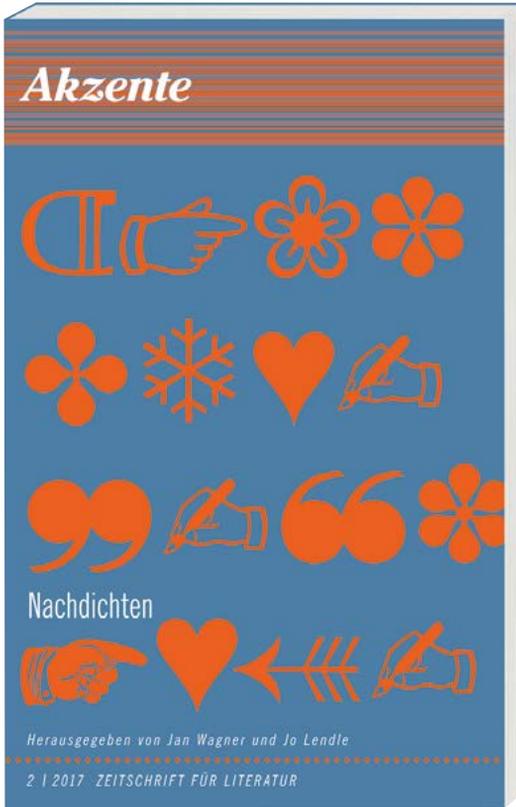


Leseprobe aus:

Jan Wagner / Jo Lendle
Akzente Heft 2/2017: NACHDICHTEN



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf
www.hanser-literaturverlage.de

© Carl Hanser Verlag München 2017

HANSER

Vorwort

Kaum etwas ist vertrackter als das Übersetzen von Gedichten. Damit soll nichts, rein gar nichts gegen die Übersetzer der großen Romane gesagt sein. Aber es bleibt doch wahr, dass nirgendwo das gesamte Arsenal der Sprache derart intensiv auf engstem Raum genutzt wird, nirgendwo all die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der linguistischen Verfahren auf wenigen Zeilen derart schwungvoll aufeinandertreffen und zum Flirren gebracht werden wie im Gedicht. Und weil dieser Raum des Gedichts in der Regel so überschaubar ist, bliebe zumindest wohl dies unbestritten, dass nämlich schon der kleinste Fehler insbesondere beim Gedicht auf der Stelle die fatalste Wirkung entfalten kann. Es ist ja nicht ohne Grund argumentiert worden, dass das, was beim Übersetzen eines Gedichts verloren geht, ausgerechnet die Poesie sei. Wir glauben das nicht, würden aber unbedingt dem großen Übersetzer und Dichter Michael Hamburger beipflichten, dessen Gedicht *The Cat* Joachim Sartorius weiter hinten im Heft präsentiert. Michael Hamburger sagte in einem Essay, es sei jedem Lyrikübersetzer vollkommen klar, dass er etwas Unmögliches anstrebe, dass er keine Reproduktion schaffen, nicht alles wiedergeben könne, es aber darauf ankomme, aus dieser Unmöglichkeit eine Kunst des Möglichen zu machen.

Weil jede Übersetzerin und jeder Übersetzer diese raffinierte Kunst auf eigenen Wegen zelebriert, hat man ein und denselben Vorgang wahlweise als Übersetzung, Übertragung, als Schaffen einer Version bezeichnet oder, wie Robert Lowell es nannte, einer »Imitation«. Wir haben uns für das schöne und so nur im Deutschen vorhandene Wort »Nachdichten« entschieden, zu dem sich Erich Fried 1988 in einem Vortrag Gedanken gemacht hat: »Nachdichten hat oft die größere Ehre gehabt als das bloße Übersetzen, im Allgemeinen zu unrecht. Ich glaube, Übersetzer sollen den Ehrgeiz haben, möglichst getreu zu übersetzen. Es ist sogar so, dass man, wenn ein Übersetzer verschiedene Dichter übersetzt, im Idealfall gar nicht merken sollte, dass sie von ein- und demselben Übersetzer stammen. [...] Insgesamt kommt es darauf an, ob man möglichst schöne Dichtungen haben will oder möglichst genau wissen will, was der Dichter wirklich geschrieben hat. Wenn er sehr gut war, dann sind genaue Übersetzungen oft auch die schönsten Dichtungen.«

Man ahnt schon: Es lässt sich lange und mit Genuss über das Übersetzen debattieren. Vielleicht aber könnte man sich auf diese Minimalbedeutung einigen: Eine Nachdichterin, ein Nachdichter wird versuchen, eben dies zu verhindern – dass die Poesie sich verliert, dass dem Gedicht auf dem Weg von einer Sprache in die andere das Dichterische abhanden kommt.

Zum Glück wird das Übersetzen von Gedichten hierzulande nach wie vor mit Hingabe gepflegt; eine Vielzahl von Dichterinnen und Dichtern sind zugleich auch Gedichteübersetzer. Weil wenig es erhellender ist als ein Werkstattbesuch, entschlossen wir uns, einige dieser Dichterübersetzer zu bitten, Auskunft zu geben über die Arbeit, die sie derzeit beschäftigt oder die sie soeben abgeschlossen haben. Wir luden sie ein, uns jeweils ein Gedicht in der Originalsprache zu schicken, ihm eine erste Roh- oder Interlinearfassung, die also möglichst nah an Syntax und lexikalischer Bedeutung des Ausgangstextes bleibt, an die Seite zu stellen (also sozusagen den Werkzeugkoffer offen zu lassen); schließlich baten wir um die endgültige oder doch vorerst fertige Fassung ihrer Übersetzung sowie um einen kurzen Text zur Arbeit am vorliegenden Gedicht und zum Übersetzen generell. Nach und nach kam so eine kleine Anthologie zustande, die nicht nur ahnen lässt, aus wie vielen Sprachen Gedichte ins Deutsche übertragen werden, sondern auch verdeutlicht, wie vielfältig die Interessen der Dichterübersetzer selbst sind, die Zeitgenossen ebenso übersetzen wie Klassiker, etwa den englischen Dichter Robert Browning aus dem 19. Jahrhundert oder die russische Poetin Marina Zwetajewa, Letztere für die vorliegende Ausgabe interessanterweise gleich zweimal.

Lässt sich dank der Lektüre all dieser Beiträge dem Mysterium des poetischen Übersetzens auf die Spur kommen? Wir hoffen es. Wahr bleibt aber auch, dass sämtliche Regeln und Wahrheiten, die man während der Übersetzung eines Gedichts gefunden zu haben glaubt, vielleicht schon mit dem nächsten Gedicht, das nachzudichten man sich vornimmt, über den Haufen geworfen werden, neuen Regeln weichen müssen, die wiederum nur einmal, für ein einziges Gedicht Gültigkeit erlangen. Man könnte sich also vorstellen, dass die eingeladenen Dichterinnen und Dichter, bäte man sie, sich in einem weiteren *Akzente*-Heft erneut und zu einem anderen Gedicht zu äußern, ganz und gar andere Mittel und Wege beschreiten und beschreiben würden, vielleicht sogar, wer weiß, eigenen, früheren Aussagen widersprechen. Ein solches Heft würde, daran besteht kein Zweifel, ebenso erhellend und unterhaltsam werden wie das vorliegende zu unserer Freude geworden ist.

MIRKO BONNÉ

Die Verzweiflung hat drei Paar Beine ·

Von den Grenzen der Übersetzbarkeit

Drei Antworten fallen mir ein, wenn man mich fragt, warum ich die Arbeit an einer Gedichtübertragung zumeist für beglückend halte: Übersetzungen ermöglichen innigste Lektüren; sie legitimieren die Lust auf poetische Anverwandlung; und sie lassen Zweifel zu.

Wohl deshalb übersetze ich, seit ich schreibe: Nur die Arbeit an einer Übersetzung lässt mich im Gehen schreiben, und das ist ganz wörtlich gemeint. Zündende Anfangsfassungen von vielen meiner Yeats-Übertragungen entstanden seinerzeit im Freien während Spaziergängen (mit Hund), und lange hat sich so das Glück erhalten, auf dann im wahren Wortsinn bestimmten Wegen gehen zu können, die für mich mit einzelnen, dort gefundenen oder verworfenen Versen verbunden blieben: »Nie sind sie stumm, die Flatterblätter der alten Buchen dort«, heißt es in meiner Übersetzung am Schluss von jeder der sechs Strophen in William Butler Yeats' Ballade *The Madness of King Goll*.

