

Mirko Bonné

Der wörtliche Zweifel. Gedichte und ihre Übersetzung

Rede anlässlich der Netzwerk Lyrik-Tagung "Was setzt über, wenn Gedichte übersetzt werden ..." am 5. November 2021 im Literaturhaus Halle/Saale

Liebe Freundinnen und Freunde des Gedichts, der Gedichte!

Die Übersetzung eines Gedichts sichert den Zweifel, glaube ich. Ich weiß, sie ermöglicht innige Lektüre, und ich denke, sie legitimiert das Verlangen nach der poetischen Fortschreibung, die Imitation und Interpretation fruchtbar umsetzt.

Deshalb wohl übersetze ich, seit ich schreibe: Nur die Arbeit an einer Übersetzung lässt mich gehen und dabei schreiben. So entstanden zündende Anfangsfassungen von vielen meiner Yeats-Übertragungen im Freien während Spaziergängen, und lange bin ich dann auf im wahren Wortsinn bestimmten Wegen gegangen, die für mich mit einzelnen dort gefundenen oder verworfenen Versen verbunden sind: „Nie sind sie stumm, die Flatterblätter der alten Buchen dort“, heißt es am Schluss jeder Strophe in Yeats' Ballade „Der Wahn des König Goll“, „The Madness of King Goll“. „They will not hush, the leaves a-flutter round me, the beech leaves old“ – auch 20 Jahre später erinnere ich mich an den Waldweg, auf dem ich mir Versfuß, Klanglauf, Stopps und Volten dieses Refrains durch den Kopf gehen ließ, bis ich auch der Übertragung vertraute.

Ein Gedicht zu übersetzen, heißt in Austausch zu treten – mit den sprachmusikalischen Möglichkeiten einer fremden wie denen der eigenen Stimme. Ich höre, ertaste, teste sie – und werde Instrument. Die Musik der Bedeutungen vernimmt man nur freiwillig.

Fünf Möglichkeiten, alle stehen offen: 1. übertragen, sodass das Original verständlicher wird, 2. übersetzen, sodass ein im besten Fall ebenbürtiges Gedicht entsteht, 3. nachdichten, wodurch die Fortschreibung in den Vordergrund tritt, 4. kommentieren, sodass man Bilder und Dynamiken umreißt, doch auch die Musik nur beschreiben kann, oder, 5.: es bleiben lassen, annehmen, hinnehmen, dass es angemessen nicht geht – eine wirkliche Kunst, eine der Einsicht.

Jede Übersetzung zeitigt neben Rätseln, überraschenden Lösungen und Lossagungen die Frage nach der Balance, mit der ich beiden Gedichten, dem vorgegebenen und dem entstehenden, gerecht werde. Es gilt stets ein Maß und flexibles Gleichgewicht zu finden zwischen der fremden Zunge, die da spricht, und der in wie weit eigentlich eigenen.

Denn was ist es, das Vertraute? Das Eigene, oder inzwischen das Fremde? Verwunderlich, dass ich für jeden außer für mich selbst zur Welt gehöre! Verblüffend, mich mit anderen im Spiegel zu sehen: Erst im Spiegel scheine ich überhaupt da zu sein.

Dabei weiß ich doch von mir. Keiner wüsste mehr von mir zu sagen. Stattdessen erzähle ich, wie ich sie sehe, die Zeit, die Liebe, die Entfremdung, die Anderen. „Immer ist man zum Teil auch der, der vor einem steht. Und vor einem steht immer wieder ein Neuer“,

heißt es in „Der eiskalte Himmel“, ein Roman, den ich geschrieben haben soll. Seit ich zur Welt kam, sind 56 Jahre vergangen. Kein Tag, an dem mich das nicht erschüttert. 56 Jahre vor meiner Geburt war 1909. Eine einzige Erinnerung, die ich habe, reicht 56 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 „historische“ von „narrativer Wahrheit“, und der Neurowissenschaftler Gerald M. Edelman bezeichnet Wahrnehmung als „Schöpfung“ und Erinnern als „Neuschöpfung“, „Neubestimmung“. Also übersetze ich seit 56 Jahren? Übersetze ich, seit ich mich erinnere? Seit ich denken kann, scheint zu meinem Wesen eine bestimmte Zwillingshaftigkeit zu gehören: Ich bin uneins, im Zweifel.

So habe ich zwei unterschiedliche Augenfarben. So wuchs ich in Oberbayern auf, doch zog noch als „Bua“ in den Norden. Ich liebe Berge und Meer, Inn und Elbe, Bayrisch und Hamburger Missingsch gleichermaßen. So komme ich aus einer doppelt zerrütteten Familie: Meine Eltern heirateten zwei Mal, und zwei Mal ließen sie sich scheiden. So bin ich heute sogar dreifach geschieden, Familienmensch und Einzelgänger, fremder Vater, Freund und Feindbild.

