

Shakespeares Sonette in globaler Perspektive

Ein Interview mit Manfred Pfister

William Shakespeare's Sonnets for the First Time Globally Reprinted. A Quatercentenary Anthology, ed. Manfred Pfister and Jürgen Gutsch, SIGNATHUR, Dozwil 2009 (vol. II 2014)

Montepescali, 20.07.2018

Es ist eine große Freude, Manfred Pfister in seinem Haus in Montepescali besuchen zu dürfen, um mit ihm über ein Werk zu sprechen, das für diejenigen, die sich mit Fragen der Verbreitung literarischer Texte, mit ihren kulturellen und sprachlichen Bezügen beschäftigen, sicherlich von besonderem Interesse ist. Es handelt sich um *William Shakespeare's Sonnets for the First Time Globally Reprinted. A Quatercentenary Anthology*, herausgegeben von Manfred Pfister und Jürgen Gutsch beim Schweizer Verlag Signathur 2009 erschienen. Der 752 Seiten starke Sammelband enthält Beiträge von etwa 75 Wissenschaftlern und Schriftstellern fast aus der ganzen Welt. Dort wird die Übersetzungsgeschichte der Sonette in den jeweiligen Sprachen und Kulturen erklärt und jeweils durch eine kleine anthologische Auswahl dokumentiert. Zusätzlich wird das Buch von einer CD mit interaktiven Materialien begleitet, die der Publikation insgesamt einen intermediären Charakter verleiht. Ich danke dem gelehrten Gastgeber für seine Bereitschaft, das Interview zu geben, und komme gleich zur ersten Frage.

FRANCESCO ROSSI: Warum haben Sie sich anlässlich des vierhundertjährigen Jubiläums der Veröffentlichung von Shakespeares Sonetten dafür entschieden, sich mit der Übersetzung im weitesten Sinne auseinanderzusetzen?

MANFRED PFISTER: Uns war bewusst geworden, dass zwar die Rezeptions- und die Wirkungsgeschichte von Shakespeares Dramen schon intensiv erforscht worden war, dass die Sonette dabei allerdings viel zu kurz gekommen sind. Und uns war auch bewusst, dass gerade die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Sonette ungewöhnlich reich ist, und zwar in allen Sprachen und Kulturen der Welt. Diese Erkenntnis war der Startpunkt, dass wir gesagt haben, das wollen wir einmal gesammelt darstellen, diesen Reichtum, und fragen, wie dieser Reichtum zustande kam. Uns wurde bewusst, dass die Geschichte der Sonette eine ganz besondere ist. Und zwar ist es ein Band, der im frühen siebzehnten Jahrhundert erschienen ist (1609) und zu seiner Zeit eigentlich kaum Wirkung gezeigt hat. Er wurde nicht nachgedruckt, er

wurde wenig zitiert, er wurde wenig erwähnt. Und diese Situation blieb gleich bis zum späten 18. Jahrhundert. Die Sonette waren da, als wären sie nie dagewesen, kaum jemand hat darauf Bezug genommen. Als man dann im 18. Jahrhundert anfang, die gesamten Werke Shakespeares zu publizieren, in gigantischen Publikationen, wurden regelmäßig die Sonette ausgelassen, als gehörten sie nicht zum Werk Shakespeares.

F.R.: Aus welchem Grund?

M.P.: Die Leser dachten offensichtlich, dass die Sonette minderwertig seien: ein minderwertiges Jugendwerk des großen Genies. Und als zum ersten Mal in einer Ausgabe im späten 18. Jahrhundert ein englischer Gelehrte auch die Sonette abdruckte, druckte er sie im Anhang ab, als ob sie nicht zum Gesamtwerk gehörten. Und der Protest gegen diesen Nachdruck war groß. Ein konkurrierender Shakespeare-Herausgeber hat gesagt, nicht einmal das schärfste englische Gesetz könnte uns dazu verurteilen, diese Gedichte überhaupt zu lesen, denn sie sind minderwertig und es ist besser, wenn man sie einfach vergisst.

F.R.: Merkwürdig. Aber handelt es sich bei den Sonetten um einen Text, der von reflektiertem Ruhm lebt – von dem Ruhm seines Autors, der sonst für seine Dramen geschätzt wird – oder gibt es noch etwas anderes? Ich meine: Ist dieser Text, Ihrer Meinung nach, im Vergleich zu anderen Texten besonders universell und daher besonders gut übersetzbar aus dem Englischen in andere Sprachen, über die rein auktoriale Komponente hinaus?

M.P.: Also zunächst würde ich sagen, dass es der Neuentdeckung der Sonette Shakespeares um 1800 etwa durchaus geholfen hat, dass diese Sonette von Shakespeare stammen, und damit die Bereitschaft da war, diese Sonette auch zur Kenntnis zu nehmen. Aber sie sind doch sehr verschieden von Dramen, sodass sie dann eine eigene Rezeptionsgeschichte bildeten. Also man kann nicht sagen, dass der Ruhm der Sonette ein reflektierter Ruhm war, sondern sie haben sich ihren eigenen Ruhm erst erobern müssen, und haben sich ihn erobert. Der Wendepunkt in dieser Geschichte, also ich nenne es mal: die Neuentdeckung der Sonette, genau zweihundert Jahre nach der ersten Publikation, also 1809, vollzog sich in Wien. August Wilhelm Schlegel hielt eine Reihe von Vorträgen über Shakespeare in Wien. Im Rahmen dieser Vorträge hat er nachdrücklich auf die Sonette hingewiesen. Und hat gesagt: Diese Sonette sind ein unverzichtbarer Bestandteil des Gesamtwerks Shakespeares, denn nur in den Sonetten spricht er selbst und von sich selbst. Während in seinen Dramen andere Leute sprechen und Shakespeare unsichtbar und unhörbar bleibt, sind die Sonette sozusagen das Medium seiner Selbstaussprache, und darum wichtig; wenn wir Shakespeare kennenlernen wollen, müssen wir auch seine Sonette lesen, denn nur dann wissen wir, wie er war, also schrieb, und aus welchen Motivationen heraus er überhaupt geschrieben hat.

Schlegel hat diese Shakespeare-Sonette dann gelesen, wie Goethe seine eigene Lyrik gelesen haben wollte: als eine fortgesetzte Konfession. Es liegt in der Dichtung, dass der Dichter gesteht, mehr als eigentlich ist, was ihn motiviert und was ihn bewegt. Eine fortgesetzte Konfession. Also sie wurden empfohlen als Autobiografie Shakespeares, wo man viele Dinge erfährt, über Shakespeare, die man sonst nicht hört. Zum Beispiel, ich zitiere A.W. Schlegel, „seine jugendlichen Verwirrungen“. Was er mit diesem etwas verblühten Ausdruck meint, ist die seltsame Geschlechterorientierung dieser Texte: dass hier ein Mann nicht an eine Frau spricht, sondern an einen anderen Mann. Also das ist offensichtlich, um ein Wort zu verwenden, dass A.W. Schlegel noch nicht zur Verfügung stand, dass sie schwul waren, dass diese Gedichte homosexuell sind. Und es war dieser Hinweis, diese beiden Hinweise, die für die weitere Rezeptionsgeschichte der Sonette sehr wichtig waren: erstens die Sonette als autobiografischer Text; zweitens sind die Sonette wichtig in der Geschichte der sexuellen Beziehungen, als Texte, die von der Homosexualität handeln.

In dem Zusammenhang, in dem es also diesen nachträglichen Hinweis auf Shakespeares Sonette gibt, spielt die ästhetische Struktur des Sonetts eine relativ geringe Rolle. Es sind die auch völlig ab, in seinen Argumenten, die Shakespeare-Sonette, von den Traditionen, in denen Shakespeare geschrieben hat. Denn Shakespeare hat mit Sicherheit in den Traditionen geschrieben, die vom italienischen Sonett etwa herkommen. Und da ist das Sonett eben nicht die Form der autobiografischen Selbstaussage, sondern es ist selbst eine kunstreiche Form, in der eine Fiktion aufgebaut wird. Der Leser muss verstehen, dass es sich hier um eine Fiktion handelt. Diesen Aspekt blendet A.W. Schlegel völlig aus.

F.R.: Glauben Sie trotzdem, dass der Erfolg, den Shakespeares Sonette auf globaler Ebene gezeitigt haben (und der durch Ihren Band hervorragend dokumentiert ist), mit der Sonettform selbst zu tun haben könnte?

M.P.: Die Tatsache, dass diese Gedichte in Sonettform geschrieben wurden, reiht sie in eine große europäische Geschichte des Sonetts ein, die irgendwann im 12. Jahrhundert, glaube ich, in Sizilien begann, in die Toskana ging, danach nach Frankreich ging, zu den Dichtern der Pléiade, die Sonette geschrieben haben. Europaweit wurden Sonette geschrieben, sodass ein Rahmen sozusagen da war, in dem dann die Shakespeare-Sonette rezipiert werden konnten.

Dies führte aber leider nicht gleich dazu, dass man die Unterschiede zwischen Shakespeares Sonetten und denen Petrarcas und dann der Franzosen herausgearbeitet hätte. Es kam eigentlich erst relativ spät. Und zur ästhetischen Geglücktheit von Shakespeares Sonetten hat A.W. Schlegel wenig zu sagen. Wenn man sich die Debatte, die sich im 19. Jahrhundert schnell erhitzt, über die Sonette Shakespeares anschaut, ist erstaunlich, dass die ästhetischen Werte, die Kunst, die darin besteht, hundertvierundfünfzigmal dasselbe Reihen- und Strophenchema durchzuarbeiten und

immer neu zu variieren, dass dieser Aspekt eigentlich viel zu wenig gewürdigt wird, sodass sie das besondere Bauprinzip von Shakespeares Sonetten auch nicht wirklich in Griff bekommen. Nach A.W. Schlegel erzählen die Sonette eine Geschichte mit einem Anfang, einer Mitte und einem Ende: eine autobiografische Geschichte, die bestimmte Phasen durchläuft. Wenn man aber die Sonette neben- und hintereinander liest, da ergibt sich einfach keine schlüssige Geschichte, sondern es ist ein Prinzip der Variation da, mit immer wieder neuen Ansätzen, Widersprüchen, Selbstwiderungen usw. Das ist eigentlich eher ein serielles Prinzip der Variation als das Prinzip, nach dem im Roman Geschichten erzählt werden. Hier wird keine Geschichte erzählt wie im Roman.

F.R.: Also doch zuerst eine inhaltliche Rezeption, die stark auf die biografische Komponente orientiert ist, und die formale Rezeption setzt wahrscheinlich erst später ein, mit dem Bewusstsein, mit den Nachahmern dieses Genres ...

M.P.: Diese autobiografische Lektüre, die hat nicht nur A.W. Schlegel verkündet, sondern wurde sehr schnell auch von den Engländern übernommen. „With the Sonnets Shakespeare unlocked his heart“: Schloss er sein Herz auf. Das ging also sehr schnell runter mit der Rezeption, dass wir den Schlüssel zu Shakespeare haben. In dem Maße, wie man sich aber mit den ästhetischen Traditionen beschäftigt, in denen Shakespeare seine Sonette geschrieben hat, wird gerade diese Theorie des Schlüssels, mit dem er sein Herz aufschließt, fragwürdig.

F.R.: Könnten sie auf diese englische Tradition eingehen? Wen meinen Sie genau?

M.P.: Wordsworth zum Beispiel, Keats zum Beispiel. Die ganzen englischen Romantiker haben sich dann dieser deutschen Lesart angeschlossen, und in Shakespeares Sonetten den Schlüssel zum eigentlichen Shakespeare gesehen. Wobei es dann natürlich den englischen Kritikern etwas peinlich wurde, denn Shakespeare war ja schließlich die Galionsfigur der englischen Literatur, und als solche sozusagen der Inbegriff englischer Maskulinität, von „Englishness“. Und dann haben sie plötzlich diese Galionsfigur, die gerade genderpolitisch alles andere als ganz sauber ist, sondern jugendlichen Verführungen nachgegangen ist, und sich denen nicht widersetzt hat. Es war ein bisschen peinlich für die Engländer, dass deren Galionsfigur beschmutzt wurde. Aber andere haben es wieder ganz anders aufgenommen. Also Oscar Wilde zum Beispiel hat es dankbar angenommen. Für Oscar Wilde wurden Shakespeares Sonette neben denen Michelangelos und neben den Texten Platons Texte, die seine eigene sexuelle Deviation legitimierten und ihr den Glanz der großen Kunst und des kulturellen Erbes gaben.

F.R.: Ja. Diese sozusagen mannsmännliche Linie der Rezeption der Sonette würde uns bis Stefan George führen.

M.P.: Ja.

F.R.: Aber darüber wollen wir uns später noch unterhalten. Es ließe sich über die Sonette als eine lyrische Sammlung sprechen, die eine relativ begrenzte Anzahl an Aktanten und Motiven aufweist (das lyrische Ich, „Fair Youth“, die „Dark Lady“), die aber ständig variiert werden. Glauben Sie, dass dieser Aspekt im Laufe der Zeit zum Riesenerfolg der Sonette beigetragen haben könnte?

M.P.: Das glaube ich schon, denn in dieser Figurenkonstellation – also der gereifte Mann und Dichter, der jugendliche Aristokrat, der Dichterrivale und diese erotisch besonders reizvolle Frau –, diese Konstellation hat etwas Dramatisches an sich. Da können sich alle möglichen Interaktionen dann realisieren, und das ist dieser dramatische Aspekt, der sicher den Sonetten zu ihrer weiteren Beliebtheit geholfen hat. Aber das wird nicht wie ein Drama in fünf Akten durchgezogen, sozusagen in handlungssystematischer Entwicklung, sondern durchgespielt in immer neuen Variationen. Und das ist etwas, was wirklich spät im kritischen Bewusstsein zu finden ist, dass gerade darin die Vorzüglichkeit auch der Sonette Shakespeares liegt: dass sie so offen sind, so variabel sind, dass sie dieselben Situationen immer neu verändert durchspielen.

F.R.: Sie haben im Buch darauf hingewiesen, dass dramatische Adaptionen der Sonette durchgeführt wurden, dass die Sonette den Weg zum Theater gefunden haben.

M.P.: Die Sonette haben den Weg zum Theater gefunden. Sie wurden zum Teil auch aufgeführt, als Spielvorlage verwendet, bis in die letzte Zeit hinein, bis Peter Brook in Paris und Robert Wilson in Berlin haben aus den Sonetten – ich würde nicht sagen Theaterstücke gemacht, sondern Performances, also auch wieder nicht Dramen in ihrer Schlüssigkeit, sondern sie haben bestimmte Spielsituationen mit den Mitteln des Theaters durchgeführt, und sie konnten es dadurch, dass Shakespeares Sonette zwar lyrische Gedichte sind, aber immerhin die lyrischen Gedichte eines großen Dramatikers.

Man merkt den großen Dramatiker, immer, dass er Texte schreiben kann, die man sprechen kann, die gesprochen werden, immer den Körper vermitteln, der hinter diesen Reden steht, die Gesten, mit denen man hier spricht. Das ist für mich auch ein Gradmesser der Qualität der Übersetzung: Je mehr die Übersetzungen diese gestische Qualität des Originals wiederholen, und hinter dem Reden einen Körper und eine Stimme spüren – ein Gegenüber des Angeredeten in der Redenbildung –, in dem Maße ist die Sonettübersetzung gelungen.

