

SWR2 LITERATUR

POESIE UND ÜBERSETZUNG
DIE FARBE DER FREMDHEIT
VON MICHAEL BRAUN

SENDUNG ///09.07.2013 /// 22.03 UHR
Redaktion Künstlerisches Wort /// Literatur /// Stephan Krass

Regie: Ulrich Lampen

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Spr. 1

„Wir wissen eigentlich noch gar nicht, was eine Übersetzung sey“, schrieb der Romantiker Friedrich Schlegel im Jahr 1797 - und stolperte damit über ein Dilemma, das bis heute fortbesteht. Denn das Übersetzen von Poesie ist immer mit der Erfahrung eines Verlusts verbunden. Wer große Dichtungen aus ihrem Urtext in eine andere Sprache übertragen will, dem widerfährt unvermeidlich das prinzipielle Ungenügen des eigenen Tuns. In seinen „Kritischen Fragmenten“ hat Schlegel bereits vor über zweihundert Jahren dieses literarische Defizit beschrieben:

Spr. 3

„Was in gewöhnlichen guten oder vortrefflichen Übersetzungen verloren geht, ist grade das Beste.“

Spr. 2

Was kann also der Übersetzer wirklich leisten? Ist er tatsächlich jener polyglotte Brückenbauer, der überschaubare Textsegmente von einer Sprache in die andere transportiert? Oder ist er nicht vielmehr ein permanent Schiffbrüchiger, der das scheinbar sichere Gestade einer Sprache verlassen hat, ohne je das feste Ufer des gesuchten Eilands zu erreichen? Glaubt man dem Dichter Peter Waterhouse, dann geht es nicht darum, ein Gedicht aus einer Fremdsprache benutzbar zu machen für einen deutschen Leser. Es geht nicht um die Heimholung des Fremden ins Vertraute, sondern darum, diese Fremdheit als poetische Ressource zu erkennen:

Spr. 3

„Nicht *aus* dem Italienischen *ins* Deutsche übersetzen, sondern eine italienische Sprache oder eine fremde Sprache in der deutschen finden, das ungesprochene Deutsch vielleicht, das unbekannte, das vergessene. Das Deutsche wieder unbekannter machen.“

Spr. 1

Das Terrain des literarischen Übersetzers ist also nicht das Bekannte und Vertraute, sondern das Fremde und die Differenz. Jede gelungene Übersetzung, so schrieb Friedrich Schlegels Zeitgenosse Wilhelm von Humboldt, trägt „eine gewisse Farbe der Fremdheit“ in sich. Eine Fremdheit, die nicht zu tilgen, sondern zu bewahren ist.

Man kann noch weitergehen und festhalten: Großen Übersetzungen ist paradoxerweise immer ein Scheitern eingeschrieben. Denn je ambitionierter sie einen poetischen Urtext in ihre Zielsprache überführen wollen, desto weiter entfernen sie sich von den Baugesetzen des Originals. Je virtuoser ein Übersetzer seine Fähigkeiten zur Nachdichtung entfaltet, desto stärker schiebt er sein eigenes sprachliches Zeichensystem über das des Urtextes. Die Koryphäen der Übersetzung haben aus dieser Paradoxie poetische Funken geschlagen. Etwa Erich Fried, dem wir meisterliche Übertragungen der Sonette Shakespeares verdanken:

Spr. 3

„Das Übersetzen großer Dichtungen ist unmöglich und sehr nützlich.“

Spr. 1

Von dem unausweichlichen Scheitern des Übersetzers hat auch Wilhelm von Humboldt gesprochen:

Spr. 3

„Alles Übersetzen scheint mir schlechterdings ein Versuch zur Auflösung einer unmöglichen Aufgabe. Denn jeder Übersetzer muß immer an einer der beiden Klippen scheitern, sich entweder auf Kosten des Geschmacks und der Sprache seiner Nation zu genau an sein Original oder auf Kosten seines Originals zu sehr an die Eigentümlichkeiten seiner Nation zu halten. Das Mittel hierzwischen ist nicht bloß schwer, sondern geradezu unmöglich.“

Spr. 2

Dennoch hat diese Arbeit nahe am Scheitern nichts von ihrer ästhetischen Faszination eingebüßt. Und auch wenn das Abenteuer der Übersetzung sich immer mit den Begrenzungen dieser Arbeit herumschlagen muss, gibt es doch immer wieder beglückende Versuche, Poesie und Übersetzung in ein symbiotisches Verhältnis zu bringen. Der slowenische Dichter und Übersetzer Aleš Šteger erprobt in seinem 2011 auf deutsch publizierten Gedichtband „Buch der Körper“ zum Beispiel eine Annäherungsbewegung an Wörter, die sich ihm beim Transport von der einen in die andere Sprache entziehen. Štegers Übersetzer, der Dichter Matthias Göritz, ist

ihm auf diesem Weg in die „Verschlossenheit“ des sprachlichen Materials gefolgt. Matthias Göriz liest aus seiner Übersetzung eines Prosagedichts von Aleš Šteger:

O-Ton Matthias Göriz:

Ich träume ein Wort, verliere es im Moment des Erwachens. Ich verstehe es nicht im Traum, das Wort in deiner Sprache. Du versuchst es zu erklären, wieder und wieder. Es geht nicht. Das Wort will nicht in meine Sprache. Du nimmst eine Flasche, zeigst den Korke. Du hörst nicht auf zu erklären. In einer Sprache ohne Worte, sagst du, in einer Sprache, träumerisch und stumm, sagst du, dass dieses Wort nicht zulässt, dass die eine Seite auf die andere wechselt, dass das Wort selber in sich so verschlossen ist, dass es nicht mal das Wort Undurchlässigkeit durchlässt, das meine, das dein, das Wort von irgendjemandem für den Übergang auf die andere Seite ... Wir sind schon spät dran. Nur noch drei Seiten Text, doch das Übersetzen zieht sich hin. Bis zum Letzten schöpfst du Bedeutungen aus den Sätzen, öffnest das Wörterbuch, überprüfst Möglichkeiten für die Lösung. Hinter der Ecke biegst du ab auf den Pfad, der über den Friedhof führt. Der Unterschied zwischen deiner und meiner Sprache ist auch, dass meine Sprache Automobilen nicht erlaubt, mitten durch einen Friedhof zu fahren, vorbei an Gräbern, zwischen der sechsten und siebten Reihe, Richtung Südausgang. Noch weniger erlaubt sie den Satz, den du in deiner Sprache aussprichst und den ich unbefriedigend übersetze: *Über den Friedhof fahr ich dich sicher nach Hause.*

Spr. 2

Šteger beschreibt eine zentrale Erfahrung für jeden Übersetzer von Poesie:

Spr. 3

„Das Wort will nicht in meine Sprache.“

Spr. 1

Die erhoffte „Durchlässigkeit“ des sprachlichen Materials stellt sich nicht ein, der Übersetzer sieht sich mit dem Opaken und der Verschlossenheit der einzelnen Wörter konfrontiert. Und doch versucht er, in einer neuerlichen Annäherungsbewegung dem Geist des Originals gerecht zu werden. Noch komplizierter wird es, wenn das literarische Original selbst aus heterogenen Sprachschichten gebaut ist.