»They will not hush, the leaves a-flutter round me, the beech leaves old«: Ich kann mich gut an den Waldweg erinnern, auf dem ich mir damals den Versfuß, den Klanglauf, die Stopp und Volten dieses Refrains durch den Kopf gehen ließ, bis ich meiner Anverwandlung vertraute.

Ein Gedicht zu übersetzen, heißt in Austausch zu treten – mit sprachmusikalischen Möglichkeiten einer fremden wie auch solchen der eigenen Sprache. Man hört sie, spielt sie und ist zugleich Instrument der Musik der Bedeutungen. Fünf Möglichkeiten stehen mir offen: Ich kann erstens übertragen, so dass das Original verständlicher wird; ich kann zweitens übersetzen, so dass ein im besten Fall ebenbürtiges Gedicht in meiner Sprache entsteht; drittens kann ich nachdichten, so dass die Fortschreibung in den Vordergrund tritt; ich kann viertens kommentieren, so dass ich das Original immerhin umkreise und kreuze, vielleicht sogar tief hinein kreuze, auch wenn ich vor seiner Musik die Segel streiche; oder, fünftens und letztens und nicht selten am besten: Ich kann es bleiben lassen.

Übersetzen heißt insofern, den Austausch zu suchen nicht bloß mit dem Charakter des zu übertragenden Gedichts, sondern ebenso mit dem seines Dichters oder seiner Dichterin: Jede Übersetzung geht neben sprachlichen

Rätseln und Geheimnissen sowie Lösungen und Lossagungen der Frage nach der Balance auf den Grund, sowie deren Umsetzung, damit sie beiden Gedichten zugutekommt – dem vorgegebenen und dem entstehenden. Es gilt, ein stetig neues Maß zu bestimmen und ein flexibles Gleichgewicht zu finden zwischen »ihr«, der fremden Zunge, die da spricht, und »mir«, der – inwiefern eigentlich? – eigenen.

Gehe ich beim Übersetzen vom Eigenen aus oder vom Anderen? Und was ist das Vertraute überhaupt: das Eigene oder inzwischen doch das Fremde? Keiner wüsste ja mehr von mir zu sagen als ich; doch zumeist erzähle ich davon, wie ich die Welt sehe: Zeit, Liebe, die Entfremdung, die Anderen ... Immer ist man zum Teil auch der, der vor einem steht; aber vor einem steht immer wieder ein Neuer.

Seit ich zur Welt kam, sind 52 Jahre vergangen – kein Tag, an dem mich das nicht erschüttert. 52 Jahre vor meiner Geburt war 1913. Eine einzige Erinnerung, die ich habe, reicht 52 Jahre zurück. Und ich weiß nicht, ob sie »stimmt«, wie man so sagt, und niemand und nichts wird es mir je sagen können. Der Psychoanalytiker Donald Spence unterscheidet die »historische« von der »narrativen Wahrheit«, und der Neurowissenschaftler Gerald M. Edelman bezeichnet Wahrnehmung als »Schöpfung« und Erinnern als »Neuschöpfung«, »Neubestimmung«. Könnte ich demnach sagen, meine erste Übersetzung entstand vor 52 Jahren? Übersetze ich, seit ich mich erinnere? Seit ich denken kann, scheint zu meinem Wesen eine janusköpfige Zwillingshaftigkeit zu gehören: Ich bin uneins, bin im Zweifel.

So habe ich zwei verschiedene Augenfarben. So wuchs ich in Oberbayern auf, doch zog schon mit zehn in den Norden: Ich liebe Berge und Meer, Inn und Elbe, das Bayerische und das Plattdeutsche gleichermaßen. So komme ich aus einer doppelt zerrütteten Familie: Meine Eltern heirateten einander zwei Mal und ließen sich beide Male scheiden. So bin auch ich heute mehrfach geschieden, bin Familienmensch, Einzelgänger, Vater, Freund, Dichter, Fremder.

Eine der wenigen Konstanten in meinem Leben scheint die Dichtung zu sein – ich schreibe, seit ich schreiben kann. Meine Liebe zum Erzählen geht auf Ernest Hemingway und André Gide zurück, die ich mit 15 las, im Krankenhaus; seit ich Georg Trakl lese, seit 35 Jahren, beschäftigen mich Gedichte, ihre Räume, Klänge und Echos.

Dass Dichter zu sein keine Pose ist, sondern Verantwortung für Überlieferung und Austausch bedeutet, lernte ich von Albert Camus und John Keats, den ich von 1990 an fünf Jahre lang übersetzte. Viele andere folgten, darunter Beckett, Cummings, Creeley, Kopland und Stevenson. Zurzeit übersetze ich Gedichte Victor Hugos und Erzählungen von Henry James. In Gästebücher schreibe ich stets denselben Vers von Keats: »The poetry of earth is never dead.«

Ich habe nie studiert, auch nicht Anglistik. Wie alles, was ich schreibe, verweigern sich meine Übersetzungen jedem Konzept. Konzeptfrei stellen sie sich in den Dienst von Spiegel und Zweifel: Auf allen möglichen Ebenen wollen sie einen äquivalenten Text zeigen, offen, von Irrtümern durchkreuzt. »Learn from a child's panic: / Song means that you breathe«, schreibt die Australierin Emma Lew, »Lerne von der Panik eines Kindes: / Lied bedeutet, du atmest.« Ich übersetze, erzähle und dichte im Wechsel; ich schreibe Prosa am Rechner, Gedichte von Hand. Ich schreibe nur, wenn ich lese. Und gehe mit jeder Übertragung wieder zur Schule. Wie Peter Waterhouse das Gehen entlang der Grenzen von Schreiben und Übersetzen charakterisiert: »Kieselsteinplan für die unsichtbare Universität«.

Anhand von drei Zweizeilern – ein Gedicht, ein Satz, ein Vers – möchte ich verdeutlichen, wo für mich die Grenze zwischen Übersetzung und Unübersetzbarkeit verläuft und welche Weiten ich im Schweigen jenseits von beiden weiß.

Über dreieinhalb Jahrzehnte hinweg, zwischen 1850 und 1885, schrieb Emily Dickinson Hunderte von Liebesgedichten, ohne dass von einem klar wäre, an wen es sich richtet.

Wen meint das »Kaspische Du« so vieler Anrufungen des Meers? Gab es den »Master« wirklich, an den ihre rätselhaftesten Briefe sich wenden? Ist eine Herrin gemeint? Oder Gott? Oder die Dichtung? Obwohl die Dickinson-Forschung längst Bibliothekssäle füllt, bleibt jeder Leser und jede Leserin stets neu aufgerufen, sich der den Gedichten und Briefen eingeschriebenen Vielfalt an Möglichkeiten zu stellen: »I dwell in Possibility – / A fairer House than Prose –«.

Die Liebe, wie Dickinson sie aufgrund extremster Zurückgezogenheit darstellt, bleibt unerfüllt, unerfüllbar – ihr Heimatstädtchen Amherst in Massachusetts verließ sie zeitlebens ganze vier Mal. Jeder ist für sich, allein.

Als einsam empfindet er sich deshalb nicht. 180 Dickinson-Gedichte, ein Zehntel ihres lyrischen Werks, heben an mit dem Wort »I« – einem Ich, das sich als leere, nur in der Vorstellung ausfüllbare Projektionsfläche sieht. Doch wie kommt es, dass so ein Niemand-Ich ohne jedes Verlangen ist, jemand zu sein? »Ich bin Niemand! Kenn ich dich? / Bist du auch – Niemand – So wie ich?«

Schon die Naturmetaphern in Dickinsons Frühwerk erteilen jeder Romantik eine Absage, aber auch Vernunftglaube und Frömmerei werden ad absurdum geführt: Rationalität ein altes Lexikon, das Beste an der Kirche ihr Gesangbuch. Frei von Baudelaires Ennui läuft der Riss des Zweifels sichtbar durch Strophen und Verse: Jeder für Dickinsons Dichtung charakteristische Gedankenstrich versinnbildlicht zugleich das gefallene »I«, ein quer liegendes Ich.

Auch eines ihrer kürzesten Gedichte verdeutlicht, dass nur ein ebenso leeres und damit für alles Mögliche offenes Gegenüber dem radikalen Anspruch gerecht werden kann:

Least rivers – docile to some sea.
My Caspian – thee.

Selbst Flösschen – streben Meeren zu.
Mein Kaspisches – du.