F.R.: Ja, diese Geste, die Gestik – das Gebärdenspiel, würde Max Kommerell vielleicht sagen – in eine Fremdsprache zu übertragen, ist besonders schwierig, kann ich mir vorstellen ...

M.P.: Da muss man auch den Mut haben, Shakespeares Sonette in eine Sprache zu übersetzen, die nicht eine noble romantische Kunstsprache ist, sondern angenähert wird

an die Alltagssprache, an eine Sprache, die wir kennen, die uns vertraut ist, in der wir miteinander reden. Und darin liegt der große Fortschritt der Übersetzungen von Shakespeares Sonetten, zumindest in Deutschland, in den letzten Dekaden.

F.R.: Gibt es Ihrer Meinung nach ein Thema oder ein Sonett innerhalb der Shakespeare'schen Sammlung, das besonders schwer zu übersetzen ist bzw. als „unübersetzbar“ gilt?

M.P.: Diese Sonette sind überhaupt nicht einfach zu übersetzen, alle nicht. Und nicht nur, weil sie gereimt werden müssen, sondern weil die Argumentation oft eine sehr vertrackt dialektische ist, und sehr knapp ist. Und dies noch in die anderen Sprachen zu übersetzen, und es genauso knapp zu halten, und trotzdem noch verständlich zu sein, ist wirklich schwierig. Und dann gibt es natürlich noch besondere Schwierigkeiten: Die liegen auch in einem Merkmal, das die Sonette mit Shakespeares Dramen gemeinsam haben, und das ist das Wortspiel. Sie lieben es, mit Worten zu spielen, dem einen Wort verschiedenste Bedeutungen zu geben, und es geht in einer Sprache ganz gut. In der anderen Sprache muss man dann ganz neue Wortspiele erfinden, oder man verzweifelt daran, dass man neue Wortspiele finden kann, man scheitert daran, das passiert auch. Es gibt zwei Sonette im zweiten Teil des Zyklus, die werden meistens genannt die „Will“-Sonette, weil dort das Wort „will“ eine besonders große Rolle spielt.

F.R.: ... bei Petrarca war das Wort „Laura“ – „L'aura“ ...

M.P.: Ja Petrarca spielt natürlich mit „alloro“, es ist alles schon da. Auch im kritischen Bewusstsein bei Shakespeare spielen natürlich diese Wortspiele eine große Rolle, und in manchen dieser Sonette verdichten sie sich in einer Weise, dass dem Übersetzer die Luft ausgeht, und das sind diese beiden „Will“-Sonette Nr. 135 und 136, wo das Wort „will“ immer wieder vorkommt, es wird sozusagen zu Tode geritten, und jedes Mal etwas anderes bedeutet: Will kann zum Beispiel die Kurzform von William Shakespeare sein; er sagt: Will, und meint sich selbst. Aber „will“ ist auch das, was bei Petrarca „desio“ heißen würde: das Begehren, der sexuelle Trieb, die Leidenschaft usw. „Will“ kann das männliche oder weibliche Geschlechtsteil sein. Du siehst also, wie vielfältig das ist, und wenn du die Sonette durchliest, ist dir schon klar, dass dieses Wort jedes Mal mit einer anderen Bedeutung eingesetzt wird. Aber was machst du da mit dem Deutschen, in dem du nur „Wille“ hast? Es funktioniert nicht in derselben Weise. Die Übersetzungen dieser beiden Sonette sind nicht wirklich geglückt. Das überstrapaziert den Übersetzer.

Bei deiner Frage war die Rede, ob sie sich besonders zum Übersetzen anbieten, weil sie so universal sind. Das glaube ich überhaupt nicht. Ich wüsste nicht, in welchem Sinne sie universal sind, außer dass sie vom übergeschlechtlichen Begehren handeln. Das ist natürlich ein universales Thema, das haben praktisch alle Gedichte an sich. Hier scheint es mir eher sehr spezifisch zu sein, sie sind sehr eingebettet in einer bestimmten

Situation, würde ich meinen, und das ist in der Tat die englische Renaissance. Aber von der aus, mit der können wir über Shakespeares Sonette in einen Dialog treten. Wir müssen uns mal anschauen, wie sexuelle Differenzen, wie sexuelles Begehren usw. in der frühen Neuzeit konstruiert wurde. Aber dass sie in dieser Hinsicht universell sind, kann man nicht sagen. In gewisser Weise verschließen sie sich auch einer universellen Rezeption, ganz besonders deutlich in islamischen Kulturen: Da werden Shakespeares Sonette überhaupt nicht übersetzt, oder nur in einer bestimmten kleinen Auswahl, die nur die ganz unanstößigen, nur die, die man auch so verstehen kann, als wären sie die Rede eines Manns an eine Frau. In der Türkei bis heute hin. Selbst in Kulturen, die eine reiche homosexuelle Tradition haben, wie die persische, deren größte Dichter homosexuelle Erotik beschrieben haben, werden sie völlig negiert. Und damit sind die Sonette ausgeschlossen aus allen offiziellen Rezeptionsprozessen.

F.R.: Meine Frage zur Universalität der Sonette entstand wegen der Spannbreite der Übersetzungen, die in Ihrem Sammelband gesammelt worden sind. Ich hatte den Eindruck, dass kein anderes literarisches Werk so weit und breit in der Welt rezipiert worden ist.

M.P.: Das ist klar. Das war auch ein Ausgangspunkt unseres Sammelbandes. Wie kam es zustande? Welche Formen hat es angenommen? Da konnte man ja sehen, dass unterschiedlich verstanden, aber auch missverstanden werden konnte. Also das ganze 19. Jahrhundert hindurch wurden sie in den normalen Schulbüchern einfach sexuell standardisiert. Man hat darin schöne romantische Liebesgedichte gesehen und hat ausgeblendet, was sie auch sind. Andererseits: Gerade dieses Pikante an Shakespeares Sonetten hilft dann natürlich auch, immer neues Interesse daran zu zeigen, in bestimmten Sozia, also etwa homosexuellen Zirkeln, die in den Sonetten plötzlich einen kanonischen Text sehen, in dem ihr eigenes sexuelles Begehren nobilitiert wird. Das Geheimnisvolle an den Sonetten – ich weiß nicht, wer eigentlich diese Dame ist. Wer spricht denn hier eigentlich? Wer ist der Rivale? Wie sind sie überhaupt zum Druck gelangt? – Es ist rätselhaft, und ein Rätsel lockt ja dazu, Lösungen zu finden. Die literaturwissenschaftliche Arbeit, die dazu intensiv einsetzt, wurde gerade durch diese Rätselhaftigkeit immer neu stimuliert. Die Sonette wurden sozusagen zur Mona Lisa von Shakespeares Texten, vielleicht neben dem Hamlet, dem es in der Rezeptionsgeschichte auch sehr gelegen kommt, dass er so vieldeutig ist und Auskünfte verweigert.

F.R.: Ja, das ist tatsächlich rätselhaft. Warum wissen wir fast nichts über Shakespeares Verhältnisse und seine Person?

M.P.: Fast nichts kann man nicht sagen, aber es fehlt an einigermaßen zuverlässigen Quellen, anhand derer man biografische Daten rekonstruieren kann, bei Shakespeare weitgehend. Das macht ihn auch interessant, dass wir mit ihm, was er denn eigentlich ist, nie zum Ende kommen, und dass das, was wir an Dokumenten haben, von einer

Kargheit ist, die ganz unglaublich ist. Wir haben mehrere Unterschriften von ihm, handschriftliche, aber wenn wir sie anschauen, dann sehen wir, dass er jedes Mal seinen Namen anders geschrieben hat, denn es war noch vor der orthografischen Standardisierung. Der Name ist so geschrieben, wie es ihm gerade eingefallen ist. Wozu dienen seine Unterschriften? Das sind Unterschriften zu irgendwelchen Kaufverträgen, also das Banalste und Unpoetischste überhaupt, sonst hat man keine Unterschriften von ihm. Was man von seinem Leben weiß, ist sehr lückenhaft, und diese Lücken regen zu immer neuen Ideen an. Die Italiener vor allem vermuten, dass Shakespeare in Italien gewesen sein musste, um so viel über Italien zu wissen. Aber dies sind alles Vermutungen, die auch nicht besonders überzeugen.

F.R.: Das macht ihn, seine Gestalt faszinierend.

M.P.: ... und dieses Faszinierende, das Rätselhafte, verdichtet sich, würde ich meinen, in den Sonetten.

F.R.: Ja, das ist ein gutes Schlusswort für diese Sektion des Interviews.

M.P.: Das ist nicht die universelle Wahrheit, die die Sonette verkünden, sondern ihre Rätselhaftigkeit.

M.P.: In der Einleitung fand ich die Ausführungen zum genetischen Entwicklungsmodell der translatorischen Aneignungen der Shakespeare'schen Vorlage besonders einleuchtend. Die Prosaübersetzung kommt zuerst, dann die ästhetisierten Varianten (metrische und intermediale Übersetzungen), und erst zum Schluss die freie Adaption, wenn ich richtig verstanden habe.

M.P.: Das ist natürlich kein unilinear Prozess. Man soll sich nicht vorstellen, dass es immer so verläuft, denn es gibt auch viele Rückschritte und Rückgriffe. Also etwa Prosaübersetzungen der Sonette sind nicht nur in der Vor- oder in der Frühgeschichte der Sonettrezeption entstanden. Es begann natürlich mit einer Prosaübersetzung und dann kam die Versübersetzung. Aber auch später wurden die Sonette immer wieder in Prosa übersetzt, weil man geglaubt hat, dass man die semantische Nuance besser treffe, wenn man nicht gezwungen ist, durch das Versmaß und das Reimen ungefähr werden zu müssen.

F.R.: Kann dieser Verlauf verallgemeinert werden oder gilt das nur für die Rezeptionsgeschichte der Shakespeare'schen Sonette?

M.P.: Ich weiß nicht, ob es generell so ist. Ich würde einen weiteren Aspekt hier in diese Diskussion hereinnehmen: die Übersetzung unmittelbar aus der Fremdsprache, oder die Übersetzung der Übersetzung. Das spielt in der Rezeption der Shakespeare'schen Texte, der Dramen und genauso der Sonette eine große Rolle. Viele Kulturen haben nicht aus dem Englischen übersetzt, sondern aus deutschen oder französischen Übersetzungen. Auch deine Kultur, die italienische, da begann es

natürlich mit Übersetzungen nicht aus dem Englischen, sondern mit Übersetzungen aus dem Deutschen und aus dem Französischen.

F.R.: Ja, das ist wohlbekannt. Gibt es literarische Systeme oder literarische Traditionen, die historisch gesehen eher zur Übersetzung neigen als andere? Gibt es, Ihrer Meinung nach, kultur- und sprachspezifische Konstanten in übersetzungshistorischer Sicht? Nehmen die Texte ihre eigenen Umwege, davon abhängig, in welche Sprache sie übertragen werden müssen?

M.P.: Wie bereit eine literarische Kultur zum Übersetzen ist, wie gerne sie sich öffnet beim Übersetzen der Texte anderer Sprachen, hängt natürlich sehr von den Verfassungen der jeweiligen literarischen Kulturen ab. Eine literarische Kultur wie die französische in bestimmten Phasen, die sehr in sich selbst ruht, ist sozusagen nicht darauf angewiesen, aus anderen Sprachen zu übersetzen. Nicht in derselben Weise darauf angewiesen, aus anderen Sprachen zu übersetzen, wie etwa das Deutsche, das um den eigenen Status innerhalb der europäischen Sprachen zu ringen hat. Es hängt mit der deutschen Geschichte zusammen, mit der verspäteten Reichsgründung. Das Deutsche ist viel stärker darauf angewiesen, Impulse von außen aufzunehmen, um sich selber als Sprache, als literarische Kultur weiterzuentwickeln. Es gibt in Deutschland zwei Nachbarsprachen, die besonders wichtig sind: Die eine ist das Französische, die andere das Englische. Und bis ins 18. Jahrhundert hinein war das große Modell Frankreich. Die deutsche Literatur soll sich die französische aneignen. Es wird dann erst später aus dem Englischen übersetzt und Shakespeare wird rezipiert. Shakespeare ist für die deutsche Kultur auch sozusagen der Hebel der Schaffung einer neuen Identität, die vom französischen Literatursystem nicht mehr abhängig ist. Ein ganz zentraler Name in diesem Zusammenhang ist Lessing, der diese neue Orientierung der deutschen Literatur – weg von der französischen hin zur englischen – ganz explizit betrieben hat.

F.R.: Das Weltliteraturkonzept ist auch eine deutsche Prägung und wird an prominenter Stelle im Sammelband verwendet: in der Einleitung. Dadurch erklärt sich auch, warum die deutsche Übersetzungskultur und auch Übersetzungstheorie, im Vergleich zu anderen, so früh beginnt. Wir haben bereits zuvor etwas dazu gesagt. In Deutschland sind die theoretischen Werkzeuge schon da. Die Übersetzungstheorie reift bereits im Übergang zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert heran.

M.P. Ja. Also in Deutschland hat sich eine Übersetzungstheorie schon ab der Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelt, die über die alten lateinischen Vorgaben hinausging. Die Lateiner unterschieden zwischen einer wörtlichen und einer nichtwörtlichen bzw. einer freien Übersetzung. Alle anderen Kulturen haben diese Distinktion dann weiter übernommen. Die deutsche Übersetzungstheorie greift etwas weiter: Sie ist hermeneutisch. Sie geht das Problem an: Wie vermittelt man zwischen dem Ich und dem Anderen. Was sind es für Prozesse, die da in Gang gesetzt werden? Diese Prozesse

sind nicht unilinear (nur in eine Richtung), sondern sie gehen hin und her, ich muss das Andere zum Eigenen machen, ich muss das Eigene zum Anderen in Beziehung setzen. Schleiermacher ist hier ein großer Name, man kann auch Herder nennen usw. Und Goethes Konzept der Weltliteratur steht damit in Zusammenhang. Das Bewusstsein, dass die deutsche Literatur ein Teil der Weltliteratur ist, und dass sie sich definiert als Teil der Weltliteratur, dass die Weltliteratur nicht etwas ist, was draußen ist, sondern etwas, was auch zu uns gehört. Während andere Nationen Kolonien gegründet haben, hat die deutsche Kultur von der Weltliteratur geträumt, von dem Verkehr zwischen den Sprachen, der eine wechselseitige Bereicherung bringen kann. Ich glaube doch, dass die ungewöhnlichen Übersetzungsleistungen der deutschen literarischen Kultur etwas damit zu tun haben: mit diesem intelligenteren und tieferen Konzept, was Übersetzung ist, als in anderen Sprachen.

F.R.: Wie sie bereits gesagt haben, hat Shakespeare eine besondere Rolle in dieser Entwicklung gespielt. Die Dramen- und Theatergeschichte des deutschen 18. Jahrhunderts ist ohne Shakespeare schlicht undenkbar.

M.P.: Ja.

F.R.: Aber wie erklären Sie sich das?