Ich schreibe, seit ich schreiben kann. Ich las Hemingway und Gide mit 15 im Krankenhaus, und seit ich Georg Trakl lese, beschäftigen mich die Räume, Klänge und Echos des Gedichts.

Dass Dichter zu sein keine Pose ist, sondern Verantwortung für Überlieferung und Austausch bedeutet, lernte ich von Albert

Camus und John Keats. Jede Übersetzung eine gegenseitige Mundzumundbeatmung – der Text schreibt sich fort, und ich lerne. In Gästebücher schreibe ich einen Vers von Keats aus einer Sonnet Competition mit Shelley: „The poetry of earth is never dead.“ Ich habe nie studiert. Wie das, was ich schreibe, verweigern sich meine Übersetzungen dem Konzept, der Festschreibung. Frei und kritisch, Spiegel und Zweifel: Auf allen möglichen Ebenen – klanglich, semantisch, grafisch – wollen sie äquivalentes Gedicht sein, offen, nicht fehlerfrei, jedoch stimmig. „Learn from a child’s panic: / Song means that you breathe“, dichtet die Australierin Emma Lew. „Lerne von der Panik eines Kindes: / Lied bedeutet, du atmest.“

Ich übersetze, schreibe Prosa und Gedichte im Wechsel, Prosa am Rechner, Gedichte von Hand. Ich schreibe nur, wenn ich lese. Und gehe mit jeder Übertragung wieder zur Schule. Wer entlanggeht an den Grenzen von Schreiben und Übersetzen, folgt für Peter Waterhouse dem „Kieselsteinplan für die unsichtbare Universität“.

Drei Zweizeiler – Gedicht, Satz, Gedicht – können vielleicht zeigen, wo ich an diese Grenzen stoße und welcher Reichtum für mich im Schweigen jenseits davon liegt.

Über 35 Jahre hinweg, zwischen 1850 und 1885, schrieb Emily Dickinson hunderte Liebesgedichte, ohne dass von einem klar wäre, an wen es sich richtet. Wen meint das „Kaspische du“ so vieler Anrufungen des Meers? Gab es jenen „Master“ wirklich, an den ihre rätselhaftesten Briefe sich wenden? Meint „Master“ eine Herrin?

Vielleicht Gott? Oder die Dichtung? Füllt die Dickinson-Forschung heute auch Bibliothekssäle, bleiben Leserin und Leser aufgerufen, sich der den Gedichten und Briefen eingeschriebenen Offenheit zu stellen.

Die Liebe, wie Dickinson sie aufgrund extremster Zurückgezogenheit darstellt, bleibt unerfüllt, unerfüllbar. Das Ich ist radikal allein. Als einsam empfindet es sich deshalb nicht. 180 Dickinson-Gedichte, ein Zehntel ihres lyrischen Werks, beginnen mit dem Wort „I“ – einem Ich, das sich als leere, nur in der Vorstellung zu erfüllende Projektionsfläche sieht. Doch wie kommt es, dass so ein Niemand-Ich ohne Verlangen ist, jemand sein zu wollen? „Ich bin Niemand! Kenn ich dich? / Bist du auch – Niemand – So wie ich?“ Rationalität ist ein altes Lexikon, das Beste an der Kirche das Gesangbuch. Sichtbar läuft der Riss des Zweifels durch die Strophen: Jeder dickinsonsche Gedankenstrich stellt das gefallene „I“ dar, ein quer liegendes Ich.

Least rivers – docile to some sea.

My Caspian – thee.

Selbst Flüsschen – streben Meeren zu.

Mein Kaspisches – du.

In all ihrer 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 Emily Dickinson damit, ist eine See, zu der noch das geringste Ich hin zu finden versucht. Gerade in ihrer Auslotung virtueller Räume und damit auch erotischer Fantasien ist Emily Dickinsons Dichtung aktueller denn je.

Für die in ihrem Unwirklichkeitsempfinden gefangenen Winesburger aus Sherwood Andersons 1919 veröffentlichtem Story-Reigen „Winesburg, Ohio“ ist der Bahnhof Anlaufpunkt und Fluchort, lebendige Insel inmitten der Leblosigkeit und 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 Signalpfeif eines Zuges zu hören. Es ist kein Zufall, dass ein so unscheinbarer wie furioser Satz über einen einfahrenden Abendzug schlagartig verdeutlicht, was Hemingway 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 einher, sondern ist identisch mit der Ankunft des Zuges: Die letzten Reisenden kommen nachts, ja sind selber nur mehr Schatten.