Das ist der Fall bei den Gedichten des italienischen Erzketzers und literarischen und filmischen Freibeuters Pier Paolo Pasolini. Der junge Pasolini hat 1942, als gerade mal 20jähriger liedhafte Gedichte geschrieben – und zwar im friulanischen Dialekt. Seine „Poesie a Casarsa“, seine Gedichte an das Städtchen Casarsa im Friaul, hat er in folgenden Jahren immer wieder neu bearbeitet. Dreißig Jahre später, als er mit seinen ebenso epochalen wie subversiven Filmen berühmt geworden war, hat er diese Gedichte mit einer genuin antikapitalistischen Idiomatik ergänzt, oder besser: übermalt. In diesen Gedichten kollidieren die unterschiedlichsten Stilregister: das Kunstliedhafte trifft auf das Gesellschaftskritische, das Volkslied auf den politischen Diskurs. Wer nun für diese unterschiedlichen Sprachgesten von Pasolinis Italienisch eine deutsche Entsprechung sucht, kann das nicht in einem homogenen Stil tun.

Spr. 2

Der Übersetzer von Pasolinis Gedichten, Christian Filips, hat ein kühnes Verfahren gewählt. Er versucht die sprachliche Heterogenität Pasolinis seinerseits in eine deutsche Polylingualität zu transformieren. Bei der Übersetzung der Pasolini-Gedichte verwendet Filips die unterschiedlichsten Sprachregister: das Mittelhochdeutsche in der Tradition Mechthild von Magdeburgs, das Bibeldeutsch Luthers, das Volkslied und das Kunstlied – und nicht zuletzt die Rhetorik kommunistischer Agitation. Christian Filips, Jahrgang 1981, arbeitet seit vielen Jahren an musikalischen Dynamisierungsstrategien für die Poesie: Er ist nicht nur Dichter, Komponist und Übersetzer, sondern eine Art Sprachen-Regisseur, der nach Synergien von musikalischen und poetischen Strukturen sucht. 2009 hat er seine große Pasolini-Übersetzung im Verlag des Schweizer Lyrik-Editors Urs Engeler veröffentlicht. Gleich zu Beginn seiner Arbeit an der Pasolini-Übersetzung sah er sich einer schier unlösbaren Aufgabe gegenüber: Wie lässt sich ein Dialekt übersetzen, wie lässt sich in diesem Fall das Friulanische in ein angemessenes Deutsch bringen?

O-Ton Christian Filips:

Ja, die Frage stellt sich: Lässt sich das Friulanische übersetzen? Mir kommt die Frage aber gar nicht so verschieden vor von der Frage: Lässt sich das Italienische übersetzen? Oder lässt sich das Deutsche übersetzen? Lässt sich mein Deutsch in Ihres übersetzen? Es kommen sofort Differenzen hinein. Und diese Differenzen sind immer schon im Sprechen politischer Natur, auch politischer Natur. Wie auch radikal

persönlicher Natur. Eine Möglichkeit ist zu sagen: Es lässt sich NICHT übersetzen, es lässt sich NICHT übersetzen. Und diese Form von Übersetzung gibt es in dem Buch, glaube ich auch, wenn die Seiten weiß bleiben. Eine andere Form der Übersetzung ist: Es lässt sich mit sich selbst übersetzen. Das geschieht, wenn man einen Text im Original liest und ihn nicht versteht, aber ja doch was versteht, soviel versteht, wie man eben versteht. Und dann gibt es die Möglichkeit, ihn zu übersetzen in Sprachstufen, die diese Fremdheit enthalten. Und die etwas zu tun haben mit dem sozialen Hof der Geschichtlichkeit dieses Textes. Und ich hab mich entschieden, einfach auf die Einheitlichkeit zu verzichten. Und jeweils zu schauen, welche literarische Tradition haben wir im Deutschen, in der deutschen Sprachgeschichte, die eine Entsprechung sein könnte zu dem Ansatz, den Pasolini wählt. Und natürlich geht immer sehr viel verloren. Aber es ging darum, auch zu zeigen, dass etwas verlorengeht.

Spr. 1

Die Einheitlichkeit des Sprachstils aufzugeben – das ist eine Entscheidung, die im Fall der Poesie Pasolinis unausweichlich ist. Und schon die Reflexion über diesen eigentümlichen Dialekt, den Pasolini als Gedichtsprache nutzte – das Friulanische – wirft unmittelbar Fragen auf nach dem Verhältnis solch ehrwürdiger Kategorien wie „Vatersprache“ und „Muttersprache“. Christian Filips:

O-Ton Christian Filips:

Das ist eine sehr komplexe Sache. Man kann es vielleicht am besten erklären, wenn man sich fragt, was eigentlich eine Muttersprache ist. Die Muttersprache – das Friulanische war für Pasolini so eine Muttersprache, aber die Muttersprache nicht im landläufigen Sinn – als die Sprache, die man selber von der Mutter her spricht, sondern in diesem Fall als die Sprache, die die Mutter spricht, aber nicht er. Denn er, Pasolini, sprach von Beginn an die Vatersprache. Die Vatersprache, die das Hochitalienische war. Und das Hochitalienische ist - '42 - in dieser Zeit die Sprache der Faschisten, um es kurz zu sagen. So dass die Sprache des Vaters zugleich die Sprache des Faschismus ist, als ein Projekt der Vereinheitlichung der italienischen Dialekte. Und er hat sich nun befasst mit dem Dialekt, den seine Mutter sprach, bevor sie sich das Hochitalienische angeeignet hat. Und hat genau diesen Dialekt wie eine Kunstsprache gelernt. Es ist also kein Dialekt, den er selber gesprochen

hätte, sondern es ist eine Art von Rekonstruktion. Von Beginn an ist etwas Künstliches darin. Also eine Muttersprache, die man noch nicht hat. Die man erst erwerben muss. Und die zugleich eine Nicht-Vatersprache ist.

Spr. 1

Die Entscheidung für das Friulanische, die der junge Pasolini traf, war also auch ein politisches Statement. Der Dialekt: Das war die Sprache der Regionalität und der Individualität. Das Hochitalienische: Das war die Sprache der Macht und des Kollektivs. Im Jahr 1942 gehörte es zu den kulturpolitischen Projekten der italienischen Faschisten, die Dialekte zurückzudrängen. Und genau in diesem Augenblick versuchte Pasolini, mit einigen Freunden eine Akademie für die friulanische Sprache zu gründen und Dialektforschung zu betreiben. Das Dialektale bedeutet also auch eine poetische Subversion.

O-Ton Christian Filips:

Das ist sicherlich eine Forderung, die mit seiner Ästhetik verbindet: Er hat ja einmal gesagt, er wisse, wie widersprüchlich man sein muss, um konsequent zu sein. Und diese Widersprüchlichkeit als Formprinzip verstehe ich als nichts anderes als praktizierter Marxismus. Also, es ist ein wirklich dialektisches Denken. Ein Denken, das auch das Medium jeweils wechseln muss. Das Register wechseln muss. Und es ist nicht eben so, dass das Nachher das Politische und das Frühe ist das Fromme oder Religiöse. Diese Bereiche sind schlechterdings nicht zu trennen. Es ist alles immer schon verknüpft.