M.P.: Aus der Dürftigkeit der deutschen Dramatik (die war ja wirklich nicht umwerfend). Die Dramentexte aus dem 18. Jahrhundert – von Lessing mal abgesehen – werden nur noch von Germanisten gelesen, die sich mit alten Texten gerne beschäftigen, aber für das Theater ... sie interessieren niemanden, sie sind dürftig eigentlich, im Vergleich zu dem, was sie über Shakespeare erfahren haben. Und über Shakespeare haben sie es schon erfahren seit dem frühen 17. Jahrhundert, als die englischen Komödianten Shakespeares Texte auf den Kontinent brachten, in Versionen, die von Anfang an zwischen den Sprachen standen. Was auf diesen Bühnen der englischen Komödianten gesprochen wurde, war eine Mischung aus Englisch und Deutsch: der Zustand zwischen den Sprachen. Und so wurde Shakespeare zum Modell.

F.R.: Ja, natürlich. Das Gottsched'sche Modell hat sich wohl nicht durchgesetzt. Der Versuch wurde unternommen, dasjenige der französischen Bühne in Deutschland zu etablieren, aber es hat offensichtlich ...

M.P.: ... hat keinen großen Erfolg gezeitigt. Die deutschen Corneille- und Racine-Nachahmer, die es ja gegeben hat, deren Stücke spielen im weiteren Verlauf eigentlich keine Rolle mehr.

F.R.: Man sieht das auch im Theater des jungen Schiller, zum Beispiel wurden ganze Szenen praktisch aus Shakespeare abgeschrieben.

M.P.: Ja klar, der dramatische Neueinsatz des Sturm und Drang war inspiriert natürlich vom Vorbild Shakespeares.

F.R.: Ja stimmt. Aber um nochmals auf die Frage der Übersetzungskulturen zu kommen: Was sind Ihrer Meinung nach die Hauptunterschiede zwischen den deutschen und den französischen oder italienischen Übersetzungen der Sonette, historisch betrachtet?

M.P.: Da kann ich wenig sagen, weil ich die französischen, die russischen und die polnischen Übersetzungen nicht aus eigenem Anschauen kenne. Was ich einigermaßen aus eigenem Anschauen kenne, sind die italienischen und die deutschen Übersetzungen der Sonette. Und da stelle ich Folgendes sehr erstaunt fest, muss ich sagen: Man wird zunächst meinen, dass es den Italienern leichter fallen sollte, Shakespeares Sonette in die eigene Sprache zu übersetzen, als den Deutschen. Schließlich ist das Sonett eine italienische Form und schließlich gibt es keine Sprache, in der das Reimen leichter ist als im Italienischen, während es im Deutschen sehr schwer ist, das Reimen. Wenn Sie im Deutschen versuchen, Reime zu bilden, dann merken Sie, wie schwer es ist, wenn Sie nicht lauter Klischeereime bilden wollen. Im Italienischen ist es eher schwierig zu verhindern, dass sich etwas reimt, da sind ja so viele Reime! Und trotzdem: Wenn man sich die italienischen Übersetzungen anschaut, sie schlagen wenig Kapital daraus. Viele verzichten sogar auf den Reim. Das finde ich ganz erstaunlich.

F.R.: Sie würden also gereimte Übersetzungen für geeignet finden?

M.P.: Es gibt dieses berühmte Sonett „Sonette find ich sowas von beschissen [...]“ (Robert Gernhardt). Der artikuliert damit die Widerstände, die sich in jedem jungen Deutschen auftun, sobald er ein Sonett liest ...

F.R.: ... wobei das ein wunderbares Sonett ist!

M.P.: ... es ist ja ein wunderbares Sonett, drum ist es auch so erfolgreich und ist in die Schulbücher eingegangen, weil es so witzig ist, wie er das macht, was er verwirft gleichzeitig, und witzig macht, und zeigt, was den Reim eigentlich ausmacht und was er kann und vermag. Und wenn wir über ein Sonett reden, geht es nicht nur um den Reim, sondern um die ganze Struktur des Sonettes, und sie aufzuheben, ist schon ein großer Verzicht, würde ich mal sagen. Denn sie trägt im Original bei Shakespeare eine wichtige Bedeutung, wie das ganze Argument aufgezwungen wird, wie das durchgespielt wird. Die steht und fällt mit dieser Gliederung in drei Quartette und ein Schlusscouplet. Wenn Sie es aufgeben, was setzen Sie dafür? Wenig. Es gibt natürlich immer diese Versuche, nicht zu reimen. Der letzte Versuch, den ich kenne, ist von einem weltbekannten Anglisten und Übersetzer. Er hat Shakespeares Sonette in den letzten Jahren ... *in Prosa* neu übersetzt. Er heißt Klaus Reichert. Er hat die Sonette ungereimt und ohne einen jambischen Versgang übertragen. Er begründete lang und breit im Vorwort, warum er es macht, warum ein schreibender Takt am Werk sei, metaphorisch gesagt, aber die Übersetzungen sind für mich nicht geglückt. Da geht ungeheuer viel an Reiz verloren. Also ich sage nicht, dass alles, was im Original

gereimt ist, auch in der Übersetzung gereimt werden müsse, aber bei Shakespeares Sonetten auf die Reime zu verzichten, scheint mir ein sehr großer Verzicht zu sein, der schwer durch den Gewinn an vielleicht zusätzlicher Flexibilität und Genauigkeit wettgemacht werden kann. Ein anderer Übersetzer, der es macht, ist Werner von Koppenfels, der regelmäßig Gedichte aus dem Spanischen, Italienischen, Englischen usw. übersetzt, und immer auf den Reim verzichtet, oder immer Assonanzen nimmt, die den Reim ersetzen sollen. Es funktioniert manchmal sehr gut, aber in vielen Fällen funktioniert es eben weniger gut. Da fehlt ein strukturierendes Prinzip: nicht nur der schöne Klang, sondern auch das Strukturierende und Intellektuelle am Reim.

F.R.: Form und Inhalt zu trennen, in diesen Gedichten, ist schwierig und auch unmöglich – und auch nicht richtig wahrscheinlich. Im Italienischen kenne ich nur die gereimte Version der Sonette von Roberto Piumini. Aber ich finde sie trotzdem ... natürlich gelungen, sozusagen aus phonetischer Hinsicht, aber der Inhalt leidet trotzdem darunter.

M.P.: Sie haben völlig recht. Er ist einer der wenigen, der wirklich konsequent die Reimstruktur der Shakespeare-Sonette nachmacht. Im Gegensatz dazu Montale, Ungaretti ... große Dichter haben sich in Italien um Shakespeares Sonette bemüht – Ungaretti und Montale, man kann keine größere finden –, aber diese Ergebnisse sind nicht wirklich sehr überzeugend.

F.R.: Sie haben auch auf den Reim verzichtet.

M.P.: Ja, sie haben auf den Reim verzichtet. Da bin ich zum ersten Mal darauf gestoßen, es waren die ersten Übersetzungen, die ich mir angeschaut habe: Wie sie auf etwas verzichten können, was ihnen ja gar nicht so schwerfallen würde! Und dann habe ich den Piumini gefunden, wie er dies macht, und war ebenfalls enttäuscht, weil so viel verloren geht an dem überraschenden Argumentationsdenken usw. – und manches versteht er auch nicht.

F.R.: Ja, ich meine, wenn man in Italien Sonette für sich selbst liest oder hört, hat man immer das petrarkische Modell im Hinterkopf. Das ist eine Vermutung von mir. Aber dieses Modell wirkt immer sehr stark bei professionellen Lesern auch bei Übersetzungen, finde ich.

M.P.: Das petrarkische Sonettmodell unterscheidet sich in ganz entscheidenden Punkten von dem Shakespeares. Das muss man schon sagen. Wenn ein italienischer Leser ein Shakespeare-Sonett hört und gleichzeitig die Petrarca-Gestalt im Kopf und im Ohr hat, dann wird er vielfältig verwirrt werden, denn was bei Petrarca fehlt, ist gerade das Schlusscouplet. Das ist oft der springende Punkt bei Shakespeare. Das Ganze spitzt sich zu einem überraschenden Reimpaar zu, das die ganze Argumentation auf den Haufen wirft. Das hat man bei Petrarca nicht. Da wächst es so langsam an. Hugo Friedrich hat die petrarkische Sonettgestalt sehr schön beschrieben und seine

Beschreibung der Sonettgestalt bei Petrarca macht sehr deutlich, wie unterschiedlich dagegen die Shakespeare'sche ist.

Petrarcas Sonett kennt nicht diese überraschenden argumentativen Umbrüche, die wir bei Shakespeare haben. Es gibt schon auch eine „volta“ in Petrarcas Sonetten, nach der Oktave, eine „volta“, die aber weniger überraschend ist als diese Sprünge, die Shakespeare in seinen Argumentationen vorführt.

F.R.: Die Sammlung umfasst nicht nur Übersetzungen in die wichtigsten Kultursprachen, sondern auch jene marginalen Sprachformen, Dialekte und Kunstsprachen – darunter Esperanto und Klingonisch. Ich war sehr beeindruckt, in der Einleitung das Konzept der „Ökologie“ im Zusammenhang mit der Sprachwelt zu finden. In welchem Sinne kann die Übersetzung eines klassischen Textes wie der Sonette eine Rolle bei der Verfeinerung dieser Sprachen spielen?

M.P.: Was wir mit der linguistischen Ökologie meinen, ist sozusagen das Überleben einer Sprache. Das wirkliche Überleben einer Sprache spielt eine große Rolle, ob diese Sprache sich an anderen Sprachen misst, und sich dadurch behauptet und sich dann auch als Gegenwert macht für andere Sprachen. Das kann man sehen, wenn man sich dieses Europa ansieht, in dem mehr und mehr Sprachen aussterben. Wir haben nicht nur viele biologische Aussterbeprozesse – wie viele Schmetterlinge sind in unserer Lebenszeit verschwunden, wie viele Eulenformen sind nicht mehr da! In der Maremma gibt es noch eine bestimmte Zwergschleiereule, in Deutschland ist die letzte vor 50 Jahren gestorben. Man findet dann kleine Rückzugsgebiete dazu – und so ist es mit den Sprachen. In der Welt gehen Sprachen verloren von Tag zu Tag. Und eine Art, diesem Sprachensterben entgegenzuwirken, ist, in diesen Sprachen sich an anderen Sprachen zu messen, sozusagen als Daseinsbeweis. Du kommst aus den Dolomiten, dort sind die Rückzugsgebiete des Ladinischen. Als wir diese Sammlung gemacht haben, sind wir schnell auf diese Rückzugsgebiete des Ladinischen gekommen, und haben dann schnell auch Personen getroffen, deren Lebensaufgabe darin besteht, dass das Ladinische nicht ausstirbt. Für sie ist es ein ökologisches Anliegen sozusagen, um ihre eigene Sprache am Leben zu erhalten.

F.R.: Ich kann es verstehen. Es ist nämlich ganz wichtig, dass das Ökosystem der Sprachen variiert und vielfältig erhalten wird. Aber ist nicht das Englische einer der starken Gegenspieler dieser Sprachvariationen? Denn heutzutage gilt Englisch – was früher die lateinische Sprache war – als Weltsprache bzw. *lingua franca*. Aber natürlich nicht das Englische von Shakespeare, sondern das Englische der Computerprogrammierer, der harten Wissenschaften, der Filmindustrie usw. Inwiefern ist das literarische Englisch der Sonette in einer globalisierten Welt heute noch von Bedeutung?

M.P.: Ja, gerade deswegen ist es von Bedeutung, und das ist relativ erfolgreich, muss man sagen, dieses literarische Englisch, dem wir in Shakespeares Sonetten begegnen. Denn dieses literarische Englisch dringt in die verschiedenen Sprachen ein, auch in die verschiedenen Medien. Du kannst die Geschichte der Hollywoodfilme anschauen, dann wirst du sehen, wie oft dabei auf Shakespeares Sonette Bezug genommen wird. Also wenn du so einen Hollywoodfilm nimmst wie *Pretty Woman*: Die beiden machen einen Ausflug, sitzen unter einem Baum und spielen, der Unternehmer und die Prostituierte, als wären sie Studenten. Und sie zieht ein Buch heraus. Was ist es für ein Buch? Es sind Shakespeares Sonette, und sie lesen die sich vor. Also da dringen die Sonette sozusagen in das feindliche Medium geradezu ein, und sind dort präsent. Hier könnte ich viele Beispiele nennen. Im zweiten Band [*William Shakespeare's Sonnets for the First Time Globally Reprinted*, Edition Signathur, Dozwil 2014, Ergänzungsband zu vol. I von 2009], in einem Essay über das Kino und die Sonette, findest du viele Beispiele. Ich glaube, man kann das Argument leicht überziehen, dass das globalisierte Englisch so weit weg von allen literarischen Traditionen ist, denn neben diesen englischen Computersprachen und der Hightech ist das andere Englisch auch lebendig, glaube ich, und bleibt in vielen Sprachen lebendig. Man muss sich nur das Bildungssystem vorstellen. Im Bildungssystem der Welt spielt auch das literarische Englisch eine Rolle. Und ohne das Verständnis vom literarischen Englisch haben wir oft auch Schwierigkeiten mit den Metaphern der Computersprache. Das Internet ist ein Trägermedium auch der Sonette. Sie haben das Internet in einem unglaublichen Ausmaß invadiert. In allen Sprachen. Wenn man bei Google das Forschen anfängt, da kommt man zu keinem Ende, so viel gibt es da.

F.R.: Die Remedialisierung (remediation) ist ein Phänomen, das eigentlich in den letzten Jahrzehnten, wenn nicht in den letzten Jahren, besonders relevant geworden ist, in der Alltagserfahrung. Die Einträge zu Shakespeares Sonetten sind Legion, auch auf YouTube. Was sind Ihrer Meinung nach die Vor- und die Nachteile dieses Phänomens?

M.P.: Also ich sehe darin zunächst nur Vorteile, muss ich sagen. Ich würde zunächst sagen, dass diese zwei Bände, die wir produziert haben, ohne das Internet überhaupt nicht möglich gewesen wären. Internet ist die Voraussetzung. Du musst es dir vorstellen: Wir brauchten „sonnets-scouts“, das heißt Leute aus der ganzen Welt und verschiedensten Kulturen, die für uns dann Gewährsleute wurden, wie es mit den Shakespeare'schen Sonetten in den afrikanischen Sprachen steht, und in den indischen Sprachen usw. Also wir hatten ein Netz von 150 Korrespondenten, aus denen sich etwa 80 als aktive Mitarbeiter herausgeschält haben. Ohne Internet hätte dieser Prozess Jahrzehnte gedauert. Wenn du einen Brief nach Nigeria schreibst, musst du warten, bis die Antwort kommt, während wir hier unser Team in relativ kurzer Zeit zusammenstellen konnten, nämlich in zwei Jahren, und sie konnten die Rückmeldungen auch via Internet schicken. Das ist das Eine. Und das Zweite ist natürlich, dass wir bald darauf kamen, dass wenn uns daran liegt, zu sehen, wie

Shakespeares Sonette noch am Leben sind, wo sie noch präsent sind, wo sie noch wirken, da kann man nicht beim gedruckten Text stehen bleiben, dann muss man intermedial werden. Und diese intermediale Dimension erschließt sich auch viel einfacher über das Netz. Es ist vieles drin, viele der Filme findet man im Netz. Vieles, was privat ist, was Privatleute ins Netz stellen, das mag banal sein, aber das ist aussagekräftig, wenn wir sehen, wie ein indischer Mann stolz seiner Tochter beibringt, ein Shakespeare-Sonett zu rezitieren, und die rezitiert das vor seiner Kamera, es wird aufgenommen und steht schließlich im Netz drin. Es ist nicht nur rührend, sondern sagt auch etwas darüber, und zwar, dass die affektive Bindung sich offensichtlich über Sonette weiterhin herstellt, und eben nicht nur im Kernland, in England, oder auf dem europäischen Kontinent, sondern weltweit. Und all dies ist zugänglich, das wäre im Vorhinein nicht zugänglich gewesen.