Für seinen Biografen Walter B. Rideout sind Andersons Sätze von „komplizierter Simplität“, ihnen eigne „die Klarheit von Wasser, das man in Händen hält“. Den Übersetzer stellt das Paradoxe an solcher vertrackten Einfachheit vor vielfältige Herausforderungen. Die Sätze sind Prosa, ihre Und-Konstruktionen erklären jedoch Zeitenfolge zu bloßer Grammatikkonvention. Falls nötig, springt die Handlung innerhalb eines Absatzes mühelos 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 erste Vers, den ich von Ghérasim Luca las, gibt sich als Parole aus, wie die ungestüme Aufforderung zu allgemeiner Revolte kommt er daher, und man meint, an jeder französischen Mauer könnte er als Wandspruch stehen:

*GREVE GENERALE
SANS FIN NI COMMENCEMENT*

Doch Lucas Vers ist all dies nicht. Vielmehr ist er ein Menetekel des Unübersetzbaren.

Ghérasim Luca war Rumäne und floh 1952, als „Étran-juif“, als „FremJude“, über Israel nach Paris. Das Erstottern der fremden

Sprache blieb Bauplan seiner Gedichte, bis er sich 1994, nach der Zwangsäumung seiner Wohnung, als ausländischer „Papierloser“ das Leben nahm.

Im Panier von Marseille, dem von den Sprengungen der Nazis verschont gebliebenen Korbmacherviertel, liegt das C.I.P.M., das Internationale Poesiezentrum. In dessen Bibliothek, die Gedichtbände aus der ganzen Welt versammelt, las 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 Beine (und Socken) der Verzweiflung 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 wie Bezifferung, Gefühl und Verstand derart in die Schwebel gebracht, bleibt als überraschender Schluss, dass mit der

Wirklichkeit nicht zu rechnen ist: Ein oder zwei Beine hat die Verzweiflung nämlich nie, abgesehen davon, dass dich mit Ende der einen schon die nächste, dreibeinige Verzweiflung anspringt.

Das Wort, bei Luca nicht in Silben zerhackt, sondern Silbe um Silbe zurückgelöst in sein Sprechen, erscheint wie ertastete Haut. Wie ihr ist dem Wort und seiner Aussprache die Wunde eingeschrieben. Das sich heranfühlende Wort trägt die Verstümmelung in sich, „das Verbrechen / zwischen dem Verb und dem Rächen“.

GREVE GENERALE

SANS FIN NI COMMENCEMENT

Wörtlich übertragen lautet der Vers: „Generalstreik / ohne Ende und Anfang“. Nimmt man die sechs Wörter jedoch beim Wort, d. h. liest GREVE und GENERALE tatsächlich ohne das Ende und ohne den Anfang, so steht da REVE GENERAL, „Allgemeiner Traum“.

Für mich ist der Vers der einzige, der sich weder übersetzen noch übertragen oder nachdichten lässt. Man kann sich der Übertragung nur nähern, ihr Scheitern umkreisend kommentieren. Und sich damit trösten, dass noch jedes Gedicht von seiner Übersetzung unberührt geblieben ist.

Gedichte, die ich übersetzt habe, verliehen meinem Schreiben vielfältige neue Impulse, etwa Yeats' Refrains, die membranartigen Kurzzeilen Creeleys oder das strikte Parlando im Spätwerk von Grace

Paley. Den größten Reiz am Übersetzen fremder Gedichte sehe ich aber darin, dichten zu können, ohne selber ein Gedicht schreiben zu müssen, das heißt durch den Tag zu laufen, bei Sinnen zu sein, ohne dass ich das Erlebte zu gestalten hätte. Mir Dichter ermöglicht jede Übersetzung Freiräume, Erholung, *re-creation*.

Vom Verlangen nach einer poetischen Fortschreibung, die Imitation und Interpretation fruchtbar umsetzt, sprach ich eingangs. Dafür abschließend zwei Beispiele.

Ein Gedicht Jacek Dehnels in meiner Übersetzung aus dem Polnischen:

Ein Fest

*Dunkel türmen vor den Scheiben sich Gespenster,
die Dunkelheit kommt zu Besuch ans Fenster.*

*Und Tiere gehen hinterm Dunkel und darinnen,
kein Bestiarium wird ihrer sich entsinnen.*

*Nach den Tieren kommt der weiße Tod geschritten
und hat sechs Flügel, Augen in sechs Flügelmitten.*

*Sie stehen an den Fenstern. Und sie sehen herein.
Wer auf sie trifft, der wird ein anderer sein.*

Gedränge drinnen, Möbel, Gläser, Bücher,

also Hölzer, Glas, Papier und Tücher.