Spr. 2

Und so geht Christian Filips einen Weg zwischen den Sprachen – und er erzeugt mit großer Sensibilität eine poetische Sprachenmischung. Diese Sprachenmischung manifestiert sich bereits im Titel, den er seiner Gedichtauswahl Pier Paolo Pasolinis gegeben hat: „Dunckler Entusiasmo“.

O-Ton Christian Filips:

Der Titel des ganzen Buches ist im Italienischen der Titel des letzten Zyklus, den er geschrieben hat: „Tetro entusiasmo“ – und dieser Titel ist ein Gemisch aus Friulanisch und Hochitalienisch. Er hat diesen Titel geschrieben als Kommentar -

könnte man sagen – zu seinem eigenen Wiederholungsprojekt. Es gibt die frühe Zeitstufe, die späte Zeitstufe, und dann gibt es einen Zyklus, der wie ein Kommentar sich liest auf dieses Verfahren. Und „Tetro entusiasmo“ lese ich als diesen Kommentar. Dort vermischt er die Sprachen dann innerhalb eines Textes, dort finden dann die Umschläge nicht zwischen den Zeitstufen statt, sondern im Text selbst. Und weil so eine Übersetzung wiederum ein Kommentar des Kommentars sein muss, weil ja eine weitere Zeitstufe hinein kommt, schien mir das titelgebend zu sein. Jetzt zur Zeitlichkeit. „Dunckler Entusiasmo“, „Dunckler“ mit „ck“ geschrieben, „Dunckler“, „tetro“. Ich hab mich entschieden, diese Zeitstufe des Friulanischen, eine Sprache des Vergangenen, würde Pasolini sagen...eine Kraft des Vergangenen, sei er selbst, hat er mal gesagt...diese Sprachstufe mit dem Lutherdeutschen zu übersetzen – in diesem letzten Zyklus. Warum? Er hat damals eine Kolumne geschrieben, die „lettere lutherane“, die Luther-Briefe, in denen er sich selbst als Ketzer der katholischen Kirche bezeichnet. Und in dieser Kolumne veröffentlichte er genau diesen Zyklus. Also abwechselnd Leitartikel, sehr klare politische Statements zur Abschaffung des Fernsehens, zum Verschwinden der Glühwürmchen, und zwischendurch kommen plötzlich diese friulanischen Gedichte. Die aber dann in den Texten selbst umschlagen ins Hochitalienische. In einen Jargon der 68er, der radikal Linken, der anarchistischen Bewegung. Es gibt den Wechsel in den Texten selbst. Also das Friulanische hat auch einen gewissen Zwischenstatus. Wenn ich einen Italiener frage, wie viel sie verstehen ... ja: Es klingt sehr alt, eine alte Sprache, nahe am Lateinischen, aber eben auch ein rätoromanischer Einfluss. Und man muss im Lesen in gewisser Weise Archäologie betreiben. Und beim „Duncklen Entusiasmo“ beginnt das. Und das ist auch die Art der Lektüre muss so sein.

Spr. 2

Wie klingt der „Dunckle Entusiasmo“ des Pier Paolo Pasolini in der Übersetzung von Christian Filips? Er klingt, so kann man sagen, wie ein zartes, einfaches Lied, eine fromme Litanei, in der über die letzten Dinge gesprochen und gesungen wird. Und Christian Filips hat dafür eine suggestive Form poetischer Übersetzung gefunden. Von den „Litaneien des schönen Knaben“ gibt es in seinem Buch jeweils zwei Varianten – die Version des jungen Pasolini aus dem Jahr 1942 - und die Fassung, die der Dichter dreißig Jahre später noch einmal überarbeitet hat:

O-Ton Christian Filips:

Die Litaneien des schönen Knaben

II.

Bin ein schöner Knabe,
weine alle Tage,
bitt dich, Jesulein
lass nicht sterben mein.

Jesus, Jesus, Jesus.

Bin ein schöner Knabe,
lache alle Tage,
bitt dich Jesulein,
ach, lass sterben mein.

Jesus, Jesus, Jesus.

II.

Nicht ich bin alt,
alt ist die Welt:
denn sie erhält
nur sich, nicht mich.

Jesus, Jesus, Jesus.

Nicht ich bin alt,
alt ist die Welt:
lässt sterben nicht,
dem sie gebricht.

Jesus, Jesus, Jesus.

III.

Heut ist ein Sonntag,

morgen ein Sterben,
heute, da kleiden
mich Seide und Liebe.

Heut ist ein Sonntag,
mit Schuhn an den Füßen
springen flink Kindlein
über die Wiesen.

Singend vorm Spiegel,
kämm ich mich singend.
Es lacht mir im Auge
der sündige Teufel.

Läutet, meine Glocken,
jagt ihn doch davon!
>Wir läuten, was siehst Du,
singend auf Wiesen<?

Ich sehe die Sonne
verstorbener Sommer,
ich sehe den Regen,
die Heimchen, das Laub.

Ich seh meinen Leib,
den Leib eines Knaben,
die Sonntage, trist,
das Leben, vertan.

>Heute, da kleiden
Dich Seide und Liebe,
heut ist ein Sonntag,
morgen ein Sterben.<

III.

Heut ist ein Sonntag,
die Enkel sind morgen,
gestern, da kleiden
mich Seide und Liebe.

Heut ist ein Sonntag,
mit Schuhn an den Füßen
sprangen flink Kindlein
über die Wiesen.

Zähl meine Lenze,
heut zweiundfünfzig,
es schläft mir im Auge
der spielende Teufel.

Läutet meine (?) Glocken,
lasst mich doch altern!
>Wir läuten, was siehst Du,
wachend im Traum<?

Ich sehe die Sonne
unsterblicher Sommer,
ich sehe den Regen
von Niemand und Welt.

Ich sehe meinen Leib,
ohne Alter und Scham,
die Sonntage neu,
voraus und vertan.

>Heute, da kleiden
Dich Seide und Liebe,
Sohn was kümmerts Dich,

stirbt hier ein Fremder.