F.R.: Die Medien, das Internet, sind jetzt aus didaktischer Hinsicht, aber auch für die Vermittlung von Literatur, sehr wichtig geworden. Als Literaturwissenschaftler ist man vielleicht immer noch an eine eher naive Vorstellung von Literatur gebunden: das gedruckte Buch. Wahrscheinlich gehört es einer vergangenen Epoche an. Heute leben wir alle vernetzt, haben alle die Möglichkeit, Wissen aus dem Netz zu schöpfen und zu sammeln, und das gedruckte Buch ist zwar immer noch da, aber jenseits des Buches wächst eine ...

M.P.: ... nein, nein. Ich will der Philologie gar nichts vorwerfen. Die Philologie ist notwendig, da sie sich mit dem Buchstaben, mit den Texten beschäftigt, sie soll es machen, hat viel erreicht und doch noch viel zu erreichen. Aber sie ist nicht alles. Denn Texte existieren nicht nur als gedruckte Buchstabenreihen, sondern sie existieren in einer Vielfalt von Formen, mit einer großen Lebendigkeit, der wir an den Fersen bleiben müssen.

F.R.: Novalis betrachtete den echten Übersetzer als „Dichter des Dichters“. Ihre Anthologie enthält zahlreiche Übersetzungen von Autoren. Ich werde mich auf das deutsche Sprachgebiet beschränken, und damit auf diese männliche, homosexuelle Linie zurückkommen, die Sie am Anfang erwähnt haben – Wilde und, in Deutschland, Stefan George. Gerade in Bezug auf die Sonette Shakespeares ist der Gegensatz zwischen Stefan Georges Übertragung in eine idiomatische Dichtersprache und Karl Kraus’ „Verdeutschung“ paradigmatisch geworden. Wie stehen Sie dazu? Bevorzugen Sie Georges oder Kraus’ Version?

M.P.: Also, die Antwort ist ganz einfach. Natürlich sind Georges Übersetzungen interessanter als die von Kraus. Die von Kraus sind sehr verständlich. Kraus will in eine verständliche Sprache übersetzen, aber die Sprache ist eine klischeehafte Sprache der Dichtung des 19. Jahrhunderts, die eigentlich eines Karl Kraus nicht würdig ist. Sie sind enttäuschend, finde ich. Die von George haben schon was an sich, das ist schon wahr, sie haben eine gewisse Qualität, die auch was damit zu tun hat, mit seinem

Verständnis für die besondere sexuelle Orientierung, die in den Sonetten eine Rolle spielt. Aber was sie wirklich versäumen, ist das Performative der Sonette: dass da jemand spricht in einer Situation heraus mit einem Körper, mit einer Stimme, mit Gestik. Es ist alles fein und nobel hingesagt. Damit sind diese Sonette wirklich kein Ideal dafür, wie die Sonette übersetzt werden sollten. Du hast damit angefangen, dass die Sonette oft von Dichtern übersetzt werden, ja? Dahinter steht wohl die Vorstellung, die weit verbreitet ist, dass die Sonette eigentlich nur von Dichtern übersetzt werden würden, und dass Dichter in besonderer Weise zum Übersetzen von Dichtungen qualifiziert sind. Da würde ich heftig widersprechen. Wenn wir uns anschauen, was Dichter als Übersetzer von Shakespeares Sonetten geleistet haben, bin ich eben nicht überzeugt. Sie haben nicht die besten Übersetzungen gemacht. Sie haben sich dann gut verkauft, weil jemand als großer Dichter seinen Namen hergibt. Sie haben Erfolg, weil die Leute meinen, endlich wurden die Sonette von einem Dichter übersetzt. Meist sind diese Übersetzungen dürftig; sie bringen die Geschichte der Shakespeare-Übersetzung in keiner Weise weiter. Sie sind voller Fehler, voller Ungenauigkeiten, haben überhaupt nicht die Qualitäten, die eine Übersetzung der Sonette haben sollte. Die besten Übersetzungen stammen von Nicht-Dichtern, von Übersetzungsprofis seltsamerweise.

F.R.: Wie erklären Sie sich das?

M.P.: Weil sie Profis sind, weil sie sich genau anschauen, was sie übersetzen müssen, und welche Qualität dieses Übersetzte dann haben sollte. Also die beste Übersetzung für mich ist die von der Christa Schuenke, wo ich die Ehre gehabt habe, ein Nachwort zu schreiben. Das ist ein Sprung gegenüber der reichen Tradition deutscher Übersetzungen von Shakespeares Sonetten.

F.R.: Mit Reim, wie ich sehe.

M.P.: Die reimen sich, natürlich. Sie ist ein Profi. Und man sieht auch deren Qualitäten im Performativen, im Dramatischen der Sprachfügung, der Sprachgesten, wenn man sie auf die Bühnen stellt. Wenn man diese Übersetzungen in dramatischen Situationen auf die Bühne stellt und den Schauspielern in den Mund legt, dann kommen sie erst richtig zum Scheinen. Robert Wilson hat es gemacht. Er hat zwanzig Sonette auf die Bühne gestellt, zur Musik von Rufus Wainwright, einem kanadischen Rockkomponisten. Das war ein fantastischer Shakespeare-Abend, ein fantastischer Sonett-Abend. Die Sonette, die er für seinen Dramaturgen auserwählt hat, waren natürlich die Sonette der Christa Schuenke, und das hat man immer gemerkt. Da hat es Lachen im Publikum gegeben, denn genau so hat es richtig gepasst.

F.R.: Ja, das ist die Bewährungsprobe eines jeden Textes: dass er auf die Bühne kommt und laut gesprochen, hergesagt wird ...

M.P.: ... dass sie dann wirken. Shakespeares Sonette sind in der Geschichte der poetischen Übersetzung des Sonetts so wichtig, weil sie ein paradigmatischer Textfall der Übersetzung von Lyrik geworden sind, an dem man erproben kann, wie man übersetzen kann und wie man nicht übersetzen kann.

F.R.: Sehr interessant. Eine ganz naive Frage: Sind die Sonette für die laute Lektüre konzipiert worden, oder eher für die mentale Lektüre?

M.P.: Was wir davon wissen: Zu Shakespeares Zeiten existierten die Sonette, in den frühen 90er Jahren, in Manuskripten von Shakespeare, die nicht veröffentlicht wurden und bei Freunden zirkulierten. Was sie damit gemacht haben, ob sie sie vorgelesen haben oder nicht, das wissen wir nicht. Ich nehme an, dass er sie vorgelesen hat. Und dann wurden sie gedruckt. Was mit den gedruckten Sonetten angefangen wurde, was ja gerade das Medium des Lesens ist, sehr viel mehr als die Handschrift – die Handschrift steht sozusagen auf dem Weg zum gesprochenen Wort –, was mit den gedruckten Sonetten gemacht wurde, weiß man nicht. Man weiß nur, dass wenige Leute was damit anfangen können, denn es gibt nur einen Nachdruck mit einem Teil der Shakespeare'schen Sonette (einem geringeren Teil), und die sind kastriert sozusagen: Da wird aus dem jungen Mann ein Mädchen. Sie werden standardisiert.

F.R.: Kommen wir jetzt langsam zum letzten Teil des Interviews. Der letzte Teil des Buches ist den „visuellen Übersetzungen“ der Sonette gewidmet. Ist diese intermediale Kunst als bloßer Ausdruck von Kreativität anzusehen oder kann sie auch als ein Medium zum besseren Verständnis des Shakespeare'schen Originals betrachtet werden?

M.P.: Die visuelle Transposition ist mir schon ganz wichtig. Und zwar auf drei Ebenen. Das erste ist die Buchgestaltung, was auf dem Cover ist. Nehmen wir als Beispiel diesen fantastischen Umschlag [W. Shakespeare: Die Sonette. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Christa Schuenke]. Das war für mich der Ausgangspunkt, zusammen mit Jürgen Gutsch (meinem Kollegen und großen Sammler), uns überhaupt die ganzen Titelbilder anzuschauen, die ganzen Cover von Sonett-Ausgaben anzuschauen. Im zweiten Band finden Sie einen langen Essay von mir, wo sie alle abgedruckt werden. Hier werden Sie sehen, wie sehr durch die Art der Bildgestaltung des Einbandes bereits bestimmte Lektürenmodi bzw. Interpretationen vorgegeben werden. Das Grafische ist sozusagen eine Art Metatext, der Erwartungen weckt und fokalisiert usw. Ein Zweites sind natürlich Sonett-Ausgaben seit dem 19. Jahrhundert, wo Illustrationen drin sind, wo eben ein Zeichner bestimmte Situationen gezeichnet hat, und die werden mit abgedruckt. Da ist ein Dialog zwischen den Sonetten und diesen Zeichnungen. Das ist die zweite Ebene. Dann es gibt eine dritte Ebene, eine abstraktere Ebene finde ich, wo man versucht, auf der visuellen Ebene bestimmte Strukturierungen des Sonetts zu verdeutlichen. Das fängt damit an, dass die Sonette ja

auch typografisch eine Gestalt haben: drei Quartette und ein Schlusscouplet. Das hat eine Gestalt, eine schlüssige Form. Das ist sozusagen eine konkrete Lyrik, und die Sprache der barocken Figurenlyrik.

Was das ganze Projekt motiviert hat, war natürlich durchaus die Fasziniertheit durch Shakespeares Sonette, und die Fasziniertheit der besonderen Wirkungsgeschichte von Shakespeares Sonetten: die ersten zweihundert Jahre, in denen sie tot waren, und dann sie plötzlich explodierten, und zwar europaweit und weltweit. Und da kann man die Prozesse nachvollziehen, wie ein Text zu einem Werk der Weltliteratur wird. Und er wird auch in dem Maße zu einem Werk der Weltliteratur, dass er nicht nur in alle Sprachen, sondern auch in alle Medien übersetzt wird. Das wollten wir dann alles erfassen. An dem Punkt wussten wir, dass unser Buch nicht einfach ein Text werden kann, sondern dass es auch eine DVD braucht, um zu zeigen, was Komponisten damit angefangen haben, was Strawinsky mit dem achten Sonett anfangen kann, was Schlagersänger damit anfangen können, was Musiker auf allen Ebenen, Theaterleute, Filmemacher usw. damit anfangen können. Das haben wir dann gesammelt. Das hat natürlich einen paradigmatischen Status. Wir wollen zeigen, wie Texte sich in Systemen verzweigen, und dann weltweit werden, in alle Medien eindringen, in alle Sprachen eindringen. Und da sind die Sonette Shakespeares ein Modellfall, ein exemplarischer Fall. Ich täte mich auch schwer, Beispiele zu finden, die mit ähnlichem Gewinn Ähnliches darstellen. Das war auch eine Ihrer Fragen. Nehmen Sie zum Beispiel die Sonette von Petrarca. Sind wunderbare und großartige Sonette, und sie haben auch eine große Wirkungsgeschichte, aber im Vergleich zu der Shakespeares ist diese Geschichte schmal und eingleisig. Da ist eine große wissenschaftliche Wirkungsgeschichte, die Petrarkologie ist weltweit verzweigt. Aber neben der wissenschaftlichen Bestätigung gibt es auch die Leser. Es gibt natürlich Leser von Petrarcas Sonetten, aber nicht in derselben Zahl und vor allem nicht in derselben Internationalität. Das ist eine ganz andere Größendimension. Es gibt wenige Texte, die so oft übersetzt wurden in andere Sprachen und Medien wie Shakespeares Sonette. Der einzige, der mir einfällt, sind die Psalmen. Die Psalmen haben eine ähnliche Wirkungsgeschichte. Da ist eine seltsame Ähnlichkeit zwischen den beiden. Bei aller Differenz zwischen den Sonetten und den Psalmen ist diese Ähnlichkeit da, dass sie ungeheuer wirkungsmächtige Texte sind. Wirkmächtig auch darin, dass sie in alle Gattungen und in alle Sprachen hineingewirkt haben.

F.R.: Oder Goethes Werther?

M.P.: Ja, das ist auch ein sehr erfolgreicher Text, aber ich habe zunächst nur von poetischen Texten geredet.

F.R.: Um nochmal auf diese Idee zurückzukommen: Glauben Sie, dass es andere Primärtexte oder Textsammlungen gibt, für die es sich lohnen würde, das von Ihnen

eingeleitete Experiment mit Shakespeares Sonetten zu wiederholen? Wie lässt sich dieses Modell auf andere Texte oder andere Phänomene anwenden?

M.P.: Man kann es schon machen, das kann zu einem Ertrag führen, aber ich glaube, dass der Ertrag in der Größenordnung ganz anders sein wird als bei Shakespeares Sonetten. Insofern sind Shakespeares Sonette nicht ein Modell, sondern eher ein Testfall, an dem man bestimmte Prozesse der Kanonbildung, des Weiterlebens und der Medientransposition besonders schön zeigen kann.

F.R.: Ich erlaube mir, die allerletzte Frage zu stellen: Können Sie uns etwas über die Vorbereitungsphase zur Realisierung dieses Sammelbandes sagen? Ich fand den Begriff des „Sonetten-Scouts“ sehr interessant.

M.P.: Ja, es werden Scouts gebraucht. Wie soll ich zwischen mongolischen Übersetzungen die besten aussuchen? Man muss ein weltweites Netzwerk von Informanten aufbauen – wir nennen sie Scouts –, das haben wir gemacht und das war die erste Phase unserer Arbeit. Da wurde uns dann deutlich klar, was es für eine Riesenarbeit wird. Wir haben damit angefangen, als mein Kollege, ein Gymnasiallehrer, in Rente gegangen ist und wir Zeit hatten (ich war nah an der Emeritierung). Und dann habe ich mit zwei Sachen begonnen. Das eine war eine Übersetzung der Cantos von Ezra Pound, ich habe mich damit fünf Jahre lang beschäftigt (das kann ich auch in Montepescali machen), und dann diese Arbeit, die wir ausgesucht haben. Aber wir waren uns der Größenordnung überhaupt nicht bewusst, und es war uns nicht bewusst, welche Rolle das Nichttexthafte dabei spielen würde. Wir wollten zunächst eigentlich nur die Übersetzungen machen, und nicht die Transpositionen in andere Medien und andere Künste, aber es wurde uns immer deutlicher, dass unsere Geschichte ja völlig unverständig ist, dass sie wesentliche Dinge weglässt, wenn wir das nicht auch berücksichtigen. Und dann haben wir auch Leute gesucht.