In ihrer ganzen Tiefe zu übersetzen sind die zwei Zeilen nicht. Im Deutschen liegt zwischen »Meer« und »du« ein nicht zu überwindender Deich, die Reimwörter klingen dagegen im Englischen fast gleich. Beim Versuch, die winzige Klangverschiebung von »sea« zu »thee« zu übersetzen, spürt man der Zunge nach, den Lippen, fragt sich, wie sie den Unterschied formen, und gerät in Kussnähe. Unübersetzbar bleibt die Zungenverschiebung in der zweiten Zeile, wo das »Caspian thee« ein ganzes Meer in sich birgt: »Caspian Sea«, das »Kaspische Meer«. Jedes Du, sagt die Dichterin damit, ist eine See, zu der selbst ein Ich hinzufinden versucht, das sich für das allergeringste hält.

So entdeckt man immer neue Facetten liebender Empfindung in Dickinsons Gedichten, eine Vielfalt, die, so virtuell ihre Ursprünge sein mögen, für höchste Lebendigkeit steht und für die das Glück, auch das der Liebe, nicht in der Erfüllung liegt, sondern in steter Annäherung, ständigem Umkreisen.

Gerade in ihrer Auslotung virtueller Räume und damit auch erotischer Fantasien erscheint Emily Dickinsons Dichtung heute aktueller, ja akuter denn je.

Für die in ihrem Unwirklichkeitsempfinden gefangenen Winesburger aus Sherwood Andersons 1919 veröffentlichtem Story-Reigen *Winesburg, Ohio* ist der Bahnhof Anlaufpunkt und Fluchtort, lebendige Insel inmitten der Lebllosigkeit und ein Tor zur Welt. Wer zur Stadt hinausspaziert und zwischen endlosen Maisfeldern umherläuft, mit keinem Ziel vor Augen als dem Immergleichen, kann sich sicher sein, wie einen Lockruf in der Ferne den Signalpfeiff eines Zuges zu hören. Es ist kein Zufall, dass ein in seiner Unscheinbarkeit furioser Satz über einen einfahrenden Abendzug schlagartig verdeutlicht, was Hemingway seinem Vorbild Anderson verdankt:

Darkness came on and the evening train came in at the station.

Die Dunkelheit kam, und am Bahnhof kam der Abendzug an.

Durch das doppelte »came« geht der Anbruch der Nacht nicht nur mit der Ankunft des Zuges einher, er ist identisch mit ihr: Die letzten Reisenden scheinen mit der Nacht gekommen, ja selber nur mehr Schatten zu sein.

Eine existenzielle Gespenstigkeit, bei deren Übertragung man notgedrungen an der Unübersetzbarkeit entlangschrammt.

Denn was sich im amerikanischen Englisch so vermeintlich leicht dahingesagt behaupten lässt, »darkness came on«, ist im Deutschen, selbst dem heutigen, so vielen Einflüssen offenen, kaum auszudrücken. Das Dunkel bleibt dabei, es »bricht herein«, es lässt sich aus dem Idiom nur schwer herauslösen, es »kommt« nicht.

Die Übersetzung muss hier für eine poetische Lösung sorgen, die ein »Kommen« der Dunkelheit plausibel macht.

Für seinen Biografen Walter B. Rideout sind Andersons Sätze von »komplizierter Simplizität«; ihnen eigne »die Klarheit von Wasser, das man in Händen hält«. Zu seinem eigenen Verständnis von Satz und Syntax führt Sherwood Anderson in einer Verteidigung der von ihm bewunderten Gertrude Stein aus, er habe unzählige Sätze auf der Straße gehört, die gefunktelt hätten wie Juwelen. Im selben Essay schreibt er über den jungen Ernest Hemingway,

dass dieser Sätze bauen könne – was nur den wenigsten US-amerikanischen Autoren gelinge.

Den Übersetzer stellt das Paradoxe an Andersons vertrackter Einfachheit vor vielfältige Herausforderungen. Bis in die Wortwahl und den Satzbau hinein, die besonders im Dialog häufigen Ellipsen, gestammelten Wiederholungen und dahingesagten Redundanzen, scheint die Sprache von *Winesburg, Ohio* Unterhaltungen auf der Straße abgelascht. Nur welcher? Einer Main Street im Mittleren Westen um 1890 oder eher einem Boulevard in Chicago um 1920? Auch verdankt sich Andersons gleichzeitig raffiniert eingesetzte und raffiniert kaschierte Wiederholungstechnik mindestens ebenso der Lektüre der King-James-Bibel wie derjenigen von Gertrude Steins Frühwerk.

»Eine neue Vertrautheit mit den Begriffen des eigenen Vokabulars« war für Anderson das beglückende Ergebnis, als er 1915 Steins *Three lives* las. Sherwood Anderson zu übersetzen hieß für mich insofern, den Wurzeln und Möglichkeiten auch der eigenen Wörter und Sätze nachzuspüren. Die Winesburger halfen mir weiter: Sie machen vor, wie man sich mit Sprechen schwertut und sich abmüht auszudrücken, was einem zu sagen einfach nicht gelingt.

Winesburg, Ohio ist ein Buch, das mit jedem Komma um die Darstellung einer größeren Lebensintensität ringt – Schattenseiten inbegriffen. So eingeschränkt sie scheinen, da sie beständig zurückgenommen werden, gilt für die Ausdrucksmittel dieser Prosa dasselbe wie für jene »schmalen ausdrucksvollen Finger«, mit denen einer der traurigsten Winesburger darauf pocht, der Unwirklichkeit in seinem Kontakt zur Außenwelt etwas Lebendiges entgegenzuhalten: Über Wing Biddlebaum heißt es, seine Finger seien »ewig in Aktion, ewig bemüht, sich in seinen Taschen oder hinter seinem Rücken zu verbergen«, doch kämen sie einmal hervor, dann würden sie »zu Pleueln seiner Ausdrucksmotorik«.

Die Pleuel von Andersons Prosa sind Sätze. Ihre waghalsigen, nicht selten halsbrecherischen Und-Konstruktionen erklären etwa Zeitenfolge zu reiner Grammatikkonvention. Falls nötig oder klanglich schön, springt die Handlung innerhalb eines Absatzes mühelos erst Monate voraus, dann Jahre zurück und landet schließlich, eingeleitet von einem letzten, oft unübersetzbaren »und«, weich am Ausgangspunkt – und nichts scheint passiert zu sein.

Der allererste Vers, den ich von Ghérasim Luca las, könnte mich noch heute um den Schlaf bringen, hätte ich nicht irgendwann eingesehen, hier an meine »Helden-Grenze« gestoßen zu sein: *Héros-limite* heißt Lucas erster in Frankreich publizierter Gedichtband von 1953.

Das Gedicht, aus dem der Vers stammt, gibt sich als Parole aus, wie die ungestüme Aufforderung zur offenen Revolte kommt es daher, und man meint, an jeder französischen Mietblockmauer könnte es als Wandspruch stehen:

gREVE GENERALe
 sans fin ni commencement
 LA POESIE
 SANS LANGUE
 LA REVOLUTION
 SANS PERSONNE
 L'AMOUR
 SANS
 FIN

Doch Lucas Vers ist viel mehr; er ist vielmehr ein Menetekel des Unübersetzbaren.

Ghérasim Luca war Rumäne und floh 1952 vor den stalinistischen Säuberungen aus Bukarest über Israel nach Paris. Auch im Exil an der Seine sah er sich als »étran-juif«, »FremJude«, und das Erstottern der fremden Sprache blieb Bauplan seiner Gedichte und legendären Lesungen, bis er sich 1994, nach der Zwangsräumung seiner Wohnung, das Leben nahm. Erst da wurde bekannt, dass Luca stets ein »Papierloser« geblieben war, nie gemeldet, ohne Ausweis, ohne Absicherung oder Vertrag.

Ich hatte das Glück, 1997 an einem denkbar geeigneten Ort auf sein Werk aufmerksam zu werden. Im Panier von Marseille, dem von den Sprengungen der Nazis verschont gebliebenen einstigen Korbmacherviertel der Stadt, liegt das C.I.P.M., das Internationale Poesiezentrum. In dessen Bibliothek, die Gedichtbände aus der ganzen Welt versammelt, las und übersetzte ich erstmals Luca: »die verzweiflung hat drei paar beine / die verzweiflung hat vier paar beine / vier paar luftiger vulkanischer aufsaugender symmetrischer beine / sie hat fünf paar beine fünf symmetrische paar« ...

