überzeugen. Er erhielt den Auftrag samt einem Vorschuß von tausend Mark, was für die damaligen Verhältnisse ganz anständig war.

In seinem programmatischen Aufsatz „Der Roman als Suche“ beschreibt Butor das Erzählen als ein Phänomen, das weit über den Bereich der Literatur hinausgeht. Er führt den Gedanken aus, daß die Lebenswelt narrativ strukturiert ist, und erklärt, es sei die Aufgabe der gegenwärtigen Literatur, die Romanform zu erneuern, um „die fundamentale Erzählung neu zu entdecken, in die unser Dasein eingebettet ist.“ Dieser Gedanke entspricht der Auffassung, die Wilhelm Schapp in seinem Buch *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding* (1953) nach allen Regeln der phänomenologischen Kunst entfaltet hat. Ich weiß nicht, ob Butor diese Arbeit gekannt hat, ganz ausgeschlossen ist es nicht. Die Idee, die beide Autoren skizzieren, ist aber seither integraler Bestandteil jeder umsichtigen Erzähltheorie. So bei Harald Weinrich, der sich in seiner bahnbrechenden Arbeit *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (1964) auf Butor beruft, und bei Paul Ricœur, der in seiner monumentalen Studie über *Zeit und Erzählung* (1983) auf W. Schapp verweist.

Wie Alain Robbe-Grillet ging es auch Butor um eine Erneuerung der Romanform, keineswegs proklamierte er das „Ende des Romans“ oder das „Ende der Erzählung“, wie die törichten Schlagwörter lauteten, die in den siebziger Jahren hierzulande in Umlauf kamen. Die Parolen zeugen nicht nur von einem naiven Historismus, sie belegen auch, daß ihre Erfinder herzlich wenig von Erzähltheorie verstanden haben. Robbe-Grillet polemisierte aber gegen den Typus des balzacischen Romans. In dieser Hinsicht war Butor entschieden anderer Meinung, er hielt die Opposition ‚moderner Roman‘ vs. ‚balzacischer Roman‘ für eine unzulässige Simplifizierung, die nur verriet, daß die Vertreter dieser These das Werk Balzacs überhaupt nicht kannten. Mit dem Werk meinte er natürlich sämtliche Bände der *Menschlichen Komödie*, die er selbst, mit einem phänomenalen Gedächtnis begabt, souverän überblickte. Die berühmte gewordene Schlußfolgerung seiner Balzac-Lektüre richtet sich sowohl gegen die These Robbe-Grilletts wie gegen die traditionelle akademische Balzac-Interpretation, die den großen

Romancier nach ungeeigneten ästhetischen Normen ähnlich stilisierte hatte wie in unseren Breiten Georg Lukács, dessen Balzac-Bild nach dem Modell des sozialistischen Realismus gezeichnet war. Butor resümiert über Balzac: „Es gibt keine zeitgenössische Neuerungen, die nicht bei ihm ihre Ankündigung und ihre Rechtfertigung finden. Infolgedessen gibt es kaum eine Lektüre, die heute für einen Romancier bereichernder wäre oder die den Leser besser in die Problematik des zeitgenössischen Romans einführen könnte.“

Welchen Standpunkt nahm Scheffel in dieser Kontroverse ein, die für die Schreibpraxis und die literarische Wertung weitreichende Folgen hatte? In seiner konzilianten Art verhielt er sich loyal zu den beiden Autoren, die er übersetzt hatte. Diplomatisch ging er über den offensichtlichen romantheoretischen Gegensatz von Butor und Robbe-Grillet stillschweigend hinweg und kritisierte allein die traditionelle Auffassung, Balzac habe die Gattung des Romans in eine endgültige Form gegossen.

Von Anfang an umgab den *nouveau roman* das Odium der Langeweile, und man muß zugeben, daß der Vorwurf, wenn er berechtigt ist, immer gegen ein Kunstwerk spricht. Freilich sollte man nicht vergessen, daß der Grund der Langeweile sowohl auf seiten des Textes wie auf seiten des Lesers liegen kann. Sich auf ihren geistigen Mentor berufend, schrieb Simone de Beauvoir über die neuen Autoren: „Sartre hat die Literatur als ein Fest definiert: Ob düster oder heiter, sie bleibt ein Fest. Wie weit sind wir heute davon entfernt! Die Jünger der neuen Schule haben eine tote Welt konstruiert. Es ist eine künstliche Welt, in die sie sich selber nicht einordnen können, weil sie leben.“