Sie haben ja nun gefragt, wie wir unsere Scouts ausgesucht haben. Die haben wir nicht unter Bekannten ausgesucht, wir kannten ja gar niemanden. Wir haben Leute angeschrieben, von denen wir gedacht haben, dass sie sich in dieser Welt auskennen würden. Und dann würde uns jemand vielleicht sagen können, wie wir jemanden finden, den wir auch erreichen. Bei den deutschen Übersetzungen war es kein Problem, ich wollte es nicht selber machen, ich hätte es nicht machen können, dann habe ich Werner von Koppenfels gefragt, einen vergleichenden Literaturwissenschaftler und einen sehr großen und erfahrenen Übersetzer, und habe gefragt: „Machst du uns eine Minianthologie der besten und deiner Meinung nach charakteristischen deutschen Übersetzungen?“ Und er hat es dann gemacht. Für das Spanische und das Baskische hatte ich eine Kollegin aus Spanien, die im Baskenland schon gelebt hat, sie hat dann auch Leute gesucht, das war ein *snowballing* sozusagen. In mancher Hinsicht hatten wir keinen Erfolg und fanden niemanden. Wir hatten keine Rückmeldung, wir konnten

nichts machen und sind dann in Sackgassen gelaufen. Dann mussten wir es dabei bleiben lassen. Wir hatten auch bestimmte Einfälle, an die wir früher nicht gedacht haben. Es gibt nicht nur die Buchstabensprachen, sondern auch die Zeichensprachen. Spielen denn da Shakespeares Sonette keine Rolle? In Hamburg gibt es ein Institut für Zeichensprachen. Ich bin dort hingegangen, habe mir einen Termin geben lassen, es waren zwei sehr freundliche Leute da, die Taubstummen die Zeichensprache beibringen, und habe gefragt: „Wissen Sie, ob es Übersetzungen von Shakespeares Sonetten in Zeichensprachen gibt?“. „Gibt es bestimmt. Oder sollte es geben“, hat er dann gesagt. „Dann machen Sie doch ein paar, und wir bringen sie in den Band.“ Und dann haben sie es gemacht: in der internationalen und in der deutschen Zeichensprache. Und sie sind sehr bewegend. Ich weiß nicht, ob Sie sie angeschaut haben. Wie viel man auch verstehen kann! Man muss das Sonett dann schon kennen, sonst weiß man gar nichts. Aber wenn man das kennt, dann weiß man genau, an welchem Punkt der Argumentation man ist, denn dann kommt dieses Gestische der Sonette Shakespeares besonders zum Tragen. Und dann wurden uns andere Fälle zugetragen. Irgendein Freund von einem Freund, der von unserem Projekt gehört hatte, hat uns über *Star Trek* erzählt – nicht *Star Trek* angeschaut, aber er wusste, dass es ihn gibt. Er hat gesagt: „Du musst unbedingt *Star Trek* nehmen, die sprechen ja Klingonisch, und Shakespeare war ein Klingone und hat natürlich seine Sonette auf Klingonisch geschrieben. Er musste sie dann ins Englische übersetzen, was ihm eine minderwertige Sprache war.“ Im Rahmen dieser Verfilmung spielt also das klingonische Original der Shakespeare’schen Sonette eine Rolle, und sie haben es aufgenommen. Das war ein glücklicher Fund, ein Hinweis. Manche Sprachen, die im zweiten Band drin sind, kamen als Folge des ersten Bandes. Der erste Band war erschienen, und dann kam jemand und sagte: „Warum ist meine Sprache nicht dabei?“ – „Wir sind nicht schuld dran, wir haben uns bemüht, aber wenn Sie wollen, können Sie dabei sein.“

F.R.: Ihr habt wirklich das Unglaubliche geleistet.

M.P.: In den zweiten Band kam eine Übersetzung ins Maltesische. Es gab keine maltesische Übersetzung der Sonette. Ich habe einen Kollegen in der Anglistik in Malta, an der Universität, und habe ihn gefragt: „Kennst du jemanden, der uns ein paar Beispielübersetzungen machen könnte, damit man weiß, wie es ausschauen bzw. klingen würde?“ Er hat dann einen maltesischen Dichter gefunden, der es für uns gemacht hat. Die Anthologie anthologisiert nicht nur, was vorhanden ist, sondern stimuliert auch Neues. Das war uns von Anfang an ein Anliegen.

F.R.: Ich danke Ihnen ganz herzlich für dieses Interview.

I Sonetti di Shakespeare in prospettiva globale

Un'intervista con Manfred Pfister

Montepescali, 20.07.2018

È un grande piacere far visita a Manfred Pfister nella sua casa di Montepescali, per parlare con lui di un'opera sicuramente interessante per chi si occupa di questioni riguardanti la diffusione di testi letterari e delle loro relazioni culturali e linguistiche. Si tratta del volume *William Shakespeare's Sonnets for the First Time Globally Reprinted. A Quatercentenary Anthology*, pubblicato a cura di Manfred Pfister e Jürgen Gutsch presso l'editore svizzero Signathur nel 2009. Le 752 pagine della raccolta contengono contributi di circa 75 studiosi e scrittori provenienti da quasi ogni parte del mondo. La storia della traduzione dei Sonetti nelle rispettive lingue e culture vi viene spiegata e via via documentata attraverso piccole selezioni antologiche. Il volume è inoltre accompagnato da un CD contenente materiali interattivi, il che conferisce alla pubblicazione un carattere intermediale. Ringrazio il dottissimo padrone di casa per la sua disponibilità a concedere l'intervista, e vengo direttamente alla prima domanda.

FRANCESCO ROSSI: Perché, in occasione della ricorrenza dei quattrocento anni dalla pubblicazione dei Sonetti di Shakespeare, ha deciso di occuparsi della traduzione nel senso lato del termine?

MANFRED PFISTER: Ci siamo resi conto che la storia della ricezione e dell'impatto dei drammi di Shakespeare era già stata oggetto di profonde ricerche, mentre i Sonetti erano stati anche troppo trascurati. E ci siamo altresì resi conto che proprio la storia della loro ricezione è insolitamente ricca in tutte le lingue e le culture del mondo. Questa presa d'atto è stata il punto di partenza, in cui ci siamo detti: la vogliamo presentare in forma di raccolta, questa ricchezza, e chiederci com'è nata. Siamo divenuti consapevoli del fatto che la storia dei Sonetti è del tutto particolare. Si tratta di un volume, comparso nei primi anni del diciassettesimo secolo (1609), che ai suoi tempi ha goduto di scarso successo. Non è stato ristampato, è stato poco citato, poco menzionato. E la situazione rimase tale e quale fino al tardo diciottesimo secolo. I sonetti erano lì, come se non fossero mai esistiti, quasi nessuno vi faceva riferimento. Quando poi si iniziarono a pubblicare le opere complete di Shakespeare, nel Settecento, in pubblicazioni gigantesche, i sonetti venivano regolarmente tralasciati, come se non appartenessero all'opera di Shakespeare.

F.R.: Per quale motivo?

M.P.: I lettori pensavano chiaramente che i Sonetti fossero di qualità inferiore: un'opera secondaria del grande genio. Quando, per la prima volta, in un'edizione del tardo Settecento un erudito inglese li fece stampare, li collocò in appendice, come se non appartenessero all'opera completa. E la protesta contro questa ristampa fu grande. Un editore di Shakespeare in concorrenza con il precedente, affermò che nemmeno la più dura legge inglese avrebbe potuto condannarci a leggere tali poesie, perché di scarsa qualità. Meglio dimenticarle semplicemente.

F.R.: Strano. Ma allora, a proposito dei Sonetti, si tratta di un testo che vive di fama riflessa – della fama del suo autore, altrimenti apprezzato per i suoi drammi – oppure c'è anche dell'altro? Intendo dire: Questo testo, a Suo avviso, è particolarmente universale rispetto ad altri testi e quindi particolarmente facile da tradurre dall'inglese in altre lingue, al di là della componente meramente autoriale?

M.P.: Dunque, per prima cosa, direi che alla riscoperta dei Sonetti shakespeariani, avvenuta all'incirca intorno al 1800, ha certamente giovato il fatto che essi provengono da Shakespeare. Perciò c'era anche la disponibilità di farne conoscenza. Tuttavia essi sono molto diversi dai drammi, tanto diversi da formare in seguito una propria storia ricettiva. Non si può sostenere, quindi, che la fama dei Sonetti sia riflessa. Piuttosto essi hanno dovuto conquistarsi la propria fama, e se la sono conquistata. Il punto di svolta in questa storia – chiamiamolo allora con il suo nome: la riscoperta dei Sonetti – si ebbe a Vienna esattamente duecento anni dopo la prima pubblicazione nel 1809. August Wilhelm Schlegel tenne una serie di conferenze a Vienna su Shakespeare. Nell'ambito di queste conferenze mise in particolare evidenza i Sonetti, considerandoli una parte irrinunciabile dell'opera completa di Shakespeare, poiché soltanto lì è lui che parla, e parla di se stesso. Mentre nei suoi drammi parlano altre persone e Shakespeare rimane invisibile e non è udibile, i Sonetti rappresentano il medium dell'espressione del proprio sé, e per questo sono importanti; se noi vogliamo conoscere Shakespeare, dobbiamo anche leggere i suoi Sonetti, perché solo allora comprendiamo com'era, come scriveva, e persino quali motivi lo hanno spinto verso la scrittura.

Schlegel, inoltre, ha letto i Sonetti di Shakespeare come Goethe avrebbe voluto che si leggesse la propria lirica: come una confessione ininterrotta. È proprio della poesia che il poeta confessi più di quanto non vi sia in realtà da confessare, mostrando ciò che lo motiva e che lo muove. Una confessione ininterrotta. E dunque il consiglio fu di leggerli alla stregua di un'autobiografia di Shakespeare, in cui si viene a conoscenza di molte cose su di lui che altrimenti non si verrebbero a sapere. Ad esempio, cito A.W. Schlegel, "le sue aberrazioni giovanili". Ciò che Schlegel intende con quest'espressione un po' velata è lo strano orientamento sessuale che emerge dai testi: l'uomo non parla qui a una donna, bensì a un altro uomo. È quindi chiaro, per usare una parola che non era ancora a disposizione di A.W. Schlegel, che queste poesie sono

gay, omosessuali. Questo riferimento, entrambi i riferimenti diventeranno estremamente importanti per gli ulteriori sviluppi della storia della ricezione dei Sonetti: per prima cosa, i Sonetti come testo autobiografico; in secondo luogo, i Sonetti sono importanti nella storia delle relazioni sessuali in quanto testi che trattano l'omosessualità.

In tale contesto, con questo successivo riferimento ai Sonetti di Shakespeare, la struttura estetica del sonetto gioca un ruolo relativamente minore. Il sonetto shakespeariano è anche completamente diverso, nelle sue argomentazioni, rispetto alle tradizioni in cui Shakespeare ha scritto, dal momento che Shakespeare scriveva sicuramente nelle tradizioni che provengono dal sonetto italiano. E in quel caso il sonetto non è una forma collegata all'espressione del sé, ma è piuttosto esso stesso una ricca forma d'arte in cui si costruisce una finzione. Il lettore deve capire che si tratta di una finzione. Quest'aspetto viene totalmente trascurato da A.W. Schlegel.

F.R.: Nonostante ciò, Lei crede che il successo dei sonetti di Shakespeare a livello globale (che il Suo volume documenta in modo eccellente) potrebbe aver a che fare con la forma-sonetto di per sé?

M.P.: Il fatto che queste liriche siano state scritte in quella forma le inserisce nella grande storia europea del sonetto, che inizia grossomodo nel dodicesimo secolo, credo, in Sicilia, giunge in Toscana e, in seguito, prosegue in Francia con i poeti della Pléiade, che hanno composto sonetti. Sonetti ne sono nati in tutto il continente europeo, per cui, per così dire, c'è una cornice in cui i sonetti di Shakespeare possono essere recepiti.

Purtroppo ciò non ha portato immediatamente a elaborare le differenze tra i sonetti di Shakespeare e quelli di Petrarca e, in seguito, dei francesi. In realtà ci si è arrivati relativamente tardi. Per quanto riguarda la riuscita estetica dei Sonetti shakespeariani A.W. Schlegel ha poco da dire. Se guardiamo al dibattito che divampa intorno ai Sonetti, è sorprendente che i valori estetici, l'arte che consiste nell'elaborare a fondo lo stesso schema strofico e rimico per centocinquanta volte, sempre variando in modo nuovo, è sorprendente che tutto ciò venga preso così poco in considerazione, e che pertanto non si riesca veramente ad afferrare il principio strutturale peculiare ai Sonetti di Shakespeare.

Secondo A.W. Schlegel i Sonetti narrano una storia con un inizio, una metà e una fine: una narrazione autobiografica attraversata da determinate fasi. Se però si leggono i Sonetti in sequenza, uno dopo l'altro, non risulta alcuna storia coerente, bensì vi è in atto un principio della variazione, con approcci sempre nuovi, contraddizioni, autoritrattazioni etc. Si tratta di un principio di variazione seriale, piuttosto che del principio secondo cui vengono raccontate storie in un romanzo. Qui non si racconta nessuna vicenda come in un romanzo.

F.R.: Quindi, innanzitutto si ha una ricezione contenutistica, fortemente orientata alla componente biografica; la ricezione formale comincia probabilmente soltanto più tardi, con la coscienza, con gli imitatori di questo genere ...

M.P.: Questa lettura autobiografica non l'ha annunciata soltanto A.W. Schlegel, ma è stata adottata molto velocemente anche dagli inglesi. „With the Sonnets Shakespeare unlocked his heart“: dischiuse il suo cuore. Il fatto che noi abbiamo la chiave di Shakespeare la ricezione lo ha assimilato in fretta. Ma proprio questa teoria della chiave con cui egli apre il suo cuore diventa discutibile, nella misura in cui ci si occupa delle tradizioni estetiche all'interno delle quali Shakespeare ha redatto i suoi sonetti.

F.R.: Potrebbe approfondire questa tradizione inglese? Chi intende di preciso?

M.P.: Wordsworth per esempio, Keats per esempio. Tutti i romantici inglesi si sono aggiunti a questa lettura tedesca, e hanno scorto nei sonetti shakespeariani la chiave per accedere al vero Shakespeare. E naturalmente la critica inglese era un po' in imbarazzo, essendo Shakespeare il personaggio di spicco della letteratura inglese, e in quanto tale rappresentando egli l'essenza della mascolinità inglese, dell'“englishness”, per così dire. Improvvisamente si trovano questo personaggio di spicco, tutt'altro che limpido in termini di politica di genere, che ha perseguito le sue seduzioni giovanili senza opporvi alcuna resistenza. È stato un po' imbarazzante, per gli inglesi, il fatto che il loro personaggio-bandiera risultasse infangato. Ma altri lo hanno recepito in modo del tutto diverso. Oscar Wilde, ad esempio, lo ha accettato con gratitudine. Per Oscar Wilde i Sonetti di Shakespeare, a fianco di quelli di Michelangelo e dei testi di Platone, sancirono la legittimità del proprio orientamento sessuale, conferendogli lo splendore della grande arte e dell'eredità culturale.

F.R.: Sì, questa linea di ricezione dei Sonetti, per così dire maschio-maschile, ci condurrebbe fino a Stefan George.

M.P.: Sì.

F.R.: Ma ne parleremo più avanti. Si potrebbe parlare, a proposito dei Sonetti, di una raccolta lirica che mostra un numero relativamente limitato di attanti e di motivi (l'io lirico, il “fair youth”, la “dark lady”) i quali però vengono variati continuamente. Crede che quest'aspetto, nel corso del tempo, possa aver contribuito al gigantesco successo dei Sonetti?