In *Ma déraison d'être, Mein Wahnsinn des Lebens*, wird die Anzahl der Beinpaare der Verzweiflung (und ihrer Socken) durchexerziert bis dreißig, bevor es

heißt: »die verzweiflung hat gar kein paar beine / absolut kein paar beine / absolut keine absolut keine beine / aber absolut keine beine / absolut drei beine«.

Verzweiflung, Bezifferung, Gefühl und Verstand derart in die Schwebe gebracht, bleibt als überraschender Schluss, dass mit der Wirklichkeit nicht zu rechnen ist: Ein Bein oder Beinpaar hat die Verzweiflung nie, und schon mit Ende der einen springt den Leser (und den Übersetzer) die nächste drei- oder sechsbeinige Verzweiflung an.

Körpersprache und Sprachkörper bilden in Ghérasim Lucas Werk eine so große Schnittmenge wie in kaum einer anderen Dichtung. Laut und Leib begegnen, berühren, durchdringen einander, etwa in *Le rêve en action*, *Der Traum in Aktion*: »die flora / ist teil deiner haut deiner haut / entstammt sie entstammt dein duft / dein duft ist in meinem mund dein mund / ist eine lende eine lende die schwindet / sie schwindet mir zwischen den zähnen«.

Übertragen auf das Weiß der Buchseite, legen sich die Silben stammelnd auf ein trunkenes Bett, das ein über(ge)setztes trunkenes Boot ist. Aus Rimbauds »bateau ivre« wird Lucas »lit ivre«, ein verstottertes »livre«, ein »Bu-uch« für die Stimme des Dichters und die entblätterte Geliebte, die zugleich Körper und Sprache ist. So beschreibt Lucas Gedicht *Initiation spontanée*, *Spontane Initiation*, nicht allein den Sex mit Olga, es stellt auch den der Namen »Olga« und »Luca« dar; und so radiert »Madeleine« aus dem gleichnamigen Gedicht sich selber überall dort aus, wo ihre Hände sie bedecken. Der Rest ist das Ganze: »weder hände noch gesicht / arm in arm / verbirgt / Madeleine Madeleine«.

Das Wort, bei Luca nicht in Silben zerhackt, sondern Silbe um Silbe zurückgelöst in sein Sprechen, sein Gesprochenwerden, erscheint erneuert, als sinnliche, vom Körper untrennbare Einheit, naher Begriff, tastbare Haut. Wie ihr sind Wörtern und Aussprache Wunden eingeschrieben. Das sich heran- und einfühlende Wort trägt die Verstümmelung mit sich: »Gemessen an der nackten Furcht / wie Gott am Bigotten // erschafft der Nacken das Messer // das den Nacken vom Kopf furcht / und zwischen dem Kopf und dem Rumpf hängt // wie das Verbrechen / zwischen dem Verb und dem Rächen«.

Wörtlich übertragen lautet der Vers: »Generalstreik / ohne Ende und Anfang«. Nimmt man die sechs vermeintlich zum politischen Aufruf sich formierenden Wörter jedoch beim Wort, d. h. liest gREVE und GENERALe tatsächlich ohne ihr Ende und ohne ihren Anfang, so steht dort: REVE GENERAL, »Allgemeiner Traum«.

Was kann damit gemeint sein? Wovon träumen alle gemeinsam? Von einem Turm zu Babel, auf dem jeder jeden versteht? Lucas Gedicht hieße im Deutschen weiter: »DIE POESIE / OHNE SPRACHE / DIE REVOLUTION / OHNE IRGENDWEN / DIE LIEBE / OHNE / ENDE«. In Monaten und Monaten der Grübeleien, wie die sechs Wörter des Auftaktverses sich übertragen ließen, fragte ich mich: Die doppelte Anweisung – »ohne Ende, ohne Anfang« –, die aus dem Generalstreik den allgemeinen Traum macht, verschwindet oder bleibt sie? Denn ... wenn sie stehen bliebe, fände auch der Traum kein Ende. Genauso wenig aber ... würde er überhaupt beginnen.

»gREVE GENERALE / sans fin ni commencement« – für mich der wohl einzige Vers, der sich weder übersetzen noch übertragen oder nachdichten lässt. Man kann sich der Übertragung nähern, ihr Scheitern umkreisend kommentieren. Und kann sich damit trösten, dass noch kein Gedicht durch eine Übersetzung verändert wurde. (Oder stimmt das gar nicht?)

Im Zweifel bleiben. Nicht selten ist beim Übersetzen die beste Entscheidung, es bleiben zu lassen, und zwar ganz. Wer weiß, vielleicht kommt jemand, dem es gelingt.

LEA SCHNEIDER

Vögel verschiedener Größe

Originalversion

孙文波

平淡的生活，生硬的诗

苹果在转变基因。柑橘在变性。主义
笼罩下的词绝对专制。我说，等于我
什么都没说；你反对，等于你什么
都反对。悖论的修辞，让我寻找诗的成立。
付出的是心游万壑，如鹏击长空，看到
苹果和柑橘被搞成可怜的象征；太象征了。
苹果的强硬，柑橘的粗暴。以至
在一堆词中间，我寻找它们的温柔，
必须刨开其他词。重要的是，我必须刨开
世故的、奸佞的词，它们一直试图用旧反对……，
或者这样说，一直以权威面貌出现，
好像自己是词的大臣，词的皇帝。让我感到，
词的国度其实是腐朽国。唉，我怎能
长期容忍这种事发生。我宁愿目睹混乱。
我说，混乱好啊。当苹果也能在空中飞翔，
柑橘成为与主义斗争的盾牌。或者，
当我看到苹果在词的海里翱翔，就像美人鱼；
柑橘也被人看作驮起情感的骆驼。到那时
我才会觉得我得到解放；在解放中，
我写下苹果的共和和柑橘的民主。我会说：
看到苹果没有变成坦克，柑橘没有成为
炸弹。就是看到我终于没有成词的奴隶。

Transliterated Version

Sūn Wénbō

Píngdàn de shēnghuó, shēngyìng de shì

*Píngguǒ zài zhuǎnbàn jīyīn. Gānjú zài biànxìng. Zhǔyì
lóngzhào xià de cí juéduì zhuānzhi. Wǒ shuō, dēngyú wǒ
shénme dōu méi shuō; nǐ fānduì, dēngyú nǐ shénme
dōu fānduì. Bèilùn de xiūcí, ràng wǒ xúnzhǎo shǐ de chénglì.
Fùchū de shì xīn yóu wàn hē, rú péng jī chángkōng, kàndào
píngguǒ hé gānjú bèi gāo chéng kēlián de xiàngzhēng; tài xiàngzhēng le.
Píngguǒ de qiángyìng, gānjú de cūbào. Yīzhi
zài yī duī cí zhōngjiān, wǒ xúnzhǎo tāmen de wēnróu,
bìxū páo kāi qítā cí. Zhòngyào de shì, wǒ bìxū páo kāi
shìgù de, jiānnìng de cí, tāmen yīzhí shìtú yòng jiù fānduì
huòzhě zhèyàng shuō, yīzhí yī quánwēi miànmào chūxiàn,
hǎoxiàng zìjǐ shì cí de dàchén, cí de huángdì. Ràng wǒ gǎndào,
cí de guó dù qíshí shì fūxiǔ guó. Āi, wǒ zěn néng
chángqí rónggrěn zhè zhōng shì fāshēng. Wǒ nìngyuàn mùdǔ hūnlùn.
Wǒ shuō, hūnlùn hǎo a. Dāng píngguǒ yě néng zài kōngzhōng fēixiáng,
gānjú chéngwéi yǔ zhǔyì dòuzhēng de dùnpái. Huòzhě,
dāng wǒ kàndào píngguǒ zài cí de hǎilǐ áo yóu, jiù xiàng měirényú;
gānjú yě bèi rén kàn zuò tuó qī qínggǎn de luòtuo. Dào nà shí
wǒ cái huì juéde wǒ dédào jiěfàng; zài jiěfàng zhōng,
wǒ xiě xià píngguǒ de gònghé hé gānjú de mínzhǔ. Wǒ huì shuō:
Kàndào píngguǒ méiyǒu biàn chéng tǎnkè, gānjú méiyǒu chéngwéi
zhàdàn. Jiùshì kàn dào wǒ zhōngyú méiyǒu chéng cí de nǚlì.*

Interlinearversion

eintöniges leben, ungelenkes gedicht

äpfel [gerade] wechseln / verwandeln gene. orangen [gerade] wechseln / verwandeln geschlecht.
von doktrin

bedeckte wörter [sind] absolut despotisch. ich spreche, das heißt, ich spreche
überhaupt gar nichts; du widersprichst, das heißt, du widersprichst

überhaupt allem. [ein] paradox der rhetorik, lässt mich suchen nach [dem] ursprung der lyrik.