Gewiß treffen diese Worte zum Teil den Kern der Sache, denn vielen Hervorbringungen dieser Schule ist es nicht gelungen, irgendein geistiges Interesse zu wecken, was ja doch ihre erklärte Absicht war. Wer aber zum Beispiel die Frage verstanden hat, auf die Robbe-Grillet mit seinen reflexiven Romanen antworten wollte, nämlich die Problematisierung der Grundkategorien des Erzählens, von Ort und Zeit, kann seinen Texten durchaus einen besonderen Reiz abgewinnen. Ohne Zweifel hat er die Erzähltheorie in mancher Hinsicht befruchtet und Selbstschreibende zu nützlichen Überlegungen angeregt. Vladimir Nabokov hat ihn von seinen jüngeren Kollegen am meisten geschätzt. Was man auch gegen den poetischen Akademismus Robbe-Grillet vorbringen mag, er war auf seinem Gebiet immerhin ein Pionier, während zum Beispiel jene amerikanischen Dichter, deren Akademismus George Steiner in seiner Streitschrift gegen die Sekundäre Literatur, *Von realer Gegenwart* (1990), so vehement verdammt, doch wohl nur Epigonen sind. Sie machen in literarischer Esoterik, damit die Literaturprofessoren etwas zu entschlüsseln haben und ihren hermeneutischen Scharfsinn unter Beweis stellen können.

Anders liegt die Sache bei Robert Pinget, von dem Scheffel mit seiner Frau Gerda einige Romane übersetzt hat. Ich hörte zufällig einmal eine Radiosendung, in der ein begabter Sprecher den Monolog eines alten Mannes vortrug. Die Sendung war nicht eine Minute eintönig oder langweilig; dabei ging mir auf, daß sich die Romane Pingets nur im Vorlesen recht eigentlich erschließen. Scheffel war dieser Gesichtspunkt in der allgemeinen Form, in der ich ihn vorbrachte, neu; doch räumte er ein, daß an der Beobachtung etwas Wahres sein könnte.

Einig waren wir uns in der Auffassung, daß der *Zeitplan* Butors bester und schönster Roman, ein Meisterwerk und alles andere als monoton ist, obwohl sein Gegenstand, ein Aufenthalt in einer englischen Industriestadt, nicht gerade einladend wirkt. Nach Prousts *Recherche* ist er der zweite ambitionierte Zeitroman der französischen Literatur. Während Proust aber die Augenblicke der unwillkürlichen Erinnerung beschreibt, versucht Butors Protagonist, ein Handelskorrespondent für die französischen Geschäftspartner, die erlebte Zeit planmäßig zu rekonstruieren, um, wie wohl nicht anders erwartet werden konnte, am Ende zu scheitern.

Doch mußte dieser Versuch einmal bis zur letzten Konsequenz durchgeführt werden. Wohl gemerkt, es liegt hier nicht eine mißlungene Schilderung vor, sondern die Schilderung eines Mißlingens.

Bei der Erkundung der Stadt verläuft sich der tagebuchschreibende Franzose regelmäßig, er glaubt, sich in einem Labyrinth zu befinden. Was er erlebt, entspricht genau der Situation, die der Erzähltheoretiker Gérard Genette bei der Diskussion des *Neuen Romans* beschreibt. Genette dachte an einen Anti-Nouveau-Roman, an die Geschichte eines Lesers, „dem die Lektüre Robbe-Grilletts zu Kopf gestiegen wäre“ und der nun glaubte, in der Romanwelt seines Vorbilds zu leben. Er würde erfreuliche und unerfreuliche Abenteuer erleben, zum Beispiel dieses Abenteuer, das auch Butors Held zugestoßen ist: „Schlimmer, als in einem Labyrinth eingeschlossen zu sein, ist es vielleicht, sich darin zu wähnen, wenn man draußen ist: Auf der Suche nach einem Ausgang könnte man sehr wohl den Eingang finden.“ Um sich in seiner Lage zurechtzufinden, entwirft der Erzähler bei Butor eine Theorie des Detektivromans, die zugleich eine Theorie der Autorschaft ist, und seine Schilderungen der Stadt überzeugen durch eine Dichte der Atmosphäre, wie man sie sonst nur in den besten realistischen Romanen findet. Daß er auch den Gegensatz von französischer und englischer Lebensart ständig thematisiert, sei nur am Rande vermerkt. Unvergeßlich ist die Beschreibung des Weihnachtstags, wo der Franzose mit einem Bekannten in der trostlos puritanischen Stadt vergebens ein Restaurant sucht, das geöffnet ist – in Paris wird zur gleichen Zeit überall ein festliches Menü angeboten.