M.P.: Certo che lo credo, perché questa costellazione figurale – l'uomo maturo e poeta, il giovane aristocratico, il rivale poeta e la donna particolarmente attraente dal punto di vista erotico – ha in sé qualcosa di drammatico. In essa si possono realizzare ogni sorta di interazioni, ed è questo aspetto drammatico che di sicuro ha portato ai Sonetti ulteriore apprezzamento.

Ma non si tratta di uno sviluppo sistematico dell'azione, come in un dramma in cinque atti, per così dire, bensì di un soggetto rappresentato in varianti sempre nuove. Si tratta di un qualcosa che si trova davvero molto tardi nella coscienza critica, ed è proprio in questo qualcosa che consiste l'eccellenza dei sonetti di Shakespeare: il fatto che siano così aperti, così variabili, che rappresentino sempre le stesse situazioni fino in fondo e in modo sempre diverso.

F.R.: Nel libro ha mostrato che sono stati condotti degli adattamenti drammatici dei Sonetti, che i Sonetti hanno trovato la via del teatro.

M.P.: I Sonetti hanno trovato la via del teatro. In parte sono stati messi in scena, utilizzati come canovacci fino ai tempi più recenti, fino al momento in cui Peter Brook a Parigi e a Robert Wilson a Berlino li hanno resi non dirò brani teatrali, ma performances. Dunque, di nuovo, con i mezzi del teatro non hanno sviluppato drammi nella loro compiutezza, bensì determinate situazioni drammatiche, e lo hanno potuto fare perché i Sonetti di Shakespeare sono sì liriche, ma sono in primo luogo le liriche di un grande drammaturgo.

Lo si nota sempre, il grande drammaturgo, dal fatto che egli è in grado di scrivere testi che possono essere detti, che si possono dire e trasmettono il corpo che sta dietro ai discorsi, ai gesti con i quali si parla. Questo è anche uno strumento di misurazione della qualità della traduzione: quanto più le traduzioni ripetono la qualità gestuale dell'originale, e dietro al discorrere percepiscono un corpo e una voce – ciò che sta di fronte al destinatario nella costituzione del discorso –, tanto più, in quella misura, la traduzione dei Sonetti sarà riuscita.

F.R.: Sì, tradurre in una lingua straniera il gesto, la gestualità – come forse direbbe Max Kommerell, la mimica – è particolarmente difficile, me lo posso immaginare ...

M.P.: Bisogna anche avere il coraggio di tradurre i sonetti di Shakespeare in una lingua che non sia la nobile lingua d'arte romantica, ma che si avvicini alla lingua di tutti i giorni, a una lingua che conosciamo, che ci è familiare e che usiamo per comunicare. In questo aspetto risiede il grande progresso delle traduzioni dei Sonetti di Shakespeare, perlomeno in Germania, nelle ultime decadi.

F.R.: Secondo Lei, c'è un tema o un sonetto all'interno della raccolta shakespeariana che può essere considerato particolarmente difficile da tradurre, se non "intraducibile"?

M.P.: Questi sonetti non sono semplici da tradurre, nessuno lo è. E non solo perché devono essere rimati, ma perché spesso l'argomentazione rivela una dialettica complicata, ed è molto concisa. Mantenerla ugualmente concisa, tradurre questo in altre lingue, rimanendo nonostante tutto comprensibili, è veramente difficile. Ci sono inoltre, naturalmente, anche particolari difficoltà: esse risiedono in una caratteristica comune ai drammi e ai Sonetti di Shakespeare, il gioco verbale (*Wortspiel*). Essi amano

giocare con le parole, dare alla singola parola diversi significati. In una lingua va bene. Nell'altra invece si devono inventare giochi di parole del tutto nuovi, oppure si dispera di trovarli, si fallisce, anche questo può succedere. Ci sono due sonetti nella seconda parte del ciclo che vengono chiamati di solito i sonetti "Will", perché lì la parola "will" gioca un ruolo molto importante.

F.R.: ... in Petrarca era la parola „Laura“ – „L'aura“ ...

M.P.: Sì, Petrarca gioca naturalmente con "alloro", è tutto già lì. I giochi di parole hanno un ruolo importante anche nella coscienza critica di Shakespeare. E in alcuni di questi sonetti i giochi si condensano a tal punto da togliere il respiro al traduttore, come in questi due sonetti "Will", nr. 135 e 136, in cui la parola "will" viene ripetuta e, per così dire, strapazzata, significando ogni volta qualcos'altro: will può essere l'abbreviazione di William Shakespeare; dice: "Will", e intende se stesso. Ma "will" è anche ciò che in Petrarca significherebbe "desio": il desiderio, l'impulso sessuale, la passione etc. "Will" può indicare anche i genitali femminili o maschili. Vedi, allora, com'è tutto multiforme, e quando leggi a fondo i Sonetti sei già consapevole del fatto che questa parola viene impiegata ogni volta con un significato diverso. Ora, come si fa in tedesco, dove hai soltanto "Wille"? Non funziona più nello stesso modo. Le traduzioni di questi due sonetti non sono riuscite pienamente. Per il traduttore è uno sforzo immane.

Nella tua domanda chiedevi se i sonetti siano particolarmente adatti alla traduzione perché così universali. Non lo credo proprio. Non saprei in che senso siano universali, se non che si tratta di desiderio sovrassessuale. Questo è, naturalmente, un tema universale, e praticamente tutte le poesie lo hanno in comune. Mi sembra che le questioni qui siano invece piuttosto specifiche, radicate in una certa situazione, direi, e questo è in effetti il Rinascimento inglese. Ma a partire da ciò noi dobbiamo entrare in dialogo sui Sonetti di Shakespeare. Dobbiamo guardare a come in epoca moderna si costruivano le differenze e il desiderio sessuali. Ma non si può dire che questi sonetti siano universali sotto quest'aspetto. In un certo senso si chiudono rispetto a una ricezione universale, e questo è particolarmente chiaro nelle culture islamiche: lì i Sonetti di Shakespeare o non vengono proprio tradotti, o lo sono soltanto in una determinata piccola selezione condotta tra quelli del tutto innocui, solo tra quelli che si possono comprendere come se fossero il discorso di un uomo a una donna. In Turchia fino ad oggi. Questi testi vengono negati perfino in culture che vantano una ricca tradizione omosessuale, come quella persiana, i cui massimi poeti hanno descritto un'erotismo di matrice omosessuale. E con ciò i Sonetti vengono esclusi da tutti i processi di ricezione ufficiali.

F.R.: La mia domanda sull'universalità dei sonetti è nata sulla base dell'ampiezza delle traduzioni contenute nella Sua raccolta. Ho avuto l'impressione che nessun'altra opera letteraria sia stata recepita così in lungo e in largo nel mondo.

M.P.: Questo è chiaro. È stato anche il punto di partenza del nostro volume. Come si è verificato? Che forme ha assunto? Si è certo potuto constatare che la raccolta è stata compresa in modi differenti, ma è stata anche mal compresa. Per tutto il diciannovesimo secolo i Sonetti sono stati standardizzati dal punto di vista sessuale nei normali libri di scuola. In essi si sono viste belle storie d'amore romantiche e si è occultato ciò che in parte pur sempre sono. D'altra parte: è proprio questa componente piccante dei Sonetti di Shakespeare che aiuta a rinfocolarne l'interesse in determinati contesti sociali, come ad esempio nei circoli omosessuali, che improvvisamente scorgono nei Sonetti un testo canonico, in cui il loro proprio desiderio sessuale si nobilita. Ciò che rende i Sonetti un testo ricco di mistero – non so proprio chi sia questa dama; ma allora, chi parla qui? Chi è il rivale? Come ci sono arrivati alla stampa? – è enigmatico, e un enigma stimola a trovare soluzioni. L'intenso lavoro degli specialisti è sempre stato stimolato proprio da questa enigmaticità. I sonetti sono diventati, per così dire, la Monna Lisa dei testi di Shakespeare, insieme all'Amleto, forse, che per quanto riguarda la storia della ricezione ha lo stesso vantaggio di essere così plurivoco e di negare i chiarimenti.

F.R.: Sì, tutto ciò è infatti enigmatico. Perché non sappiamo quasi nulla sulla condizione di Shakespeare e sulla sua persona?

M.P.: Quasi nulla non si può dire, però, per quanto riguarda Shakespeare, fonti che siano in qualche misura attendibili, sulla base delle quali si possano ricostruire i dati biografici, mancano in larga misura. Anche questo lo rende interessante, per il fatto che con lui non si arriva mai ad alcuna conclusione certa, ciò che possediamo a livello documentario è di un'aridità che ha dell'incredibile. Di lui abbiamo molti autografi, manoscritti, ma quando li guardiamo, vediamo che ha scritto il suo nome ogni volta in modo diverso, perché risalgono a prima della standardizzazione ortografica. Scriveva il nome come gli veniva in mente al momento. A cosa servono queste firme? Sono firme per qualche contratto di vendita, e quindi quanto di più banale e impoetico esista; altrimenti non si hanno altre firme sue. Ciò che si sa della sua vita è estremamente lacunoso, e queste lacune stimolano idee sempre nuove. Soprattutto gli italiani suppongono che Shakespeare sia stato in Italia per esser in grado di conoscere così tante cose su quel paese. Ma queste sono solo supposizioni che non convincono particolarmente.

F.R.: Ciò rende lui, rende la sua figura affascinante.

M.P.: ... e questo fascino, la sua natura enigmatica, si concentrano nei Sonetti, direi.

F.R.: Sì, è un buon epilogo per questa parte dell'intervista.

M.P.: Non è la loro verità universale che i Sonetti chiamano in causa, bensì la loro enigmaticità.

M.P.: Nell'introduzione ho trovato i passaggi sul modello di sviluppo genetico delle appropriazioni dell'ipotesto shakespeariano particolarmente plausibili, relativamente alla traduzione. Per prima viene la traduzione in prosa, poi le varianti estetizzanti (traduzioni metriche e intermediali), e soltanto alla fine l'adattamento libero, se non ho capito male.

M.P.: Naturalmente non si tratta di un processo unilineare. Non si deve pensare che vada sempre così, perché ci sono sempre anche molti corsi e ricorsi. Le traduzioni in prosa dei Sonetti non sono sorte soltanto nella preistoria o nella protostoria della loro ricezione. Si comincia di certo con una traduzione in prosa, poi viene la traduzione in versi. Però anche in seguito i Sonetti sono stati tradotti in prosa più volte, perché si è creduto che si colgano meglio le sfumature semantiche se non si è costretti all'imprecisione causata dalla messa in metrica e in rima.

F.R.: Si può generalizzare questo procedimento, oppure vale soltanto per la storia della ricezione dei Sonetti shakespeariani?

M.P.: Non so se di solito sia così. A questa discussione aggiungerei un altro elemento: la traduzione direttamente dalla lingua straniera, ossia la traduzione della traduzione. Quest'aspetto ha un ruolo importante nella ricezione dei testi shakespeariani, dei drammi come dei sonetti. Molte culture non hanno tradotto dall'inglese, ma da traduzioni tedesche o francesi. Anche nella tua cultura, quella italiana, non si comincia con traduzioni dall'inglese, bensì con traduzioni dal tedesco e dal francese.

F.R.: Sì, questo è noto. Ci sono tradizioni o sistemi letterari che dal punto di vista storico tendono maggiormente alla traduzione rispetto agli altri? Ci sono, secondo il Suo parere, costanti specifiche di una cultura o di una lingua considerate in prospettiva storico-traduttiva?

M.P.: La misura in cui ogni singola cultura letteraria è pronta al tradurre, quanto volentieri essa si apre nel tradurre testi di altre lingue, dipende naturalmente molto dalla sua costituzione. Una cultura letteraria come quella francese, che in determinate fasi riposa molto su se stessa, non ha la necessità, per così dire, di tradurre da altre lingue. Non ne ha la necessità come ad esempio quella tedesca, che invece deve lottare per raggiungere il proprio status all'interno delle lingue europee. Ciò dipende dalla storia tedesca, con la tarda fondazione dell'Impero. Il tedesco ha molto più bisogno di assorbire impulsi dall'esterno al fine di svilupparsi in quanto lingua e in quanto cultura letteraria. In Germania abbiamo due lingue vicine, entrambe particolarmente importanti: una è il francese, l'altra è l'inglese. E fin dentro al diciottesimo secolo il grande modello era la Francia. La letteratura tedesca deve far propria quella francese. Più tardi si traduce dall'inglese e Shakespeare viene recepito. Shakespeare è, per così dire, la leva della creazione di una nuova identità per la cultura tedesca, la quale non è più dipendente dal sistema letterario francese. Un nome centrale in questo contesto è

Lessing. Egli ha promosso in maniera del tutto esplicita questo riorientamento della letteratura tedesca – via da quella francese e verso quella inglese.

F.R.: Anche il concetto di letteratura mondiale (*Weltliteratur*) è un conio tedesco e viene usato in una posizione particolarmente in vista nella raccolta: nell'introduzione. Con questo si spiega il motivo per cui la cultura traduttiva tedesca, allo stesso modo della teoria della traduzione, inizi così presto al confronto con altre. In precedenza abbiamo già detto qualcosa in proposito. In Germania gli strumenti teorici ci sono già. La teoria della traduzione matura già nel passaggio dal diciottesimo al diciannovesimo secolo.

M.P.: Sì, dunque, in Germania la teoria della traduzione si è sviluppata già a partire dalla metà del diciottesimo secolo, andando al di là degli antichi precetti latini. I latini distinguevano tra una traduzione letterale e una non letterale o libera. Tutte le altre culture hanno poi recepito questa distinzione. La teoria traduttiva tedesca fa un passo ulteriore: è ermeneutica. Affronta il seguente problema: come si media tra il Sé e l'Altro. Che tipo di processi vengono qui messi in moto? Questi processi non sono unilineari (non vanno in un'unica direzione), ma si muovono nello spazio, devo rendere proprio l'Altro, devo mettere in relazione l'Altro con ciò che è proprio. In questo contesto Schleiermacher è un gran nome, ma si può anche parlare di Herder etc. E il concetto goethiano di letteratura mondiale ha a che fare con loro. La consapevolezza che la letteratura tedesca è una parte della letteratura mondiale, che essa si definisce come parte della letteratura mondiale, che la letteratura mondiale non è qualcosa che sta all'esterno, ma qualcosa che appartiene anche a noi. Mentre altre nazioni hanno fondato colonie, la cultura tedesca ha sognato la letteratura mondiale, il commercio tra le lingue che può arricchire vicendevolmente. Io credo che le straordinarie prestazioni della cultura letteraria tedesca in ambito traduttivo abbiano a che fare con questo concetto più profondo e intelligente, rispetto ad altre lingue, di cosa sia la traduzione.

F.R.: Come ha già detto, Shakespeare ha una funzione importante in questo processo. La storia dei drammi e del teatro tedesco del diciottesimo secolo non è praticamente pensabile senza Shakespeare.

M.P.: Sì.

F.R.: Ma come se lo spiega?