[der] preis [dafür] ist[, dass das] herz durch zehntausend enge schluchten reist, wie [der] peng
[durch den] weiten himmel bricht, [um zu] sehen

[, dass] äpfel und orangen zu bemitleidenswerten symbolen gemacht wurden; zu sehr symbole /
symbolisch.

[die] brutalität der äpfel, [die] gewalttätigkeit der orangen. so [sehr,] dass
in einem stapel worte, [wenn] ich ihre behutsamkeit / zartheit suche,

[ich sie von den] anderen worten freihobeln muss. das wichtige ist, ich muss [sie] freihobeln [von]
[den] weltgewandten worten, [den] heuchlerischen worten, die pausenlos versuchen[, das]
abgenutzte zu verwenden[,] um zu widersprechen gegen ...

oder sagen [wir] so, [die] pausenlos [ein] autoritäres aussehen entstehen [lassen],

als ob sie selbst [die] minister der wörter seien, [die] kaiser der wörter. [das] lässt mich den
eindruck haben[.]

[dass der] staat der worte tatsächlich [ein] verfallener staat ist. ach, wie konnte ich

[so] lange zeit dulden, dass diese sache geschieht. ich sehe lieber chaos.

ich sage, chaos ist gut [!]. wenn äpfel auch durch den himmel fliegen/segeln können,

werden orangen zu einem schild, um gegen ideologie zu kämpfen. oder,

wenn ich sehe[, dass] äpfel im meer der worte schweb-schwimmen, genau wie meerjungfrau[en],

werden orangen auch durch [die wahrnehmung der] menschen als gefühle wie gepäck auf dem
rücken tragende kamel[e] gelten. wenn diese zeit da ist[,]

erst dann kann/werde ich das gefühl haben, dass ich befreiung bekomme; in [der] befreiung,

schreibe ich [die] republik der äpfel und [die] demokratie der orangen auf. ich kann/werde sagen:

[ich] sehe[, dass] äpfel sich nicht verwandelt haben in panzer, orangen sich nicht verwandelt
haben in

bomben. also sehe [ich, dass] ich [mich] letztendlich nicht in [einen] sklaven der worte verwandelt
habe.

Endversion

einförmiges leben, unförmiges gedicht

äpfel ändern ihre gene. orangen ändern ihr geschlecht. jedes wort wird despotisch, wenn man es ideologisiert. ich spreche, das heißt: ich sage nichts; du widersprichst, das heißt: du widersprichst allem. ein rhetorisches paradox, das mich zum ursprung der lyrik führt. um hinzukommen, muss man frei sein wie ein wellensittich, der alle wege nach rom gleichzeitig fliegt, und zwar an einem tag, nur um festzustellen, dass man äpfel und orangen zu erbärmlichen symbolen gemacht hat; sie symbolisieren viel zu viel. die brutalität der äpfel, die grausamkeit der orangen. sie stecken so tief in einem stapel worte, dass ich alle anderen weghobeln muss, bevor ich an ihre zärtlichkeit komme. am dringendsten muss ich die mondänen worte weghobeln, die geheuchelten, deren abgedroschenheit permanent allem widerspricht, das ... oder anders gesagt: die permanent autoritär wirken wollen, als hätten die worte sie zum minister ernannt – zum kaiser sogar. im staat der worte ist offenbar etwas gehörig faul. wie konnte ich das überhaupt so lange zulassen? ich würde lieber chaos sehen. ich sage euch, chaos ist gut. wenn äpfel zum beispiel nach rom fliegen können, dann sind orangen ein schutz gegen ideologie. und wenn äpfel im meer zwischen den worten dümpeln, wie z. b. nixon das tun, dann wird man auch erkennen, dass orangen eine mit gefühlen beladene kamelherde sind. erst dann werde ich mich befreit fühlen; befreit genug, um über die republik der äpfel und die demokratie der orangen zu schreiben. ich werde sagen: erst wenn ich sehe, dass äpfel keine panzer sind, und orangen keine bomben, weiß ich, dass ich kein sklave der worte bin.

Kommentar

Die Fakten zuerst: Die chinesische Sprache kennt keine Deklinationen. Die chinesische Sprache kennt keine Konjugationen. Die chinesische Sprache kennt keine Artikel. Die chinesische Sprache kennt keine klare Trennung zwischen Wortklassen. Die chinesische Sprache kennt praktisch keine Tempora.¹

Was die chinesische Sprache kennt: Zählheitwörter.² Chényǔ.³ Richtungskomplemente. Ergebniskomplemente.⁴ Partikeln am Ende des Satzes, die die Bedeutung des kompletten Satzes verändern. Fünf verschiedene Möglichkeiten, jede Silbe zu betonen, die die Bedeutung der Silbe komplett verändern.⁵ Und: eine enorme semantische Elastizität.

So kann das Schriftzeichen 國 guó, das ich in meiner Interlinearübersetzung mit »Staat« wiedergegeben habe, genauso gut auch »Land«, »Reich«, »Nation« oder »national« bedeuten. Und weil viele Schriftzeichen je nach Kontext sowohl die Funktion von Nomen, Verb, Adjektiv, Komplement oder sonst einer Wortklasse übernehmen können, dehnt sich das semantische Gummi noch weiter – weshalb sich das Schriftzeichen 到 dào nicht nur mit »ankommen«, »eintreffen«, »hinkommen« und »da sein« übersetzen lässt, sondern auch als Präposition mit »bis«, »nach« oder »zu« – wenn es nicht als Komplement in der Übersetzung ohnehin in einem anderen Wort verschwindet.

Eine Komparatistik-Professorin aus Regensburg erzählte mir einmal, in einem ihrer Seminare habe es eine chinesische Studentin gegeben, die zu diesem Zeitpunkt nur rudimentär Deutsch sprach. Das Seminar las kanonische Texte Derridas (natürlich auf Deutsch), und keiner der Teilnehmer habe sie schneller und intuitiver verstanden als diese Studentin. Kein Wunder: Es dürfte kaum eine Sprache geben, die ihre *différance*, ihr semantisches Gleiten, so stark an der Oberfläche trägt wie das Chinesische. So gut wie kein chinesisches Schriftzeichen hat ohne Kontext eine eindeutige Bedeutung. Denn hinter den meisten Schriftzeichen steckt eben kein Wort, sondern ein Konzept – ein Feld von Bedeutungen, durch das im Gedicht, wo der Kontext wegverdichtet wird, eine großartige Polyvalenz entsteht.

Dagegen: die definatorische Präzision des Deutschen, die aus jedem Übersetzen ganz wesentlich ein Entscheiden macht.

Und über allem: Der Wunsch (und die Verpflichtung), das Original *als Gedicht* zu würdigen, wenn ich es übersetze.

Der peruanische Lyriker Reynaldo Jiménez hat diese Verpflichtung bei einer Veranstaltung der Lesereihe *inter_poems* einmal als »die Autorschaft der Übersetzerin« bezeichnet. Soll heißen: Als Übersetzerin bin ich zuallererst der Autorin verpflichtet – in diesem Sinne *darf* mein primäres Interesse kein philologisches sein. Denn so sehr mich die Möglichkeiten und Besonderheiten der chinesischen Sprache faszinieren, geht es hier nicht um die Sprache an sich, sondern um die Sprache *einer bestimmten Autorin*, die ich im Deutschen wiedererfinden muss. Das zu beherrzigen bedeutet zuzugestehen, dass der Ausgangstext nicht aufgrund der exotischen Andersartigkeit seiner Sprache interessant ist, sondern aufgrund seiner spezifischen Form und seines spezifischen Inhalts – oder anders gesagt: aufgrund der Tatsache, dass seine Autorin über die Fähigkeiten verfügt, (mindestens) genauso komplex, witzig, dringlich, überformt oder anspielungsreich zu dichten wie ihre deutschen Kolleginnen. Insofern sie ihre eigene Weltliteraturwahrnehmung auf diese Art entkolonialisiert, ist jede gute Übersetzung ein politischer Akt.