Diese Aspekte waren auch Scheffel bekannt; in einem essayistischen Rückblick auf den *Neuen Roman* verweilte er selbstverständlich bei dem Problem der Rekonstruktion der Zeit. Den Hauptakzent legte er jedoch zu meiner Überraschung auf das Motiv des Labyrinths und zwar auf die antike Sage von Theseus, die Butors Städtebewohner aufgreift, um seine Suche in der tristen Umgebung sich verständlich zu machen. Ich fragte ihn einmal, was ‚Autorschaft‘ auf französisch heißt; es stellte sich heraus, daß man den Ausdruck nur mit einer Paraphrase wiedergeben kann. – Zu seinem Kummer ist es Scheffel in den neunziger Jahren nicht gelungen, einen Verlag für eine verbesserte Übersetzung des Romans zu finden. Die Jahrzehnte, in denen die neuen französischen Romane wie Modeartikel gehandelt wurden, lagen lange zurück, und die Berichterstattung über das kulturelle Leben in Frankreich konnte man nur noch kläglich nennen.

Ein heikler Punkt der Buchkritik, den jeder kennt und von dem niemand spricht, soll hier nicht verschwiegen werden, die Gefälligkeitsrezension. Es ist auch ein Problem der Übersetzer Gilde. Man kennt sich, man arbeitet in Gremien der Interessenvertretung zusammen. Man sollte also schicklicher Weise nicht Arbeiten von Kollegen besprechen, mit denen man befreundet ist oder mit denen man beruflich-geschäftliche Beziehungen unterhält, und wer klug ist, wird auch keine Bücher von Kollegen besprechen, mit denen er verkracht ist. Vor einigen Jahren berichtete ein renommierter Übersetzer, der zugleich eine Schlüsselposition im Literaturbetrieb innehatte, über eine Zeitschrift, in der die Textprobe einer neuen Übersetzung eines Romans von Flaubert zu lesen war. Der Referent verlor kein Wort über das, was die Leser am meisten interessiert: ob die Übersetzung gut oder schlecht ist. Brieflich auf dieses Manko hingewiesen, erklärte der gute Mann, er lehne jede vorschnelle Rubrizierung und kritische Qualifizierung von Dichtungen ab. Den wahren Grund für seine Zurückhaltung verschwieg aber der Referent: falsche Solidarität, die Rücksicht auf einen Kollegen.

Scheffel dagegen ließ seine Leser niemals im unklaren darüber, was er von einem Buch hielt. Allerdings hat er in späteren Jahren kaum noch literarische Übersetzungen besprochen. Es gab auch andere Fälle eines Interessenkonflikts, mit denen er zu tun hatte. Als ein frühe-

rer Mitarbeiter eines namhaften Philosophen ihm vorschlug, die Werkausgabe des Philosophen zu besprechen, fragte Scheffel mich nach meiner Meinung. Meine Antwort war, daß der Betreffende die Rezension durchaus schreiben könne – unter der Bedingung, daß er die Leser über seine Beziehung zu dem Autor ins Bild setzt.