*Und Tod und Bestie strahlen,
denn übervoll sind Töpfe, Teller, Schalen.*

*Sie spähen durch die Ginkgoäste
auf ahnungslose Happen und die Gäste.*

*Du, der hier auf die Moral hofft, wart's nur ab,
denn keine kommt. Die Zeit wird knapp.*

*Sei gut. Und liebe. Gib dem Alter einen Sinn.
Die Schlösser sind sehr schwach. Das Glas ist dünn.*

Meine Anverwandlung entlang der Grenzen von Deutung,
Nachahmung und Fortschreibung ist ein Gedicht, das Erinnerung mit
inniger Lektüre vereint:

Johannisbeeren

*Am Ende der Wiese, bei der kleinen Wasserstation,
stehen Männer im Blaumann, frühmorgens schon.
Sie haben einen Auftrag, wie Bauarbeiter immer.*

*Ein leichter Holzkohlegeruch weht in dein Zimmer.
Du stehst am Fenster, blickst verwundert hinaus.*

Vor der Weite der Felder das letzte ist euer Haus ...

*So kannst du gut sehen, dass dort noch einer steht.
Er ist groß und trägt Schwarz, hat so ein Atemgerät
am Gürtel, aus dem Wasserdampf steigt, hat Flügel,*

*drei Paar, sechs dunkle Schwingen, fast wie Bügel,
die zittern und kurz schlagen, sobald jemand spricht.
Welches Gesicht er dabei macht, erkennt man nicht.*

*Da sind in den überall roten Johannisbeerbüschen
Kinder, die Fangen spielen, nur ständig entwischen.
Keiner fängt jemanden, und niemand wird gefangen.*

*Schon kommen sie gekrochen, die kleinen Schlangen.
Und die Bauarbeiter lachen hell am Ende der Wiese,
weil jede schwierigere Aufgabe sein sollte wie diese.*

*Einer isst von den Beeren. Er wirft den anderen zu.
Gleich folgt die Pointe, die gute Moral. Meinst du?
Nichts da. Die am Leben sind – alle Gespenster –,*

*müssen warten, wie du, versteckt dort am Fenster.
Sie graben die Büsche aus, sie löschen alles Rot.
Und aus dem Gras zu dir hinauf blinzelt der Tod.*

2014 war ich das einzige Mal in Griechenland. Auf Camus' Fähre fuhr ich durch Rhodos und mit der Fähre hinüber nach Symi. Über meine Eindrücke schrieb ich einen Aufsatz, den ich mit Fotos illustrierte und der mich seltsam unbeteiligt zurückließ. Was ich erlebt hatte, sprach sich nicht aus. Ich hatte die Realität nur bestätigt, nicht überführt. Erst die Übersetzung ins Gedicht machte mir Symi bleibend wirklich.

Symi

*Überall der Müll eines Sommers,
auf jeder Böschung die Plastikpracht.
Weggeschmissen, plattgetreten, liegen-
gelassen und vergessen Verpackungen
von mal Dagewesenem, nur nie Zurück-
gekehrtem, Flaschen in allen Färbungen,
rostzerfressene Dosen, eine zerwaschene
Tasche oder zerrissen ein Koffer. Vor Jahren
am Straßenrand abgestellte Wagen, Wracks,
ausgeschlachtet, halb verfallen, eingekackt,
beschmiert.*

*Du bückst dich, als dir auf dem
Asphalt etwas Helles ins Auge fällt, und blickst
ein Götterpüppchen an, das nur den halben Kopf
und keinen Körper hat, dafür aber auf den Lippen
Aphrodites Lächeln. Im vertrockneten Gras liegen*

*in Schichten übereinander die Überreste dessen,
was nicht hineinzustopfen war in die Felsspalten
und die Nischen der Mauern und der Wände
aus wieder und wieder, wieder und wieder
verbauten Brocken. In den Baumkronen
gekappte Leitungen, Kabelgezweig.
An den Strand branden Zahnbürsten,
Schaum aus Verschlüssen und Deckeln,
Kappen, Stiften, Stäbchen, Knöpfen
und verblassten, blinden
Stofftieraugen.*

*Auf dem
griechischen Eiland Symi nur
wenige Seemeilen vor der türkischen
Küste steht in der Oberstadt des Fischerhafens
ein Haus, dessen Dach, Innenwände und Fuß-
böden hat ein das aufgegebene Gemäuer
nach und nach einnehmender Baum
gesprengt.*

*Wild, tief dunkelgrün,
wächst die Feige auf Unrat und Müll,
hineingeworfen zu den Fenster-
löchern – wie in einen
Schacht, in dem
Verfallenmüssen und
Leere zusammenfinden und*

Zeit und Tod vergehen vor lauter Leben.