Alter (!), Dich kleiden
Liebe und Seide,
Du musst nicht wissen,
was Enkeln gefällt.<

Spr. 1

Enthusiasmus und Poesie – das kann, wenn beides gelingt, eine beglückende Symbiose eingehen. Ein einzigartiger Enthusiast der Poesie und der Übersetzung ist der in Wien lebende Alexander Nitzberg. Unter den bedeutenden Literaturübersetzern aus dem Russischen ist Nitzberg seit je der engagierteste und auch streitbarste. Mittlerweile hat er über 1000 Gedichte aus dem Russischen und dem Englischen übersetzt, von denen er viele mühelos aus dem Gedächtnis vorzutragen weiß. Der 1969 geborene Nitzberg ist Abkömmling einer russischen Künstlerfamilie und hat seine immensen Kenntnisse der russischen Moderne für seinen eigenen Umgang mit den Kunstmitteln von Reim und Metrum fruchtbar gemacht. Auch das Zirkensische, das er zudem in leichthändig vorgeführten Seiltricks zu demonstrieren weiß, hat Nitzberg aus der Familien-Tradition in seine poetisch instrumentierte Sprachlust hinübergerettet. Diese poetische Kunstfertigkeit hat bereits vor 15 Jahren der große Peter Rühmkorf erkannt und den jungen Nitzberg als „Musenjüngling, der einfach zu gut ist“ qualifiziert und ihn zudem als „Rastelli der Reimkunst“ geadelt. Wenn Nitzberg seine Übersetzungen vorträgt, erscheint er wie eine Re-Inkarnation der von ihm vorgetragenen Poeten. Auf der Frankfurter Buchmesse konnte man vor einigen Jahren beobachten, wie der zirkensische Poet und begnadete Vortragskünstler auf einen Tisch stieg, um den legendären Avantgardisten und „Schreihals-Zarathustra“ Wladimir Majakowski frei zu rezitieren.

Spr. 2

Die stürmische Geste des Futuristen Majakowski, der avantgardistischer Ehrgeiz, seinen rückständigen Zeitgenossen einen angriffslustigen Katechismus der Moderne vorzulegen, überträgt Nitzberg in barocker Sprachlust in ein Feuerwerk aus kühnen Bildern und aggressiven Metaphern. Wladimir Majakowskis 1914 entstandenes Poem „Wölkchen in Hosen“ bringt er als sprachmusikalisches Kunstwerk zum

Leuchten. Das aus vier Teilen bestehende Werk hat Majakowski als poetische Symphonie angelegt, in der vier große Appelle oder Aufschreie verpackt sind. Es ist eine Abrechnung des Dichters mit der Alten Welt. Er will nicht nur die alte Gesellschaftsordnung mitsamt ihrer Ideologie, Kunst und Religion zum Einsturz bringen, sondern auch in revolutionärem Furor den „Schädel der Welt“ zerbersten lassen. Und das klingt so:

O-Ton Alexander Nitzberg:

Ich schätze Dichter von eurem Schlag gering
Gebt ihr als Wachteln einen zum Besten?
Wir lassen
heute
mit einem Schlagring
den Schädel der Welt zerbersten!

Ihr
fragt euch einzig: >Ist mein Cancan
nicht noch graziler?<
Seht,
wie ich
mich vergnügen kann,
ein Straßenzuhälter und Spieler!

Euch
lässt sich nur ein Jammern entlocken,
seit immer und ewig liebesfeucht.
Im Auge das Sonnen-Monokel,
geh ich fort von euch.

Ziehe, phantastisch bunt kostümiert,
durch die Welt,
der Prickelnde, Aparte,
und wie ein Mops neben mir
trippelt an der Leine Napoleon Bonaparte.

Schon buhlt die Erde mit neckischem Tändeln -
ein molliges Weib liegt wollust-matt sie.

Schon lispeln

die Lippen

aller Gegenstände:

>Schatzi, Schatzi, Schatzi!<

Da begann

bei den Wolken und dem ganzen Übrigen

am Himmel ein unwahrscheinlicher Zirkus.

So als würden jetzt zum offenen Widerstand übergehn

die weißen Arbeiter des Himmelsbezirks.

Der Donner dahinter musste sich schnäuzen,

die Nüstern gebläht, das Gebiss markig.

Für Sekunden wurde die himmlische Bläue zu

einer grimmigen Fratze. Eisern, Bismarckig.

Und ein Arm,

gewickelt in Wolkennetze,

bewegte sich in Richtung Bistro -

und schien so weiblich

und schien der Nettteste.

Und schien ein Kanonenrohr.

Die Sonne,

würde man sagen – *tres belle!*

Sie tätschelt das Bistro mit zarter Noblesse!

Doch es ist General Galiffet, der Rebellen

über den Haufen schießen lässt!

Auf! Steine, Messer, Bomben geschnappt,

ihr Flaneure und rasch herüber!

Hat einer von euch beide Arme ab,
benutze er als Rammbock die Rübe!

Auf,! Ihr kleinen Hässlichen,
Miefigen
Darbenden
im gammlig verlausten, Hässlichen!
Die Werkzeuge
tünche mit blutiger Farbe man,
so werden´s freie und festliche!

Die Erde, unter dem Schlachtermesser,
erinnert sich unser!
Die Erde,
fett gedunsen wie eine Matresse,
die Herrn Rothschild beehrte!

Man hisse auch Fahnen zum festlichen Akt,
wenn wir die Salven vernehmen -
auf Laternenpfählen, blutig und nackt,
die Rümpfe der Unternehmer.

Ich flehte,
fluchte,
das Messer zückte,
verbiss mich in Schenkel,
schrie permanent.

Die elend verreckende Dämmerung zückte
am Marseillaise-geröteten Firmament.

Also doch der Wahnsinn.

Es gibt nichts Gutes.

Die Nacht: Sie naht,
sie packt,
sie zerfleischt.

Seht,
wie der Himmel, der alte Judas,
um blutbesudelte Sterne feilscht.

Sie ist da.
Sie schmaust nach tartarischen Bräuchen –
die Stadt unter ihrem Gesäß.
Diese Nacht ist nicht zu durchleuchten,
schwarz wie Seele Asefs!

Spr. 1

Mit seiner Übertragung des Majakowski-Poems, das 2002 wie später die Pasolini-Übertragung im Verlag von Urs Engeler erschien, provozierte Nitzberg auch gleich einen kleinen Übersetzer-Streit:

O-Ton Alexander Nitzberg:

Ich habe meine Übersetzung „Wölkchen in Hosen“ genannt, aus einem, wie mir schien, plausiblen Grund: Es ist nämlich so: Das Werk heißt auf russisch *Облако в штанах*, und es gibt im Russischen zwei Begriffe für Wolke. Also einmal gibt es einen Begriff für eine dunkle, düstere Gewitterwolke. Und dann gibt es noch ein ganz anderes Wort für ein sehr sanftes, ja Schäfchen eigentlich, Wölkchen. Und das eine Wort ist +++ , das wäre also Gewitterwolke, und das andere wäre +++ , und das ist also dieses weiche, sanfte Wölkchen. Und Majakowski selbst nennt sein Poem *Облако в штанах...* und es ist auch ein Name, ein Titel, der auf russisch ursprünglich sehr lustig klang...der die Menschen also auch dadurch provozierte. Und dieser Titel fiel Majakowski ein, als er sich im Zugabteil befand mit einer jungen Dame, und zwar allein. Er wollte die Dame, die ein bisschen eingeschüchtert war, mit ihm dort allein zu sein. Er wollte sie eigentlich , er wollte sie davon überzeugen, dass sie keine Angst vor ihm zu haben braucht. Und er hat gesagt: Wissen Sie, meine Dame, mein Fräulein, ich bin eigentlich kein Mann, sondern ein Wölkchen in Hosen.