Sigismund von Radecki, der als Übersetzer von Gogol und Tschechow ähnliches für die russische Dichtung geleistet hat wie Scheffel für die neuere französische Literatur, schreibt über die Kunst des Übersetzens: „Beim Übersetzen muß man in der Originalsprache alles verstehen, auch die Anspielungen, auch das, was zwischen den Zeilen steht; in der neuen Sprache aber muß man, da hilft alles nichts, schon ein wenig schöpferisch sein.“ Er beruft sich dabei auf Thomas von Aquin: „Ein guter Übersetzer muß, den Sinn der zu übersetzenden Wahrheit völlig bewahrend, seinen Stil dem Genius der neuen Sprache anpassen.“ Das heißt, daß man dem Text nicht anmerken sollte, daß er eine Übersetzung ist, und es bedeutet auch, daß in der Regel nur echte Muttersprachler fähig sind, literarische Texte in ihre Sprache zufriedenstellend zu übertragen. Ebendies war das Thema einer Diskussion, bei der, wie sollte es anders sein, die Rede auf den deutschen *Shakespeare* von Schlegel-Tieck kam. Ich erwähnte den Vers aus *Macbeth*: „I have supped full with horrors“, den ein neuerer Anglist mit den Worten wiedergegeben hatte: „Ich habe mich an Schrecken übergessen.“ Dagegen lautet die wunderbare, philologisch genaue und poetisch überzeugende Version von Dorothea Tieck: „Ich habe mit dem Graun zu Nacht gespeist.“ Für die Lesart des neueren Übersetzers hatte Scheffel nur ein nachsichtiges Lächeln übrig. Und natürlich haben wir auch über die kuriose Verdeutschung eines Leitmotivs bei Proust gesprochen: „le petit noyau“ (der kleine Kern), der Bekanntenkreis von Frau Verdurin, war mit „das Fähnlein“, einem helvetischen Provinzialismus, wiedergegeben, der in deutschen Ohren ein wenig komisch klingt.

Scheffel selbst hat zwar keine Gedichte ins Deutsche übertragen, er wußte aber als Übersetzer Flauberts, daß auch die literarische Prosa künstlerischen Normen unterworfen ist und zwar nicht nur im Roman, sondern auch im Brief, einer Randgattung der Literatur. Davon zeugt seine bedeutendste Übersetzung, die achthundertseitige Ausgabe der *Briefe* Flauberts (1964). An diesem Text läßt sich leicht nachweisen, daß Scheffel eine Gabe besaß, ohne die keine lebendige Übersetzung zustande kommt, ein untrügliches Gespür für den sprachlichen Rhythmus und einen ausgeprägten Sinn für grammatische Schönheit. In dieser Hinsicht war er, um nur ein naheliegendes Beispiel zu nennen, dem Sartre-Übersetzer Traugott König, dem diese Gabe fehlte und dem auch das Sensorium für eine philosophisch gebildete Prosa abging, weit überlegen. So unelegant wie sich Sartre im Deutschen liest, hat er auf französisch nicht geschrieben.

Scheffel aber hat die Briefe Flauberts in ein makellooses, lebendiges Deutsch übertragen, so daß dieses lehrreichste der lehrreichen Bücher über das Schreiben auch für uns ein Fest der Literatur geworden ist. Als Beleg ließen sich zahlreiche Zitate anführen, doch mögen zwei Beispiele genügen. So erklärt Flaubert einer Bekannten die rechte Art der Lektüre mit den Worten: „Doch lesen Sie nicht wie die Kinder lesen, um sich zu vergnügen, noch wie die Ehrgeizigen lesen, um sich zu bilden. Nein, lesen Sie *um zu leben*.“ Und einem melancholischen Freund hält er einige Beobachtungen entgegen, die seiner Stimmung aufhelfen könnten: „Und dann, o armer Alter, gibt es nicht die Sonne (selbst die Sonne von Rouen), den Geruch gemähten Heus, die Schultern der Frauen von dreißig Jahren, das alte Buch vor dem Kamin und das chinesische Porzellan?“ Man sieht, daß in der eingeklammerten Parenthese der philosophische Witz Flauberts gleichsam chemisch rein zum Ausdruck kommt.

Auch in diesem Fall konnte Scheffel sich am Ende einen großen Wunsch nicht erfüllen. Er wollte die Briefauswahl aufgrund der neuen französischen Editionen korrigieren und vervoll-

ständigen. Aus verschiedenen Gründen konnte er den Plan keinem Verlag schmackhaft machen.

Scheffel hat über fünfzig Bücher aus dem Französischen übersetzt, und er hat, wie auch Radecki, alle seine Übersetzungen mit der Hand geschrieben, was gewiß ein Grund für die Sorgfalt der Bearbeitung der Texte ist, die er bei jeder Neuauflage durchsah und verbesserte. Ein Mann von höchster Sprachkultur, schrieb er in seinen Rezensionen und Essays ein klares, unpräntiöses Deutsch von jener Einfachheit, die man nur durch lebenslanges Üben erreichen kann. Ich kenne wenige Zeitgenossen, die ihre Sprache so sicher beherrschten wie er.

©J.Quack – 1. Sept. 2010

(www.j-quack.homepage.t-online.de)