In der Translationswissenschaft gibt es für das entsprechende Vorgehen den schönen Begriff »Wirkungsäquivalenz«. Im Prinzip muss ich bei jeder Übersetzung erneut herausfinden, wie das jeweilige Gedicht auf eine chinesische Leserin wirken würde, welche Effekte es hätte – und das Gedicht dann auf Deutsch so neu schreiben, dass es einen möglichst ähnlichen Effekt auf eine deutsche Leserin hat. Dabei ist mir wichtig, die Gedichte nicht völlig »einzudeutschen«. Es sollen in erster Linie gute Texte entstehen, die sich in zweiter Linie Irritationsmomente erhalten, von denen ich hoffe, dass sie etwas Neues in den deutschen Sprachraum bringen und für eine produktive Verunsicherung sorgen.

Übersetzt in mein konkretes Vorgehen, wenn ich 孙文波 Sūn Wénbō übersetze, bedeutet das zunächst: das *close reading*, das ich leisten kann. Und es bedeutet auch, nicht nur eng und sorgfältig, sondern auch möglichst weit zu lesen, um zu verstehen, was der Stil dieses Autors, sein besonderer Sound ist, der ihn einzigartig macht. Sūn Wénbō ist eine Art »Gegenwarturgestein«, wie Gregor Dotzauer einmal schrieb: Seit den 1990er Jahren macht er sich stark für ein Dichten, das sowohl ernstgemeint und verbindlich als auch frei von Pathos oder heroischen Metaphern ist – nicht nur mit eigenen Gedichten, sondern auch mehreren einflussreichen Literaturmagazinen, die er im Laufe der Zeit herausgegeben hat. Wer sich durch Sūn Wénbōs umfangreiches Werk wühlt, erkennt schnell dessen Markenzeichen: Seine Ge-

dichte sind ebenso argumentativ wie assoziativ, wirken manchmal fast wie eine Plauderei, ein Schweifen von Schlussfolgerung zu Schlussfolgerung, und bedienen sich dabei einer nüchternen Sprache, hinter deren scheinbarer Schlichtheit komplexe Wiederholungsstrukturen samt minimaler Verschiebungen stecken. »A poet of non-poetic things, Sūn Wénbō drops himself into the mine of his subject and then starts tapping on the walls around him to find a way to tunnel out«, schreibt Eleanor Goodman, eine seiner Übersetzerinnen ins Englische, in der Zeitschrift *Asymptote*.

Für diesen assoziativ-argumentativen *Parlando*-Stil musste ich eine deutsche Äquivalenz finden. Meine Übersetzung sollte die gleiche intuitive Umgangssprachlichkeit haben wie Sūn Wénbōs Gedicht, was unter anderem bedeutete, dass ich Wiederholungsstrukturen und Parallelismen, die im Chinesischen völlig kolloquial sind, im Deutschen aber umständlich bis ungeschickt wirken, durch kürzere Versionen ersetzt habe. So wurde zum Beispiel aus der Interlinearübersetzung »[das] lässt mich den eindruck haben[,] / [dass der] staat der worte tatsächlich [ein] verfallter staat ist« in meiner endgültigen Version »im staat der worte ist offenbar etwas gehörig faul.« Wo immer ich konnte, übernahm ich Sūn Wénbōs goldene Mischung aus frechen Behauptungen und allgegenwärtigen Konjunktionen – und, wenn möglich, auch sein Spiel mit klanglichen oder morphologischen Verschiebungen, wie etwa im Titel des Gedichts, wo ich die assoziative Anlehnung von 生活 (shēnghuó, Leben) an 生硬 (shēngyìng, ungelenkt) durch die Adjektive »einförmig« und »unförmig« im Deutschen neu entstehen lasse.⁶

Eine größere Herausforderung (und ein noch größerer Spaß) war Sūn Wénbōs Spiel mit 成語 Chéngyǔ, den oben erwähnten Vier-Silben-Idiomen. Chéngyǔ sind keine Sprichwörter im deutschen Sinne, denn sie entstammen nicht Dialekt oder Umgangssprache, sondern dem klassischen Literaturkanon, so dass sie zumeist hochgradig stilisiert sind und ohne Kenntnis des Ursprungstextes vollkommen kryptisch bleiben. Chéngyǔ geben also einen direkten Hinweis auf die Belesenheit derjenigen, die sie verwendet: je mehr, desto gebildeter ist sie. Sūn Wénbō gebraucht Chéngyǔ in seinen Gedichten aber nicht einfach, um seine literarische Bildung zu beweisen, sondern spielt mit ihnen, indem er sie neu zusammensetzt oder seine Gedichte so stark mit ihnen überfrachtet, dass ihr hochtrabender Ton in einem befreiend komischen Scheitern endet.

Genau das geschieht im vorliegenden Gedicht. In Vers 5–6, in einem Kon-

text, in dem es darum geht, wie man zum »Ursprung der Lyrik« gelangen könnte, taucht zunächst das Chényǔ 心游万壑 *xīn yóu wàn hè* auf, das wörtlich zu übersetzen wäre mit »das Herz reist durch zehntausend enge Schluchten«, im übertragenen Sinne aber bedeutet, dass man zwar körperlich an einem Ort gefangen ist, die Gedanken dabei aber frei bleiben – oder, alternativ, dass man sein Ziel auch auf ungeraden Wegen erreichen kann. Dieses Chényǔ wird mit einem zweiten vermischt: 鹏击长空 *péng jī chángkōng*, was wörtlich übersetzt bedeutet: »der Péng bricht durch den weiten Himmel«, und auf den riesigen Vogel Péng anspielt, der ungefähr dem (in Europa vielleicht bekannteren) mythischen Vogel Roch entspricht. Der Bedeutungsumfang dieses Chényǔ bewegt sich irgendwo zwischen den sprichwörtlichen Sieben-Meilen-Stiefeln und einem blumigen Ausdruck für außerordentlichen Erfolg.

Im schlimmsten Fall hätte man diese Stelle also wie folgt übersetzen können: »Das Herz reist durch zehntausend enge Schluchten, wie der Vogel Péng durch den weiten Himmel bricht.« Ich habe mich für einen anderen Weg entschieden, bei dem sowohl das Spiel mit den stehenden Wendungen als auch die tatsächliche Bedeutung, also der Effekt des Gedichtes als ironische Kritik an der Zensur, erhalten bleibt: »um hinzukommen, muss man frei sein wie ein wellensittich, / der alle wege nach rom gleichzeitig fliegt, und zwar an einem tag.«

Zwei Gedichte, zwei Vögel völlig verschiedener Größe. Auf dem Weg vom Chinesischen zum Deutschen ist der Péng geschrumpft und hat seine Richtung geändert, nicht aber seine Funktion. Denn nach wie vor geht es um semantische Mästung, um das Implodieren von stehenden Wendungen durch Bedeutungsüberfülle, wenn der scheinbar freie Vogel nun alle Wege nach Rom gleichzeitig an einem Tag fliegt. Wer frei ist wie ein Wellensittich, der ist natürlich alles andere als frei, und damit in einer vergleichbaren Situation wie ein chinesischer Schriftsteller, der sich zwar nominell unter dem Schutz der Verfassung frei äußern kann, in der Realität aber ganz konkreten Einschränkungen unterworfen ist.

Ich wüsste keinen chinesischen Lyriker, der sich aktuell mit geschickterer Ironie an diesen Einschränkungen vorbeischmuggelt als Sūn Wénbō.