Und dieser Titel soll eigentlich die sanfte Seite des Dichters darstellen. Und wenn ich den Titel „Wolke in Hosen“ höre, und mir gerade vorstelle, dass der Leser erst einmal an dieses gusseiserne Bild von Majakowski zurückdenkt, mit dem er vielleicht groß geworden ist, dass man natürlich selbstverständlich an eine düstere Gewitterwolke denkt, an diesen grübelnden Majakowski, mit einer sehr düsteren Stirn. Und das ist aber genau das, was nicht gemeint ist mit diesem Titel. Und was mich interessiert hat, war eigentlich die Reaktion auf diese leichte Veränderung im Titel. Sie hat wirklich einen Sturm ausgelöst. Also, es gab praktisch keinen Kritiker, der sich nicht darüber echauffiert hätte. Und da habe ich mir gesagt: Dann wird's offenbar gesessen haben, dann hab ich offenbar was richtig gemacht.

Spr. 1

Um seine übersetzerische Methode zu verdeutlichen, mit der er den von ihm aufgespürten „Geist des Werks“ mit dem „Text des Werks“ in Übereinstimmung bringen will, verweist Nitzberg auf ein programmatisches Gedicht des in Deutschland gänzlich unbekanntes Poeten Dmitri Ussow. Auch in diesem Gedicht reflektiert der Lyriker, der einen Text aus einer fremden Sprache in seine eigene „herüberheben“ will, die Begrenzungen des Übersetzens. Die Zeilen des von ihm zu übersetzenden Gedichts vermag er nicht „wortwörtlich wiederzugeben“, und dennoch findet er eine Form der poetischen Transposition, die dem Urtext gerecht wird. Das 1928 entstandene Poem von Dmitri Ussow, das auf deutsch bislang noch nicht veröffentlicht wurde, rezitiert Nitzberg im Original und in seiner Übersetzung:

O-Ton Alexander Nitzberg:

Дмитрий Усов

Переводчик

Недвижный вечер с книгою в руках,
И ход часов так непохож на бегство.
Передо мною в четырех строках
Расположенье подлинного текста:

«В час сумерек звучнее тишина,

И город перед ночью затихает.
Глядится в окна полная луна,
Но мне она из зеркала сияет».

От этих строк протягиваю нить;
Они даны – не уже и не шире:
Я не могу их прямо повторить,
Но все-таки их будет лишь четыре:

«В вечерний час яснее каждый звук,
И затихает в городе движенье.
Передо мной – не лунный полный круг,
А в зеркале его отображенье».

Die Übertragung

Der Uhrenzeiger will sich kaum beeilen
an diesem Abend wandellos und fahl.
Da strahlt mich an mit vier geraden Zeilen
das aufgeschlagene Original:

»Zur Dämmerung verstummt das laute Treiben.
Die Stille wird zu einem langen Ton.
Ein goldner Vollmond schillert durch die Scheiben,
ich aber seh nur seine Reflexion.«

Die Zeilen möchte ich herüberheben,
doch unverrückbar stehen sie vor mir.
Ich kann sie nicht wortwörtlich wiedergeben,
und dennoch, weiß ich, bleiben es nur vier:

»Des Tages Lauf verliert sich in der Ferne,
und alles Lärmen läutet klar und lau.
Am Fenster flimmert eine Mondlaterne,

während ich sie im Spiegelglas erschau.«

Spr. 2

In diesem Gedicht und seiner Übertragung verwischen die Sphären: Poesie und Übersetzung tauschen ständig die Plätze und am Ende ist kaum mehr zu unterscheiden, was das Original und was die Übersetzung ist:

O-Ton Alexander Nitzberg:

Und da ist also etwas, wo die Form plötzlich selbst zum Inhalt wird, wo sich diese Kategorien plötzlich decken. Ja. Und hinterher weiß ich gar nicht mehr, was eigentlich das Original und was die Übersetzung ist. Und dieser Vierzeiler mit dem Vollmond und der Spiegelung entspricht genau der Situation, die dort entsteht, dem selben Verhältnis, das der Übersetzer zum Original selbst hat. Und auf einmal wird hier dieselbe Frage noch einmal gestellt. Wenn nicht nur, ...wenn es nicht nur um Texte geht, sondern auch um Geist. Was ist jetzt eigentlich was? Bin ich jetzt das Original? Und was ich da lese, ist das meine Übersetzung? Oder ist das das Original und ich bin die Übersetzung? Also, das ist so ein Knäuel, ja, ...und das ist genau das, womit man sich als Übersetzer und auch als Lyriker sich beschäftigt.

Spr. 1

Und diese symbiotische Verbindung von Poesie und Übersetzung entspricht auch jenem romantischen Ideal, wie es Friedrich Schlegel und - noch wirkungsmächtiger – Friedrich von Hardenberg alias Novalis beschrieben haben. In einem Brief an August Wilhelm Schlegel hat Novalis eine bündige Formel für diese Symbiose gefunden:

Spr. 3

„Übersetzen ist so gut dichten, als eigene Werke zustande bringen, nur schwerer, seltener...am Ende ist alle Poesie Übersetzung.“

Spr. 1

An dieses romantische Übersetzungsideal schließt auch Matthias Göritz an, der Übersetzer des großen Amerikaners John Ashbery und des slowenischen Weltpoeten Aleš Šteger. Schon in seiner eigenen Poesie manifestierte der 1969 geborene Göritz sein vitales Interesse an den Einwanderungsbewegungen zwischen

den Sprachen. Seine drei Gedichtbände, die seit 2001 erschienen sind, spielen in ihren Titeln mit den Reizwerten anagrammatischer Verknüpfung. Diese drei Titel: „Loops“ von 2001, „Pools“ von 2006 und „Tools“ von 2011 verknüpfen sich in einer anagrammatischen Schleife und bilden jedes Mal ein neues metaphorisches Feld, in dem sich die Gedichte dann tummeln, von dem sie ausgehen und auf das sie wieder zulaufen. Diese drei englischen Wörter – „Loops“, „Pools“ und „Tools“ – sind alle in die deutsche Sprache eingewandert und haben dort ein Eigenleben entwickelt. Der jüngste Gedichtband „Tools“ greift zum Beispiel eine Vokabel aus der Internet-Sphäre auf, die ohne ihre elektronischen „Werkzeuge“ nicht lebensfähig ist. In seinen Gedichten spielt der Lyriker Göritz mit der sprachimmanenten Energie von Bedeutungsverschiebungen und kleinen vokabulären Metamorphosen. Auch sein Übersetzen begreift er primär als Wanderungsbewegung, als – so wörtlich - „flüchtige Besiedlung“ eines fremden Raums. Das Übersetzen ist für ihn zunächst eine „zweite Schrift“, wobei der Übersetzer ein Gedicht entstehen lässt, das ähnlich lebendig und vielschichtig und „betretbar“ sein soll, wie es ursprünglich im Original gewesen ist. Auch eine „verändernde Übersetzung“, so Göritz, kann dem Original treu bleiben:

O-Ton Matthias Göritz:

Das ist sicherlich Scylla und Charybdis:.. die Eroberung eines fremden Sprachraums, typisch deutsch, mit Panzern und semantischen Trompeten, aber die andere ist dann halt, sich vielleicht zu vorsichtig auf einer bloßen Wörtlichkeit und einem bloßen Nachvollzug des semantischen Bereichs eben zu bewegen, ich denke, bei beiden geht die Poesie eigentlich verloren...Novalis, einer meiner großen, sagen wir mal, auch theoretischen Ideengeber, hat in seinen „Blüthenstaub“-Fragmenten das Übersetzen ja quasi in drei Teile geteilt: die *grammatische*, die *verändernde* und die *mythische* Übersetzung. Und die verändernde Übersetzung ist sicherlich die im Moment immer noch gelingendste ..also das die Veränderung sozusagen braucht, um noch lebendig zu sein und das Original nicht zu zerstören..aber vielleicht noch nicht so stark zu sein, wie - was auch immer diese mythische Übersetzungsleistung dann wäre. – Ich will mal so sagen, um auf die Metapher der flüchtigen Besiedlung zurückzukommen. Das trifft auch sozusagen meine Vorstellung vom Gedicht als Raum. Wenn man aus einem Haus auszieht und sozusagen seine Sachen packt und sie in einem anderen Raum wieder so arrangiert, dass man in ihm leben möchte, dass man in ihm ein neues Leben beginnen möchte. Das ist eigentlich schon eine

schöne Metapher für das Übersetzen, finde ich. Weil es ein bisschen die Wörter behandelt wie Dinge; Dinge, die ihr Eigenleben haben, die ihren eigenen Bezug haben, die man aber eben in der neuen Übersetzung, in der neuen Wohnung, neu arrangiert. Und zwischen denen sich dann ein ähnliches Spannungsverhältnis aufbauen soll wie in der Originalwohnung. Dadurch dass man etwas hinzufügt, etwas weglässt, fehlt etwas, wird ein neues Spannungsverhältnis hergestellt, es ist auch ein bisschen schwierig, ein bisschen kritisch, man kriegt es ... aber auch das kennt man vom Umziehen. Man kriegt ja keine Wohnung original noch einmal so hergestellt und das Wohngefühl so hergestellt, wie es in der alten Wohnung gewesen ist. Es liegt an einem selber, es liegt an der Zeit, die inzwischen vergangen ist, aber es liegt natürlich auch an diesem anderen Ort. Die Sprache und das andere Gedicht als einen anderen Ort zu definieren, fand ich eigentlich eine große Befreiung – und gleichzeitig auch eine große Aufgabe für mich als Übersetzer, wenn ich diese Metapher ernst nehme, heißt das ja: Mein deutsches Gedicht muss genauso bewohnbar, genauso lebendig sein wie das Original.

Spr. 2

In seiner Begegnung mit dem Slowenischen hat Matthias Göritz die verblüffende Erfahrung gemacht, dass in dieser slawischen Sprache das Wort und der von ihm bezeichnete Gegenstand viel enger verbunden sind als im Deutschen. Beim Übersetzen von Aleš Šteger's „Buch der Körper“ hatte er ständig das Große Slowenische Wörterbuch in Griffweite, denn Šteger's Dichtung kreist immer wieder um einzelne Wörter und ihre semantischen und klanglichen Kreuzungspunkte mit anderen Vokabeln.

O-Ton Matthias Göritz:

Die slowenische Klanggestalt ist anders als das Deutsche, genau so wie auch das slowenische Alphabet anders ist, es sind 25 Buchstaben, nach denen Ales Steger sein „Buch der Körper“ auch ausgerichtet hat. Es ist ein Buch, wo die 25 immer wieder auftaucht, 25 Gedichte in drei Abteilungen zu je 5er-Strukturen geordnet, in gewisser Weise. Also, 5 Verse haben, 5 Strophen haben jeweils die Gedichte dieses hermetisch-asketischen ersten Teils, in dem sozusagen die Sprache erst einmal aufbricht in so ein Verhältnis von „Ich“, „Du“, „Kind und Welt“. So will ich das erstmal vorsichtig sagen. Es sind Elementargedichte, die dort uns entgegenkommen. Dann

hat es einen Mittelteil, es ist strukturiert wie ein Triptychon. Dieses Triptychon ist sozusagen das Fleisch des Gedichtbands, das „Buch der Körper“, Prosagedichte, die auch wieder in 5er Strophen organisiert sind und die teilweise sehr sehr lang sind und eigentlich so etwas machen wie die Aufmerksamkeit eines normalen Stadtbewohners zu beschreiben, so wie sie surreal eigentlich vom einen zum anderen geht, wie sie ein ganzes Leben, Erinnerungen und Telefonate einbaut, eine extrem offene Gedichtform, wie ich sie sehr spannend finde und sehr einladend...und dann ganz zum Schluss zu einem dritten Verfahren kommt, das ganz extrem wortorientiert ist, weil es sich nämlich an einer Dichterin, die wir alle schätzen, an Inger Christensen orientiert, Inger Christensen mit ihrem Großgedicht „alfabet“, das Hanns Grössel damals wunderschön übertragen hat. Allerdings mit dem gleichen Problem, das ich jetzt hier auch hatte, bei Knejga Teles: Das Deutsche und das Dänische das Deutsche und das Slowenische sind nicht gleich, logischerweise, schon auf der Wortebene nicht. Schon im Alphabet nicht. Da, wo das Dänische ein „A“ setzt, setzt das Deutsche nicht automatisch ein „A“, und das ist natürlich im Slowenischen und im Deutschen auch so.

Spr. 2

Wenn zwei Dichter wie Matthias Göritz und Ales Steger in einen intensiven poetischen Dialog eintreten, dann kann es auch geschehen, dass das gegenseitige Übersetzen eine ungeheuer dynamisierende Rückwirkung auf das eigene Schreiben entfaltet. Es entsteht, so beschreibt es Matthias Göritz, ein Rhythmus der poetischen Gleichzeitigkeit. Sein Band „Tools“ ist zeitgleich mit Stegers „Buch der Körper“ entstanden. Ein Gedicht im Band „Tools“ legt Zeugnis davon ab, wie sich der mythische Phantasieraum, in dem sich der Dichter Göritz bewegt, und die slowenische Lebenswelt Aleš Štegers überlagern. Matthias Göritz' Gedicht „Geliebte Stadt“ ist eine Liebeserklärung an die slowenische Hauptstadt Ljubljana:

O-Ton Matthias Göritz:

Geliebte Stadt

Ljubljana ist ein Fall
für den Winter,
sagte ich mir,

als du mailtest:

Es schneit.

Ich denke an weiße Äpfel
in freiem Fall, als hättest du mir grad
Liebe erklärt.

Schnee I

*Dein Körper – Feder
des Engels. Du kannst auf mir
bleiben, wenn du willst.*

Worauf willst du hinaus?
Auf die Welt, in die Welt, (aus ihr heraus?)
antworte ich.

Dies ist ein persönliches Gedicht,
(Laibach heißt Sumpf).

Schnee II

Stille – das Geräusch;
wenn Engel weinen, fließt Schnee.
Du musst sie schürfen.

Hier kann etwas auftreten, Spuren.
Stille ist kein Gedicht, Stille
gibt es nicht, sie regt
nur Gedanken an.