M.P.: A causa della povertà del dramma tedesco (che, diciamo, non era affatto travolgente). I testi drammatici del diciottesimo secolo, a prescindere da Lessing, vengono letti solo da germanisti, i quali si occupano volentieri di vecchi testi, ma per il teatro ... non interessano a nessuno, sono poveri in confronto a quanto essi hanno veduto in Shakespeare. E di Shakespeare hanno fatto esperienza a partire dal primo Seicento, quando i commedianti inglesi portarono sul continente i suoi testi, in versioni che fin dall'inizio si situarono fra le lingue. La lingua parlata dai commedianti inglesi

sui palchi era una mescolanza tra inglese e tedesco: la condizione dello stare tra le lingue. E così Shakespeare è diventato un modello.

F.R.: Sì, certo. Il modello gottschediano non si è imposto. Si è fatto il tentativo di stabilire in Germania quello del teatro francese, ma chiaramente ha avuto ...

M.P.: ... non ha avuto alcun successo considerevole. I testi degli imitatori tedeschi di Corneille e di Racine, che ci sono stati, non hanno più nessuna importanza in seguito.

F.R.: Si vede anche nel teatro del giovane Schiller, ad esempio, che intere scene sono state praticamente trascritte da Shakespeare.

M.P.: È chiaro, il nuovo modello drammatico dello Sturm und Drang era ispirato dall'esempio di Shakespeare, naturalmente.

F.R.: Concordo. Ma tornando alla domanda delle culture traduttive: Quali sono, secondo Lei, le principali differenze tra le traduzioni tedesche dei Sonetti e quelle francesi o italiane, dal punto di vista storico?

M.P.: Qui posso dir poco, perché non ho avuto sotto gli occhi le traduzioni francesi, russe e polacche. Quelle che conosco per esperienza personale sono le traduzioni in italiano e in tedesco dei Sonetti. E lì noto, devo dire, molto stupito, quanto segue: si potrebbe pensare che agli italiani riesca più facile, rispetto ai tedeschi, tradurre i Sonetti di Shakespeare nella propria lingua. In fondo, il sonetto è una forma italiana e in fondo non c'è nessuna lingua nella quale il porre in rima sia più facile che in italiano, mentre in tedesco il rimare è molto difficile. Se Lei cercasse di comporre rime in tedesco, noterebbe quanto difficile sia il non incorrere in cliché. In italiano è invece difficile evitare che le parole entrino in rima, ci sono così tante rime! Ciononostante: se si leggono le traduzioni italiane, si vedrà quanto poco capitale ne traggano. Molti rinunciano addirittura alla rima. Io lo trovo del tutto stupefacente.

F.R.: Considera dunque le traduzioni in rima adeguate?

M.P.: C'è quel celeberrimo sonetto: "Sonette find ich sowas von beschissen (Trovo i sonetti davvero schifosi)" (Robert Gernhardt). L'autore esprime le resistenze di ciascun giovane tedesco non appena legge un sonetto ...

F.R.: ... anche se quello è un meraviglioso sonetto!

M.P.: ... è vero, è un sonetto meraviglioso, per questo ha avuto così tanto successo ed è entrato nei libri di scuola, perché è così spiritoso il modo in cui mette in atto ciò che allo stesso tempo rimprovera, facendo dello spirito, e mostrando cosa può veramente ottenere la rima. E se noi parliamo di un sonetto, non si tratta solo della rima, bensì dell'intera struttura del sonetto. Superarla significa compiere una grande rinuncia, direi, dal momento che nell'originale, in Shakespeare, questa struttura reca un importante significato, irreggimenta e conduce l'argomentazione nella sua interezza.

Essa dipende dalla suddivisione in tre quartine e nel *couplet* finale. Se ci rinuncia, che cosa Le rimane? Poco. Si fanno naturalmente molti tentativi di traduzione omettendo la rima. L'ultimo tentativo che conosco è di un anglista e traduttore conosciuto in tutto il mondo. Negli ultimi anni ha nuovamente tradotto i sonetti di Shakespeare ... in prosa. Si chiama Klaus Reichert. Ha tradotto i sonetti senza rima e senza un andamento giambico, giustificando la sua scelta in lungo e in largo in una premessa in cui spiega perché lo fa, perché vi sia all'opera una cadenza nello scrivere, detto metaforicamente, ma quelle traduzioni per me non sono riuscite. Se ne perde moltissimo il fascino. Io non sostengo, peraltro, che tutto quello che nell'originale è in rima debba essere rimato anche in traduzione. Tuttavia, fare a meno delle rime nei sonetti di Shakespeare mi pare una rinuncia molto grande, la quale può forse essere compensata da una maggiore flessibilità e precisione. Un altro traduttore che lo fa è Werner von Koppenfels. Koppenfels traduce regolarmente liriche dallo spagnolo, dall'italiano, dall'inglese etc., rinunciando sempre a rimare, oppure utilizzando delle assonanze in sostituzione alla rima. A volte funziona bene, ma in molti casi funziona per l'appunto meno bene. Manca un principio strutturale: non manca soltanto il bel suono, ma anche la componente strutturale e intellettuale che risiede nella rima.

F.R.: Difficile, se non impossibile, separare la forma dal contenuto in queste poesie – e probabilmente non è nemmeno giusto. In italiano conosco soltanto la versione in rima dei sonetti di Roberto Piumini. La trovo però ... naturalmente riuscita, per così dire, dal punto di vista fonetico, tuttavia il contenuto ne soffre.

M.P.: Lei ha pienamente ragione. È uno dei pochi a imitare in modo coerente la struttura rimica dei sonetti shakespeariani. Al contrario Montale, Ungaretti ... grandi poeti si sono sforzati nella resa dei Sonetti – Ungaretti e Montale, non se ne possono trovare di più grandi –, ma questi risultati non sono molto convincenti, per il vero.

F.R.: Anche loro hanno rinunciato alla rima.

M.P.: Sì, hanno rinunciato alla rima. È lì che ho incontrato il problema per la prima volta, erano le prime traduzioni che consultavo. Come possono rinunciare a qualcosa che non riuscirebbe loro così difficile! Poi ho trovato la versione di Piumini, come lo fa, ed ero ugualmente deluso, perché va perso così tanto del sorprendente pensiero argomentativo etc. – e inoltre fraintende pure alcune cose.

F.R.: Intendo dire che quando in Italia si leggono o si ascoltano sonetti autonomamente, si pensa inevitabilmente al modello petrarchesco. Questa è una mia supposizione. Ma trovo comunque che questo modello agisca fortemente sui lettori professionisti anche nel caso delle traduzioni.

M.P.: Il modello del sonetto petrarchesco si differenzia da quello shakespeariano sotto molti aspetti decisivi. Bisogna dirlo. Se un lettore italiano ascolta un sonetto di Shakespeare e contemporaneamente ha la figura di Petrarca nella testa e nell'orecchio,

allora si confonderà in molti modi, perché ciò che manca in Petrarca è proprio il couplet finale, che è spesso il nocciolo della questione in Shakespeare. Il tutto si dirige verso un distico a rima baciata che sorprendentemente manda all'aria l'intera argomentazione. Questo non lo si ha in Petrarca, dove tutto monta piuttosto lentamente. Hugo Friedrich ha descritto molto bene la forma del sonetto petrarchesco. La sua descrizione del sonetto in Petrarca fa capire chiaramente in che misura sia diverso il sonetto shakespeariano. Il sonetto petrarchesco non conosce i sorprendenti cambi di rotta dell'argomentazione che troviamo in Shakespeare. Peraltro c'è già una "volta" nei sonetti di Petrarca, dopo l'Ottava; una "volta", però, che risulta meno sorprendente di quei salti che Shakespeare compie nelle sue argomentazioni.

F.R.: La raccolta non contiene soltanto traduzioni nelle principali lingue di cultura, bensì anche in quelle forme linguistiche marginali, dialetti e lingue artificiali, tra cui ci sono l'esperanto e il klingoniano. Mi ha molto impressionato trovare nell'introduzione il concetto di "ecologia" applicato all'universo delle lingue. In che senso la traduzione di un testo classico come i Sonetti può avere un ruolo nell'affinamento di quelle lingue?

M.P.: Ciò che intendiamo con ecologia linguistica, ha a che fare, per così dire, con la sopravvivenza di una lingua. Perché sopravviva una lingua è importante che essa si misuri con altre lingue, e attraverso ciò si affermi, acquisendo un controvalore nei confronti di ulteriori lingue. Lo si può notare guardando a questa Europa, in cui si estinguono sempre più lingue. Non abbiamo soltanto processi di estinzione biologica – quante farfalle si sono estinte nel corso della nostra vita, quanti tipi di strigidi non esistono più! Nella Maremma c'è ancora una specie di barbagianni che in Germania è scomparsa cinquant'anni fa. Non si trovano più riserve naturali per loro – e così è per le lingue. Nel mondo vanno perdute lingue di giorno in giorno. Un modo per contrastare questa moria linguistica è quello di misurarsi in queste lingue ad altre, per così dire, come prova della propria esistenza. Tu provieni dalle Dolomiti, lì ci sono le riserve del ladino. Quando abbiamo fatto questa raccolta siamo giunti a queste riserve, e subito abbiamo incontrato persone la cui missione nella vita consiste nel non far estinguere la lingua ladina. Per loro è un compito ecologico, in un certo senso, per tenere in vita la propria lingua.

F.R.: Lo capisco. È molto importante che l'ecosistema linguistico rimanga vario e diversificato. Ma l'inglese non è forse il più forte avversario di queste variazioni linguistiche? Perché oggi il inglese viene considerato una lingua di comunicazione a livello mondiale, ossia una lingua franca, come lo è stato prima il latino. Naturalmente, però, non l'inglese di Shakespeare, ma l'inglese dei programmatori di computer, degli scienziati, dell'industria cinematografica etc. In che misura è oggi ancora significativo, in un mondo globalizzato, l'inglese letterario dei Sonetti?

M.P.: Questo inglese letterario che incontriamo nei Sonetti shakespeariani è ancora significativo, e ha relativamente successo, bisogna dirlo, in quanto penetra nelle diverse lingue e anche nei diversi media. Guardati la storia dei film di Hollywood, e vedrai quanto spesso si faccia riferimento ai Sonetti di Shakespeare. Se prendi un film hollywoodiano come *Pretty Woman*: i due fanno una gita, si siedono sotto un albero e giocano come se fossero studenti, l'imprenditore e la prostituta. E lei tira fuori un libro. E che libro è? Sono i Sonetti di Shakespeare, e se li leggono ad alta voce.

In quel frangente, dunque, i Sonetti penetrano addirittura nel medium nemico, per così dire. Sono presenti in esso. Qui potrei fare molti esempi. Nel secondo volume [*William Shakespeare's Sonnets for the First Time Globally Reprinted*, edizioni Signathur, Dozwil 2014, supplemento al vol. I del 2009], in un saggio sui *Sonetti* e il cinema troverai molti esempi. Penso che si possa facilmente esagerare con l'argomento che l'inglese globalizzato sia così lontano da tutte le tradizioni letterarie, perché al di là di queste lingue informatiche e dell'high-tech è vivo anche l'altro inglese, credo, e rimane vivo in molte lingue. Bisogna soltanto aver presente il sistema educativo. Nel sistema educativo mondiale anche l'inglese letterario è importante. E se non comprendessimo l'inglese letterario avremmo spesso difficoltà con le metafore della lingua dell'informatica. Internet è un medium che può trasmettere anche i Sonetti. Essi hanno invaso la rete in modo incredibile. In tutte le lingue. Se si inizia a fare una ricerca su Google, non si finisce più, da quanto si trova.

F.R.: La rimediazione (*remediation*) è un fenomeno che è diventato rilevante negli ultimi decenni, per non dire negli ultimi anni, nell'esperienza di tutti i giorni. Ci sono legioni di voci sui Sonetti di Shakespeare, anche su You Tube. Quali sono, secondo Lei, i vantaggi e gli svantaggi di questo fenomeno?

M.P.: Innanzitutto devo dire che ci vedo solo dei vantaggi. Per prima cosa, direi che questi due volumi da noi prodotti non sarebbero stati mai realizzati senza l'aiuto di internet. Internet è il presupposto. Figurati: avevamo bisogno di "sonnets-scouts", ossia di persone da tutto il mondo e dalle culture più diverse, affinché diventassero i nostri informatori su quale sia la situazione dei Sonetti shakespeariani nelle lingue africane e indiane etc. Avevamo quindi una rete di 150 corrispondenti, i quali si sono ridotti a circa 80 collaboratori effettivi. Senza Internet questo processo sarebbe durato anni. Se scrivi una lettera verso la Nigeria, devi aspettare fino al momento in cui arriva la risposta, mentre noi abbiamo potuto formare la nostra squadra in un tempo relativamente breve, e cioè in due anni, e i nostri informatori potevano inviare le loro risposte anche tramite internet. Questo è un primo aspetto. Per quanto riguarda l'altro aspetto, ci siamo presto resi conto che, se ci tenevamo a vedere in che modo i Sonetti di Shakespeare sopravvivono ancora, i luoghi in cui sono ancora presenti e in cui hanno effetto, non si poteva rimanere ancorati al testo stampato, ma si doveva diventare intermediali. E questa dimensione intermediale si dischiude molto più facilmente

attraverso la rete. C'è molto, lì dentro, si trovano molti film sulla rete. Molto di ciò che è privato, di ciò che privati cittadini mettono in rete, può sembrare banale, ma è estremamente rivelatore quando vediamo un uomo dall'India mentre tutto fiero insegna a recitare un sonetto di Shakespeare a sua figlia, e lei lo recita davanti alla sua telecamera, il tutto viene ripreso e, alla fine, si ritrova in rete. Non è solo toccante, ma ci dice anche qualcosa sul modo in cui la costruzione degli affetti si produce attraverso i Sonetti a tutt'oggi, e non soltanto nella madrepatria, in Inghilterra, o nel continente europeo, bensì in tutto il mondo. E tutto questo è accessibile, in passato non lo sarebbe stato.

F.R.: I media, internet, ora sono diventati molto importanti dal punto di vista didattico, anche per quanto riguarda la mediazione letteraria. Da studiosi si è forse ancora legati a un'idea di letteratura piuttosto ingenua: il libro stampato. Verosimilmente quest'idea appartiene a un'epoca passata. Oggi viviamo tutti in rete, abbiamo tutti la possibilità di attingere il sapere da internet e il libro stampato esiste sì ancora, ma al di là del libro cresce una ...

M.P.: ... no, no. Non voglio fare alcun rimprovero alla filologia. La filologia è necessaria perché si occupa della lettera e del testo; lo deve fare, ha raggiunto molto e molto resta ancora da fare. Ma questo non è tutto, perché i testi non esistono solo come serie di lettere a stampa, ma anche in una pluralità di forme di grande vivacità, e a tutto questo noi dobbiamo rimanere alle calcagna.

F.R.: Novalis considerava il vero traduttore il "poeta del poeta". La Sua antologia contiene numerose traduzioni di autori. Mi limiterò all'ambito della lingua tedesca, ritornando alla linea maschile e omosessuale che Lei aveva menzionato all'inizio – Wilde e, in Germania, Stefan George. Proprio in relazione ai sonetti di Shakespeare, il contrasto tra la traduzione di George in un idioma poetico e la loro "tedeschizzazione" operata da Karl Kraus è divenuto paradigmatico. Qual è il Suo parere personale? Preferisce la versione di George o quella di Kraus?