Anmerkungen

- 1 Insofern ist in meiner deutschen Interlinearversion schon ein Stück weit der Kontext miteinbezogen worden, um eine völlige Unlesbarkeit zu vermeiden. Es ist also keine Interlinearübersetzung im philologischen Wortsinne.
- 2 Marker für die Kategorie, in die das Ding fällt, dessen Menge man angibt; bei »zwei Glas Wasser« wäre es z. B. das Glas. »Ich hätte gern ein Wasser« ist aber im Chinesischen nicht sagbar, das Zählleinheitswort gehört zwingend dazu. Es gibt etwa 140 dieser Klassifikatoren, die teilweise erstaunliche Zusammenfassungen vornehmen: So wird etwa 条 tiáo, das Zählleinheitswort für lange und dünne Objekte, verwendet, um Fische, Hosen, Stangen, Drachen, Nudeln, Rechensätze und Paragraphen zu zählen. Mit 副 fù zählt man Objekte, die nur paarweise vorkommen, wie Brillen (gläser), Handschuhe und Ohrringe – aber seltsamerweise auch Garnituren und Gesichtsausdrücke. Mein persönlicher Favorit ist 枝 zhī: Es kann ausschließlich für Gewehre und Rosen verwendet werden.
- 3 Jeweils genau viersilbige stehende Wendungen, die in kondensierter Form auf einen klassischen Text, eine Sagengeschichte oder einen Mythos verweisen.
- 4 Beide werden ans Verb angehängt, um seinen Effekt zu beschreiben. Ein Beispiel ist das Ergebnis-Komplement 到 dào (ankommen), das in Sun Wenbos Gedicht sogar mehrmals vorkommt, etwa in Kombination mit dem Verb 看 kàn (sehen). 看到 kàndào: sehen-ankommen: sehen, mit dem Ergebnis, dass das Sehen irgendwo ankommt: erblicken. »Erblicken« muss sich allerdings auf Deutsch erst einmal die Staubschicht vom Sprachgebrauch klopfen, bevor man es benutzen kann; kàndào dagegen ist so unauffällig umgangssprachlich wie »anschauen«.
- 5 Als Tonsprache verfügt das Chinesische »nur« über ca. 400 Silben, deren Semantik über ihre Betonung und das entsprechende Schriftzeichen diskriminiert wird. Ein schönes Beispiel, mit dem ich mein Chinesisch-Studium begann, ist »妈妈骂马吗?: «Māmā mà mǎ ma?« – ein theoretisch korrekter, wenn auch nicht ganz ernstzunehmender Satz mit der Bedeutung: »Schimpft die Mutter mit dem Pferd?«
- 6 Diese Stilfigur konnte ich leider nicht an allen Stellen ins Deutsche bringen. So findet sich zum Beispiel zwischen Titel und erstem Vers eine weitere minimale Verschiebung von 平淡 píngdàn (eintönig) zu 苹果 píngguō (Apfel). Und der morphologische Zusammenhang von 转变 zhuǎnbiàn (ändern, wandeln, wechseln, umsetzen) und 变性 biànxìng (vergällen, denaturieren, aber wörtlich gelesen: das Geschlecht ändern – auch dieses Wortspiel ging mir leider verloren) im ersten Vers mit 变成 biànréng (sich in etwas verwandeln, zu etwas werden) und 成为 chéngwéi (zu etwas werden, sich zu etwas entwickeln, sich in etwas verwandeln) im vorletzten Vers lässt sich mit den deutschen Wortbildungsregeln nicht wiederherstellen, ohne den kolloquialen Ton den Gedichts aufzugeben.

HENDRIK JACKSON

Die Smartfonglotzer · Eine Äquivalenzübertragung

Originalversion

Марина Цветаева

Читатели газет

Ползёт подземный змей,
Ползёт, везёт людей.
И каждый – со своей
Газетой (со своей
Экземой!) Жвачный тик,
Газетный костоед.
Жеватели мастик,
Читатели газет.

Кто – чтец? Старик? Атлет?
Солдат? – Ни чёрт, ни лиц,
Ни лет. Скелет – раз нет
Лица: газетный лист!
Которым – весь Париж
С лба до пупа одет.
Брось, девушка!
Родишь –
Читателя газет.

Кача – «живёт с сестрой» –
ются – «убил отца!» –
Качаются – тцетой
Накачиваются.

Что́ для таких господ –
Закат или рассвет?
Глотатели пустот,
Читатели газет!

Газет – читай: клевет,
Газет – читай: растрат.
Что ни столбец – навет,
Что ни абзац – отврат ...

О, с чем на Страшный суд
Предстанете: на свет!
Хвататели минут,
Читатели газет!

– Пошёл! Пропал! Исчез!
Стар материнский страх.
Мать! Гуттенбергов пресс
Страшней, чем Шварцев прах!

Уж лучше на погост, –
Чем в гнойный лазарет
Чесателей корост,
Читателей газет!

Кто наших сыновей
Гноит во цвете лет?
Смесители кровей,
Писатели газет!

Вот, други, – и куда
Сильней, чем в сих строках! –
Что думаю, когда
С рукописью в руках

Стою перед лицом
– Пустее места – нет! –
Так значит – нелицом
Редактора газет-

ной нечисти.

Ванв, 1–15 ноября 1935

Wort- und kontextgetreue Übersetzung

Die Zeitungsleser

*Die Schlange kraucht im Lehm,
sie schleicht, verführt die Stadt,
nur jedem ja sein Blatt
und jedem sein Ekzem.*

*Zerkäuer-Tick: Den Leim,
den Knochenfraß, den rafft
und stopft sich stumm hinein:
die Zeitungsleserschaft.*

*Wer liest? Ein Greis? Athlet?
Soldat? Wer weiß? – Gesicht:
versteckt (Skelett!) – wo nichts
zu sehn ist bleibt die Zeit-
ungsseite, ganz Paris
ist weg – verschluckt – ist blind.
Lass, Mädchen, sonst gebierst
ein Zeitungsleserkind.*

*Sie schau- »die Schwester – Mord!«
-keln so – »der Vater – tot!«
Sie pumpen, schwanken fort:
Ein vollgelaufnes Boot.*

*Was ist schon diesen Herrn
die Sonnenaufgangsglut?
Sie schluckt die Leere gern,
die Zeitungsleserflut.*

*Die Zeitungs- lies: Verblend-
ung; Zeitungs- lies: Verleumd-
ung; seitenweis Verschwend-
ung; scheußlich wie es schäumt.*

*Womit geh'n sie zum Tag
des Lichts (da Gott sie straft)?
Die Häscher jeden Schlags
der Zeit – die Leserschaft?*

*Verschwunden! Weg! Verschluckt!
Mama! Bedenk im Schreck:
Nach Gutenbergschem Druck
ist Schwarzens Pulver Dreck!*

*Nein, lieber in ein Grab
als in das Lazarett
des Schorfabschaberstabs
der Leser eines Blatts.*

*Und unsrer Söhne Sturz
– bevor sie blühh! – gelingt:
den Mischern allen Bluts,
dem Zeitungsschreiberling.*

*Dies, Freunde, fällt mir ein
(mit ungestümer Kraft),
wenn ich allein mit mein-
em handbeschriebenem Heft*

*Dort steh: vor dem Gesicht
– das leerste weit und breit –
d. h. vorm Nicht-Gesicht
des Redakteurs der Zeit-*

ungsunreinheit

Zeitgenössische Übertragung

Die Smartfonglotzer

Die Schlange kraucht im Lehm
und schleicht, verführt die Stadt
– und jede/r am Gerät
mit seinem smart-Ekzem.

Ins schwarze Loch gestopft:
Es frisst sie auf, man glotzt
und wischt – bleibt stets allein:
das Smartfonglotzersein.

Was schaut der Greis? Soldat?
Wer weiß! Sind alle gleich vorm Smart-
fongott – absent und stult –
und niemand, klar, ist Schuld!
Lass, Mädchen! Aussicht – trüb:
Ein Smartfonglotzerbub.

Das Video? Gebloggt?
Die vierte Staffel rockt!
Schwarzpulver war ein Witz
verglichen mit Graphit!

Mal Sonne, Abenteuer, Meer?
Nein, bin ja so schon fern.
Sie sind so selig, wenn sie stiern
und sich im Chatdickicht verliern.

Ein Bild als Instantgruß!
Dafür schon tausend Likes!
Wer was – mit wem? – ein Kuss!
Man ist, wenn man sich zeigt.

Gesichtsbuch quirlt und schäumt
von Theorien, Verleumd
nung ... Uboot, das noch sinkt
und sinkt noch tiefer, dringt

in dich – bis aufs Skelett.
Nein, lieber als im Smart-
fongrab – ins Lazarett,
da liegt man doch noch hart

und echt. Die Jugend – schlaff
von zu viel Arbeit, Geld?
Nein: Alles schluckt und rafft
die Smartfonglotzerwelt.

Das alles, Freunde, denk
ich, steh ich vorm Gesicht
– so leer, in nichts versenkt:
Gesicht ists gerade nicht! –

so einer allvernetz-
en worldwide-Missgeburt.
Und jeder Klick – verätzt.
Und jeder Link verdörnt

ihm das Gehirn ... »Ruf an!«
– entwischt – schon im Nirwan-
a seiner Smartfonapp
wo alle Kraft verebbt ...