Ich habe Jason geliebt, (Vorgänger Kreon,
(als Kind). Für das Vlies Nachfolger Sisyphos)
Tat er alles.

Die Römer nannten dich Aemona,
wie heute den Schmetterling.

Jason – Wir
Identitäter,
wir glaubten,
wir
könnten verstehen,
wir glaubten angehalten
zu sein, vielleicht auf-
gehalten von jemand. (Medea, dem Kind)

Dies ist für dich und deine
Gründung: Ljubljana,
und für meine Freunde
in Ljubljana, in dieser Stadt, in der
das einzige Denkmal Napoleons steht,
(außerhalb Frankreichs, *Code civil*)
wo ich den Schlüssel
zu einer Wohnung habe;
(es sind drei: einer rot, einer grün,
einer weiß, *coat of arms*)

Ljubljana bleibt.
Aber ich, Jason,
bin wie du:
nur Durchzug.

Wenn ich alt bin
lege ich mich
unters Schiff.

Und es schneit.

Spr. 1

Dem Übersetzer von Poesie, so zeigt sich, ist kein direkter Weg von A nach B erlaubt. Er hat es mit Unlösbarkeiten zu tun, mit Unsicherheiten, Instabilitäten und Differenzen. Er sieht sich mit der Undurchlässigkeit der Sprache konfrontiert. Daher ist der Prozess der Übersetzung auch nicht zu beenden. Friedhelm Kemp, der große Übersetzer französischer Poesie, spricht von der unendlichen Annäherungsbewegung des Übersetzens:

Spr. 3

„Die Übersetzung ist Annäherung. Sie verweist, sie beleuchtet, sie erhellt (sie verdunkelt); sie knittert, sie kerbt, sie glättet (leider!); sie umstellt, umzingelt, erobert. Sie agiert, sie mimt das Gedicht. Selten, dass sie es einholt; obwohl sie es bisweilen überflügelt...“

Spr. 2

Die vollkommene Reproduktion eines fremdsprachigen Gedichts im Deutschen kann es also nicht geben. Und dennoch geht es darum, dem Original so treu wie nur irgend möglich zu bleiben, inhaltlich wie formal. Der Berliner Dichter und Übersetzer Jan Wagner hat hier eine schöne paradoxe Maxime für diese Arbeit gefunden:

Spr. 3

„Wer sich in dichterischer Treue übt, macht nicht nur die Erfahrung, dass man – dies ist eines der schönen Paradoxe beim Übersetzen von Lyrik – manchmal besonders untreu werden muss, um dem Original treu zu bleiben, sondern auch dass ein *instinktiver Verzicht*, wie es Michael Hamburger einmal nannte, unausweichlich ist.“

Spr. 1

Jan Wagner hat diese Einsichten über Treue und Verrat gegenüber einem literarischen Original in seinen Übersetzungen englischer, irischer und amerikanischer Poeten konsequent umgesetzt. In seinen Übertragungen des populären englischen Dichters Simon Armitage, der eine mit Sarkasmus gewürzte erzählerische Direktheit mit subtilem Formbewusstsein verbindet, ist es ihm gelungen, die Sonett-Form zu

erhalten. Im Gespräch beschreibt er die Erfahrung der eigenen literarischen Begrenzung und die Unmöglichkeit eines bruchlosen sprachlichen Transfers ins Deutsche:

O-Ton Jan Wagner:

Erstmal ist es so, dass natürlich jedes Wort, das man übersetzt, einen anderen Hallraum im Deutschen hat...dass die Assoziation, die man als Leser hat mit gewissen Wörtern automatisch andere sind als die ein englischer Hörer von dem englischen Wort haben würde. Und dann ist es natürlich so, – und deswegen ist dieses Sonett von Armitage auch ein gutes Beispiel – dass ein Gedicht auf engstem Raum alle – in bestem Falle – alle sprachlichen Möglichkeiten ausschöpft. Alle klanglichen Möglichkeiten, alle formalen Möglichkeiten – all das auf engstem Raum zusammenbringt und dabei auch nicht spart mit allen Doppelbedeutungen, die ein Wort haben kann. Nicht spart an Wortspielen, an Unterwanderungen, am Spiel mit Idiomatik und so weiter. Und man macht die Erfahrung, wenn man dann zum Beispiel etwas hat wie dieses Sonett von Armitage – und das ist ja ein klassisches Shakespeare-Sonett tatsächlich – also drei Quartette und ein abschließendes Couplet, alles gereimt - dass man nicht alles gleichermaßen berücksichtigen kann, wenn man das ins Deutsche bringt. Man muss sich an fast jedem Punkt entscheiden: Achte ich jetzt auf den Klang, versuche ich jetzt einen Reim zu retten, verlege ich mich mehr auf die Bedeutung und die Aussage, oder das, was ich für die Aussage einer Zeile halte. Denn alles zusammen wird kaum möglich sein. Das heißt: Man macht schon bei der ersten Zeile und bei den ersten paar Worten die Erfahrung: Ich muss auf irgendetwas verzichten. Es kommt ganz selten vor, dass es gelingt, auf nichts zu verzichten. Aber damit fängt es an. Das heißt: Der Verzicht ist die allererste Erfahrung, die man machen muss, wenn man ein Gedicht übersetzt.

Spr. 1

Dieser Verzicht ermöglicht umgekehrt auch eine Wiederannäherung und mimetische Einkreisung des literarischen Originals:

O-Ton Jan Wagner:

Ich glaube, die Tatsache, dass man Verzicht üben muss und dass man zwangsläufig keine hundertprozentige Reproduktion schaffen kann, darf einen nicht daran hindern zu versuchen, dem Gedicht treu zu bleiben, dem Dichter treu zu bleiben. Man muss

die Anstrengung wagen und versuchen, trotz allem eine adäquate Lösung zu finden im Deutschen, das Unmögliche zu versuchen und eben doch eine hundertprozentige Reproduktion zu fassen, im vollen Bewusstsein dessen, dass es nicht möglich ist. Aber man muss versuchen, treu zu bleiben und es gelingt auch in großen Teilen, dem Originalgedicht treu zu bleiben, trotz des Paradoxes – wie gesagt- dass man untreu werden muss. Aber dazu kommen wir bestimmt noch bei Gelegenheit.

Spr. 2

An einem bizarren Gedicht des Anglo-Amerikaners Kevin Young, der in der Tradition der „Blues Poetry“ steht, kann Jan Wagner demonstrieren, dass auch sprachliche Fehler zur poetischen Strategie eines Dichters gehören können. Das Gedicht „Errata“ entfaltet ein lyrisches Zeichensystem der Liebe aus vokabulären Entgleisungen. Das lyrische Ich bettelt gegenüber einer imaginären Geliebten um zärtliche Zuwendung; dabei verrutschen ihm die Topoi der Liebe ins Komische und Skurrile. Jan Wagner rezitiert Kevin Youngs „Errata“:

O-Ton Jan Wagner:

Errata

Baby, give me just
one more hiss

We must lake it fast
morever

I want to cold you
in my harms

& never get lo

I live you so much
it perts!

Baby, jive me gust
one more bliss

Whisper your
neat nothings in my near

Can we hock each other
one tore mime?