M.P.: La risposta è molto semplice. Le traduzioni di George sono naturalmente più interessanti di quelle di Kraus. Quelle di Kraus sono molto comprensibili. Kraus vuole tradurre in una lingua comprensibile, ma la sua è la lingua stereotipa della lirica del diciannovesimo secolo, che in fin dei conti non è degna di un Karl Kraus. Trovo che siano deludenti. Nei sonetti di George c'è qualcosa di buono, è vero, hanno una certa qualità che ha qualcosa a che fare con la sua comprensione del particolare orientamento sessuale importante nei Sonetti. Tuttavia, ciò che essi trascurano veramente è la componente performativa dei Sonetti: che lì qualcuno si esprime a partire da una determinata situazione con un corpo, con una voce, con una gestualità. È tutto pronunciato in modo fine e aristocratico. Eppure questi Sonetti non sono stati davvero tradotti in modo ideale. Hai iniziato con il dire che i Sonetti spesso sono stati tradotti da poeti, vero? Dietro alla tua domanda sta l'idea, molto diffusa, che solo i poeti

traducano i Sonetti, e che i poeti sarebbero qualificati in modo particolare per la traduzione di testi poetici. Con quest'idea sono in totale disaccordo. Se guardiamo a ciò che i poeti hanno realizzato come traduttori dei Sonetti di Shakespeare, non ne sono convinto. Non hanno fatto le traduzioni migliori. Si sono venduti bene per i nomi. Shakespeare ha avuto successo in libreria perché la gente pensava che i Sonetti venivano finalmente tradotti da un poeta. Di solito sono pieni di errori, piene di imprecisioni, non hanno affatto le qualità che una traduzione dei Sonetti dovrebbe avere. Le traduzioni migliori provengono da non-poeti, stranamente provengono da professionisti della traduzione.

F.R.: Come se lo spiega?

M.P.: Perché sono professionisti, perché osservano molto attentamente cosa devono tradurre e che qualità deve possedere ciò che si traduce. La migliore traduzione per me è quindi quella di Christa Schuenke, per la quale io ho avuto l'onore di scrivere una postfazione. Si tratta di un salto nei confronti della ricca tradizione delle traduzioni tedesche dei Sonetti di Shakespeare.

F.R.: Con rima, vedo.

M.P.: Sono rimati, naturalmente. Lei è una professionista. Le qualità di quei testi le si notano nella componente performativa, nell'elemento drammatico dei gesti linguistici, quando li si mette in scena. Soltanto quando le si portano sul palco, in costellazioni drammatiche, e le si mettono in bocca agli attori, queste traduzioni iniziano a brillare. Robert Wilson lo ha fatto. Ha messo in scena venti sonetti, accompagnati dalla musica di Rufus Wainwright, un compositore rock canadese. È stata una fantastica serata all'insegna di Shakespeare, una fantastica serata all'insegna dei Sonetti. I sonetti che ha selezionato per il suo drammaturgo erano naturalmente quelli di Christa Schuenke, e lo si è notato per tutta la serata. C'è stato del riso tra il pubblico, ed è proprio così che lo spettacolo è riuscito.

F.R.: Sì, la prova di sopravvivenza di ogni testo: che sia portato in scena e pronunciato ad alta voce, declamato ...

M.P.: ... di modo che possa avere effetto. I Sonetti di Shakespeare sono così importanti nella storia della traduzione poetica del sonetto perché sono diventati un caso paradigmatico di traduzione lirica, sul quale si possono sperimentare i limiti e le possibilità della traduzione.

F.R.: Molto interessante. Una domanda del tutto ingenua: i sonetti sono stati concepiti per una lettura ad alta voce o piuttosto per una lettura mentale?

M.P.: Quello che sappiamo è che, ai tempi di Shakespeare, nei primi anni Novanta, i Sonetti esistevano in manoscritti dello stesso autore che non furono pubblicati e circolavano tra gli amici. Come li abbiano usati non sappiamo, non si sa se abbiano

letto i testi ad alta voce oppure no, questo non lo sappiamo. Io suppongo che lui li leggesse loro ad alta voce. E poi furono stampati. Cosa ne sia stato dei Sonetti una volta stampati, essendo la stampa il medium della lettura, molto più del manoscritto – quest’ultimo sta, per modo di dire, sul percorso della parola parlata –, cosa ne sia stato non si sa. Si sa solo che pochi possono averne fatto uso, perché ne esiste solo una ristampa, con una parte dei Sonetti shakespeariani (una piccola parte), e questi sono castrati, per così dire: il giovane diventa una ragazza. Vengono standardizzati.

F.R.: Veniamo ora all’ultima parte dell’intervista. La parte finale del libro è dedicata alle “traduzioni visuali” dei Sonetti. Quest’arte intermediale è da considerarsi una semplice espressione di creatività oppure può essere vista come un mezzo per comprendere meglio l’originale shakespeariano?

M.P.: La trasposizione visuale è per me molto importante, su tre livelli: il primo è la configurazione del libro, ciò che sta sulla copertina. Prendiamo ad esempio questa copertina fantastica [W. Shakespeare: Die Sonette. Edizione bilingue. Tedesco di Christa Schuenke]. Questo è stato per me il punto di partenza, insieme a Jürgen Gutsch (mio collega nonché grande collezionista), che mi ha spinto a guardare tutte le illustrazioni nei frontespizi, tutte le copertine delle edizioni dei Sonetti. Nel secondo volume troverà un mio lungo saggio in cui vengono tutte riprodotte. Vedrà in che misura la modalità di configurazione della copertina orienta in anticipo determinati modi di lettura, ossia determinate interpretazioni. L’elemento grafico è, per così dire, una specie di metatesto, che risveglia aspettative focalizzandole etc. Un secondo livello è naturalmente dato dalle edizioni dei Sonetti dal diciannovesimo secolo, in cui si trovano illustrazioni nelle quali un grafico ha disegnato determinate situazioni, anche queste vengono date alla stampa. Questo è il secondo livello. Poi c’è un terzo livello, che io trovo più astratto, in cui si cerca di chiarire sul piano visuale determinate strutturazioni del sonetto. Si comincia con il fatto che i Sonetti hanno una forma anche dal punto di vista tipografico: tre quartine e un couplet finale. Si tratta di una forma in sé conclusa. Il sonetto ha qualcosa della lirica concreta, del linguaggio della poesia figurata barocca.

Ciò che ha motivato l’intero progetto è stato proprio il fascino che promana dai Sonetti di Shakespeare, insieme al fascino particolare della storia della loro ricezione: i primi duecento anni, in cui erano morti, per poi esplodere improvvisamente in tutta Europa e in tutto il mondo. E qui si possono comprendere i processi attraverso cui un testo diventa un’opera della letteratura mondiale. E lo diventa non solo nella misura in cui viene tradotto in tutte le lingue, ma anche in tutti i media. Noi volevamo cogliere tutto questo. A quel punto sapevamo che il nostro libro non poteva diventare semplicemente un testo, ma che avevamo bisogno anche di un DVD, per mostrare come avevano trattato i Sonetti i compositori, in che modo Stravinsky aveva trattato l’ottavo sonetto, che cosa ne possono trarre i cantanti di Schlager [n.d.T. musica popolare tedesca], oltre

ai musicisti a tutti i livelli, alla gente di teatro, ai cineasti etc. Abbiamo raccolto tutto. Naturalmente tutto questo ha uno statuto paradigmatico. Vogliamo mostrare in che modo i testi si diramino nei sistemi per acquistare in seguito un respiro mondiale, come penetrino in ogni medium e in ogni lingua. E qui i sonetti di Shakespeare rappresentano un caso modello, un caso esemplare. Troverei inoltre difficile trovare esempi che consentano di rappresentare processi analoghi con un simile tornaconto. Anche questa era una delle Sue domande. Prenda ad esempio i sonetti di Petrarca. Sono sonetti meravigliosi e magnifici, e inoltre vantano una grande storia ricettiva, ma a paragone con quella di Shakespeare tale storia è sottile e a un solo binario. C'è una grande storia della ricezione, a livello scientifico, la petrarcologia si dirama in tutto il mondo. Tuttavia, accanto alle conferme che provengono dalla scienza, ci sono quelle che provengono dai lettori. Ci sono naturalmente lettori dei sonetti di Petrarca, ma non nello stesso numero e, soprattutto, non con lo stesso grado di internazionalità. Siamo di fronte a un ordine di grandezza completamente diverso. Ci sono pochi testi che sono stati tradotti così spesso in altre lingue e in altri media come i Sonetti di Shakespeare. L'unico testo che mi viene in mente sono i Salmi. I Salmi hanno una storia ricettiva simile. C'è una strana somiglianza tra i due testi. A prescindere dalla grande differenza tra i Sonetti e i Salmi questa somiglianza esiste, il fatto che abbiano avuto un enorme successo. Efficaci anche per il fatto di aver prodotto influssi su tutti i generi e in tutte le lingue.

F.R.: Oppure il Werther di Goethe?

M.P.: Sì, anche quello è un testo che ha avuto un grande successo, ma io parlavo prima di tutto solo di testi poetici.

F.R.: Per tornare di nuovo a quest'idea: Lei ritiene che ci siano anche altri testi primari o raccolte per cui varrebbe la pena ripetere l'esperimento da voi inaugurato con Shakespeare? Com'è possibile applicare questo modello ad altri testi o fenomeni?

M.P.: Si può farlo, e questo può portare a dei risultati, ma credo che tali risultati si produrrebbero in un ordine di grandezza del tutto diverso rispetto a quello che è proprio dei Sonetti di Shakespeare. Perciò i Sonetti non rappresentano un modello, quanto un caso di studio rispetto al quale si possono mostrare molto bene i processi di formazione del canone, di sopravvivenza testuale e di trasposizione mediale.

F.R.: Mi permetto di porle l'ultimissima domanda: Ci può raccontare qualcosa sulla fase preparatoria in vista della realizzazione di questa raccolta? Ho trovato il concetto di "sonnet-scout" molto interessante.

M.P.: Certo, si ha bisogno di scouts. Come posso scegliere le migliori tra le traduzioni in lingua mongola? Bisogna costruire una rete mondiale di informatori (noi li chiamiamo scouts), lo abbiamo fatto e questa è stata la prima fase del nostro lavoro. Poi abbiamo capito che sarebbe diventato un lavoro enorme. Abbiamo iniziato quando

il mio collega, insegnante liceale, è andato in pensione e ne abbiamo avuto il tempo (io stavo per diventare emerito). Quindi ho cominciato due cose: la traduzione dei Cantos di Ezra Pound, da un lato, di cui mi sono occupato per cinque anni (lo posso fare anche a Montepescali), e poi questo lavoro che ci siamo scelti. Ma non eravamo affatto consapevoli dell'ordine di grandezza che avrebbe assunto, e non sapevamo ancora che ruolo vi avrebbe svolto ciò che va oltre la dimensione testuale. Inizialmente volevamo trattare soltanto le traduzioni, e non le trasposizioni negli altri media e nelle altre arti. Tuttavia, strada facendo, abbiamo capito che la nostra storia mancherebbe il suo obiettivo conoscitivo e trascurerebbe alcuni aspetti essenziali se non considerassimo anche quello. E quindi abbiamo ancora cercato persone.

Lei chiedeva come abbiamo selezionato i nostri informatori. Non li abbiamo selezionati tra i nostri conoscenti, non conoscevamo proprio nessuno. Abbiamo scritto a delle persone che ritenevamo competenti in questo ambito. Alcuni di loro forse avrebbero potuto dirci come trovare qualcuno che fosse possibile raggiungere. Per quanto riguarda le traduzioni tedesche non c'è stato nessun problema, non volevo farlo io in persona, non lo avrei potuto fare, e allora ho chiesto a Werner von Koppenfels, comparatista nonché grande traduttore con molta esperienza, gli ho chiesto: "ci fai una mini antologia delle migliori e più caratteristiche traduzioni tedesche?" E lui lo ha fatto. Per lo spagnolo e il basco avevo una collega proveniente dalla Spagna che aveva vissuto nel paese basco, anche lei ha cercato delle persone, è stato uno *snowballing*, per modo di dire. In alcuni casi non abbiamo avuto successo e non abbiamo trovato nessuno. Non abbiamo avuto nessun feedback, non potevamo fare nulla e quindi siamo entrati in un vicolo cieco. In quei casi abbiamo dovuto abbandonare l'impresa.

Ci è poi venuto in mente anche qualcosa a cui non avevamo pensato prima. Non ci sono solo i linguaggi alfabetici, ma anche le lingue dei segni. Ma allora, in quell'ambito, non hanno proprio nessun ruolo i Sonetti di Shakespeare? Ad Amburgo c'è un istituto delle lingue dei segni. Ci sono andato, mi sono fatto dare un appuntamento, c'erano due persone molto gentili che insegnano la lingua dei segni ai sordomuti, e ho chiesto: "Lei sa se esistono traduzioni dei sonetti di Shakespeare nelle lingue dei segni?" "Ce ne sono sicuramente. Oppure dovrebbero essercene", ha risposto. "Ne faccia allora un paio, e noi le inseriamo nel volume". E allora lo hanno fatto: sia nella lingua dei segni internazionale sia in quella tedesca. E sono molto emozionanti. Non lo so, se Lei le ha guardate. Quanto si può ancora comprendere! Bisogna conoscere già il sonetto, altrimenti non si capisce un bel nulla. Ma quando lo si conosce, allora si sa anche con precisione a che punto del discorso si è, perché proprio così la componente gestuale propria dei Sonetti shakespeariani diventa pertinente. In seguito sono stati portati altri casi alla nostra attenzione. Un amico di un amico che aveva sentito parlare del nostro progetto ci ha parlato di *Star Trek*. Non ha guardato *Star Trek*, ma sapeva che c'era. Ha detto: "devi assolutamente prendere *Star Trek*, loro parlano la lingua klingon, Shakespeare era un klingoniano e naturalmente ha

scritto i suoi sonetti in lingua klingon. Li ha poi dovuti tradurre in inglese, che per lui era una lingua minore”. Nella cornice di questa rappresentazione cinematografica l’originale klingoniano dei sonetti di Shakespeare ha dunque una funzione, e lo hanno registrato. È stata una scoperta fortunata, un’indicazione. Alcune lingue contenute nel secondo volume sono giunte in conseguenza del primo. Dopo la comparsa del primo volume è arrivato qualcuno e ha detto: “perché la mia lingua non c’è?” – “Noi non ne abbiamo colpa, ci siamo dati da fare, ma se vuole può esserci anche Lei”.

F.R.: Quello che avete fatto è davvero incredibile.

M.P.: Nel secondo volume abbiamo accolto una traduzione in maltese. Non c’era nessuna traduzione maltese dei Sonetti. Ho un collega anglista a Malta, all’università, e gli ho chiesto: “conosci qualcuno che potrebbe farci un paio di traduzioni esemplari, per farsi un’idea del loro aspetto e del loro suono?” Il collega ha poi trovato un poeta maltese che lo ha fatto per noi. L’antologia non raccoglie soltanto ciò che esiste già, ma stimola anche il nuovo. Questo era un obiettivo che ci prefiggevamo fin dall’inizio.

F.R.: La ringrazio di cuore per questa intervista.

Intervista in lingua tedesca e versione italiana a cura di Francesco Rossi