Kommentar

In Zwetajewas Gedicht über die Zeitungleser mischt sich nicht nur die gängige Empörung über stets geistesabwesende Passanten mit einer Kritik an der Niveaulosigkeit der Journallen, in ihm kommt ein wesentlicherer Welt-schmerz zum Ausdruck: Verbitterung über die fehlende Menschlichkeit, darüber, dass jedes beliebige Ferne dem Menschen näher ist als der Nächste, der Mensch, das Gegenüber. Es ist nicht nur Kritik an Fremdbestimmtheit, Gedankenlosigkeit und Zivilisationskrankheiten, es ist auch Kritik an Verdinglichung. Ob dabei Zwetajewa auch den Leser, die Leserin, der bzw. die nicht hinter einer Zeitung, sondern einem Schundroman versinkt, verdammen würde, sei dahingestellt.

Man kann Übersetzungen historisch gestalten – und in diesem Fall Zwetajewas papiernen Stein des Anstoßes ins Jetzt übertragen –, dann wirkt das Gedicht immer noch, aber zugleich auch ein wenig putzig, denn was würden wir manchmal nicht dafür geben, wenn die Menschen wenigstens Zeitung lesen würden, wenn es wieder mehr blätterte statt piepte, die Versunkenheit keinem Spiel, sondern einem Hintergrundartikel gelten würde.

Man kann aber auch das Anliegen selbst in unsere Zeit und Sprache übertragen, die Zeitgenossenschaft wiederherstellen. Dazu muss man manchmal bei Übertragungen nur ein Rädchen verstellen – und alles andere ergibt sich von selbst. Hier fußt diese kleine Veränderung auf der fast schon banalen Analogie Zeitung – Smartphone, die auf der Hand liegt, nicht nur, weil heutzutage News fast nur noch über Onlineportale abgerufen werden, sondern weil das Suchtpotential der Smartphones, die Absenzsogkraft, die der Zeitungen bei Weitem noch übersteigt. Auch ist das Niveau der Onlinezeitungen inzwischen meist niedriger als das der Druckausgaben, schamlos auf Klicks aus.

Vor allem aber ist der Sog in die Ferne bei weitestgehender Vernachlässigung des Nächsten, der nahen Umgebung, ja sogar der Freunde/Verwandten/Schulkameraden nicht nur durch das Smartphone maximalisiert, sondern regelrecht vollendet. Zeitgeschichtliche Tendenzen schwellen für gewöhnlich an bis zu einem Punkt der Unumkehrbarkeit: Ab da ist die neue Tendenz nicht mehr nur modisch führend, sondern das Alte bekommt Patina und steht im Weg.

Nie stand die unmittelbare Welt, das Erdige unseres je individuellen Zeit-

Raum-Punktes so auf verlorenem Posten wie jetzt. Biografien lösen sich auf, das Gefühl für *diesen* Ort, *diesen* Menschen geht verloren. Vernetzung des Fernsten und globalisierte Verdinglichung, Pulverisierung des Zeit-Raum-Kontinuums unseres Lebens hin zum Überallsein und Alles-ein-bißchen-Wissen haben den weltweiten Siegeszug angetreten. Wer jetzt noch in Niemandsbuchten meditiert, ist entweder ein rettungslos Antiquierter oder ein Widerstandskämpfer der schrulligen Art. Menschen ohne Smartfon fühlen sich, als hätte man ihnen Arme und Beine abgeschnitten. Jugendliche, denen man das Handy abnimmt, werden kreidebleich und betteln und heulen um Vergebung und Rückgabe.

Zwetajewas Gedicht über die Zeitungsleser schrie geradezu nach einer äquivalenten Übertragung in die Gegenwart.

Naturgemäß gibt es unter den Traditionalisten Einwände gegen solche Arten der Modernisierung. Wenn ich solche Übertragung hier exemplarisch an Zwetajewa vornehme, hat das aber eine besondere Bewandtnis. Ich selbst habe vor etlichen Jahren, zu Beginn meiner Übersetzerlaufbahn, in einem Akt aus Größenwahn wie auch akribischer Demut in jahrelanger, perfektionistischer Arbeit das *Poem vom Ende* und den *Neujahrsbrief* Zwetajewas so »genau« und treu wie nur irgend möglich in die deutsche Sprache zu übertragen versucht. Reim, Rhythmus, Melodie, Aussage – alles sollte stimmen, ja von den zehn bis zwölf ›Kategorien‹ einer Übersetzung (die ich einmal zu bestimmen versuchte und unter denen z. B. solche wie Vokalität, Syntax und Subtext noch zuvorderst anzuführen wären) wollte ich so viele wie möglich, annähernd alle mit ins Spiel bringen, eine umfassende Äquivalenz finden, was zum Teil unmöglich war. Ich hatte damals Idealismus und Zeit. Einem normalen Übersetzer ist so eine Kraftanstrengung gar nicht zuzumuten, jedenfalls nicht in Zeiten eines verschärften Kapitalismus. Dass so ein Anspruch selten geworden ist, darauf deutet die Rezeptionsgeschichte dieser Übersetzung zumindest hin. Gerade russischsprachige Kritiker waren regelrecht körperlich schockiert über die Wiederauferstehung des zwetajewaschen Tonfall im Deutschen (was ich erwähne, weil es ein Beleg ist, dass Zwetajewas Sprache Leib, Leben und Poesie »vernäht«).

In einem gewissen Sinn bleibt so eine »vollständige« Art des Übertragungsversuchs vielleicht das Ziel zumindest jeder ersten und zweiten Übersetzung. Aber es ist nicht nur nicht immer möglich, es ist auch, je nach Autor nicht immer erwünscht oder sinnvoll, nicht immer zündend. Man denke allein an die tausendfachen Shakespeare-Übersetzungen. Es kann viel inspirierender sein, »abweichende« Übersetzungen anzufertigen bzw. einige »Äquivalenzen« anderen vorzuziehen oder besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Zwetajewa ist zwar zeitlich und sprachlich noch nahe genug, als dass sie modernisiert werden *müsste*, aber in diesem Fall bot sich eine kleine kontextuelle Verschiebung an.

Das Problem der historischen Übersetzungen ist nicht ihr zum Teil antiquiertes Auftreten, die Wohlheit der Distanz, die sie verbreiten und die das Ganze zur Kostümiade werden lassen: Wie durch Milchglas schauen wir einem fernen Spiel zu und jedes Detail fügt sich ins Patina-Panorama – und bevor wir das bunte Karussell milde lächelnd wieder in den Raritätenladen verbannen, haben wir es auch ganz verstanden. Das Problem solchen Verstehens ist vielmehr sein impliziter Anspruch, das »wahre« Bild wiederzugeben, vollkommen ignorierend, was einen Autor zuallererst antreibt: kein historisches Schauspiel zu bieten, sondern aus Herz und Verstand zu seinen Zeitgenossen, vielleicht auch zu zukünftigen Lesern zu sprechen, aber im Modus dessen, was Celan den »Akut« nannte. Zeitgenossenschaft – bezieht sich eben nicht nur auf die noch Lebenden, sondern auch auf die Kommenden.

Es sind bei jedem Autor viele Übersetzungen möglich. Denn an den einen Punkt der Unlösbarkeit kommen nicht nur Übersetzungen von Mundartdichtung und Fachsprachen immer: Je spezieller die Sprache regional, zeitlich oder persönlich gebunden ist, desto schwieriger lässt sie sich wie etwa die Universalie Geld eintauschen. Für manche Worte gibt es keine Kurse und keinen Gegenwert. Eigentlich, darauf weisen die Fanatiker der Wörtlichkeit ja immer wieder hin, für gar keines. Aber das ist nur so wahr, wie es auch falsch ist: Wo etwas verloren gehen kann, kann fast immer auch etwas gewonnen werden. Schweren Herzens also muss der Übersetzer irgendwann einen, seinen Weg einschlagen.

Und wenn der Übersetzer selbst Autor ist, liegt dieser Weg, wieder sowohl zum Wohl als auch zum Wehe der Übersetzung, klarer vor Augen: dichterische Aneignung von Material einerseits und Anverwandlung des Ich an das

zu übersetzende Werk andererseits, sonst Domäne der Übersetzerinnen und Übersetzer, werden ununterscheidbar.

Und es könnte sich erweisen, dass ausnahmsweise der Mittelweg nicht der Tod, sondern eine Chance ist. Nämlich dann, wenn Treue nicht als Wörtlichkeit, sondern in verschwenderischer Enteignung des Eigenen (im Fremden) approbiert wird. Und wenn Nachdichtung nicht als Freischein verstanden wird, sondern als Form eines gewissenhaften, ausgewählten Äquivalenzstrebens.