All light wrong?

Baby give me just
one more briss

My won & homely

You wake me meek
in the needs

Mill you larry me?

Baby, hive me just
one more guess

With this sing
I'll thee shed

Spr. 2

Der poetische Diskurs der Liebe ist hier vollkommen zerbröselt und ins Lächerliche verrutscht; kein vokabulärer Stein ist auf dem anderen geblieben.

O-Ton Jan Wagner:

Ja, es sind lauter verrutschte Küsse in dem Gedicht, in diesem wunderbaren Gedicht von Kevin Young, der mit diesen ganzen Liebes-Formeln und Klischeehaftigkeiten der englischen Liebessprache spielt. Also „my one and homely“ statt „my one & only“, „mill you larry me“ statt „will you marry me“ und so weiter. Ein Gedicht, das vollkommen auf Fehlern aufgebaut ist und daraus große Komik zieht. Und übrigens

auch das beste mir bekannte Beispiel dafür ist, dass man untreu werden muss, um treu bleiben zu können. Wenn man dieses Gedicht wortwörtlich übersetzen wollte, käme dabei nichts Sinnvolles im Deutschen raus. Also wenn man „all night wrong“ wortwörtlich übersetzen würde, also „alles Licht falsch“, wie´s im Englischen ja wortwörtlich heißt. Oder: „Baby, give me just one more hiss“, also das Zischen statt „kiss“ „hiss“...wenn man das im Deutschen mit „Zischen“ übersetzen würde, würde alles wegbrechen, was dieses Gedicht ausmacht. Das heißt: Man muss m Grunde, man kann nichts anderes tun als Übersetzer, als das Konzept übernehmen und probieren, adäquate Spielereien im Deutschen zu schaffen. Also, ähnlich wunderbare Fehler im Deutschen zu erstellen. Die ganzen klischeehaften Dinge im Deutschen zu nehmen und dann zB mit dem Wort „Kuss“ zu spielen. Statt „Kuss“, wie Kevin Young das fünf- oder sechsmal variiert, „hiss“, „bliss“, „briss“ und „guess“ statt „kiss“. Im Deutschen eben „kusch“, „Guss“, „Schuss“ und „Drusch“ zu machen und so weiter. Und statt „my one & homely“, statt „mein Ein und alles“ „mein Heim und olles“ zu sagen. Und so weiter. Er endet mit dem Liebesschwur oder dem Eheversprechen „with this ring I'll thee wed...“ also „with this ring...“ heißt es natürlich eigentlich, und das muss man im Deutschen nachbilden in diesem Sinn, „und sei mit mir verwählt“. Man muss also, um überhaupt irgend etwas an diesem Gedicht zu retten, um überhaupt eine Ahnung zu vermitteln von dem, was im Englischen passiert, untreu werden. Also im Grunde muss man diese 360 Grad-Bewegung machen, um durch die Hintertür wieder an Kevin Young heranzukommen.

Spr. 1

Und so öffnet Jan Wagner mit der Methode der filigranen Fehler-Nachbildung eine Hintertür in das Kevin Young-Gedicht, um dessen vorsätzliche Sabotage von Liebes-Klischees ins Deutsche übertragen zu können:

O-Ton Jan Wagner

Errata

Liebste, gib mir doch
noch einen Kusch

Laß unsere Diebe ewig
lauern

Ich will dich umarmen,
dich ganz fest halten

& und immer bei dir sein

Ich lieb dich so sehr
daß es fast schon scherzhaft ist!

Liebste, gib mir doch
noch einen Kuß

Nüster mir
süße Lichtigkeiten ins Ohr

Gönnen wir uns nicht noch einmal
auf den Arm nehmen?

Bis zum Morgengrausen?

Liebste, gib mir doch
noch einen Schuss

Mein heim & alles

Du läßt mir das Herz
in die Rose hutschen

Willst du mir zur Frau werden?

Liebste, hieb mir doch
noch einen Drusch

Nimm diesen Ring
und sei mit mir verwählt.

Spr. 2

So vermag der unendliche Prozess der Übersetzung tatsächlich den Traum des Novalis zu verwirklichen:

Spr. 3

„Am Ende ist alle Poesie Übersetzung.“

Spr. 2

Man darf sich also die Übersetzer von Dichtung als glückliche Menschen vorstellen, die zwar permanent Schiffbrüchige bleiben beim Übersetzen zwischen zwei Sprachen, gleichwohl im großen Gesang der Poesien alle Grenzen aufheben. Sie vollziehen diese Grenzüberschreitung als Lernende, die sich in Unsicherheiten bewegen, aber aus dieser Unsicherheit poetische Funken schlagen bei der Wiederherstellung der Welt. Im Versuch, Poesie und Übersetzung einander näher zu bringen, mag das Gedicht mitunter ein unbefriedigendes „Halbleben“ führen. Aber dieses „Halbleben“, so resümiert Matthias Göritz, steckt voller Energien.

O-Ton Matthias Göritz:

Im Grunde genommen ist es immer unbefriedigend zu schreiben. Weil das Gedicht niemals die Welt so wiederherstellt, wie es das Gedicht und der Dichter sich wünschen. Insofern unterscheidet sich das Schreiben eines Gedichts nicht vom Übersetzen eines Gedichts. Insofern ist die unbefriedigende Ergebnislage, dass man in diesem Gedicht doch nur ein Halbleben führt. Aber immerhin auch sagen kann, dass es dieses Halbleben gibt und in diesem Halbleben so viel Leben steckt, dass es vielleicht doch mehr ist als das Leben, das man als alltäglicher Mensch ohne Gedicht und ohne Übersetzung führen würde, doch genug, um zu sagen: Das Übersetzen lohnt sich und auch das Schreiben von Gedichten lohnt sich.

Zitierte Literatur:

- * Die Horen, Heft 218 (2005): Im Übersetzten Sinn / Vom literarischen Übersetzen. Hrsg. v. Zsuzsanna Gahse. Edition die horen, Bremerhaven 2005
- * Matthias Göritz: Tools. Gedichte. Berlin Verlag, Berlin 2011
- * Wladimir Majakowski: Tragödie Wladimir Majakowski/ Wölkchen in Hosen. Aus dem Russischen von Alexander Nitzberg. Urs Engeler Editor, Basel/Weil am Rhein 2002
- * Pier Paolo Pasolini: Dunckler Entusiasmo. Friulanische Gedichte. Übersetzt von Christian Filips. Urs Engeler Editor, Basel/Weil am Rhein 2009
- * Aleš Šteger: Buch der Körper. Gedichte. Aus dem Slowenischen von Matthias Göritz. Schöffling & Co, Frankfurt am Main 2012
- * Jan Wagner: Die Sandale des Propheten. Beiläufige Prosa. Berlin Verlag, Berlin 2011.
- * Peter Waterhouse: Die Geheimnislosigkeit. Ein Spazier- und Lesebuch. Residenz Verlag, Salzburg/Wien 1996
- * Ron Winkler (Hrsg.): Schwerkraft. Junge amerikanische Lyrik. JungundJung, Salzburg 2007