

Keine Kunst ...

Journal zur Übersetzung von *No Art. Poems* von Ben Lerner

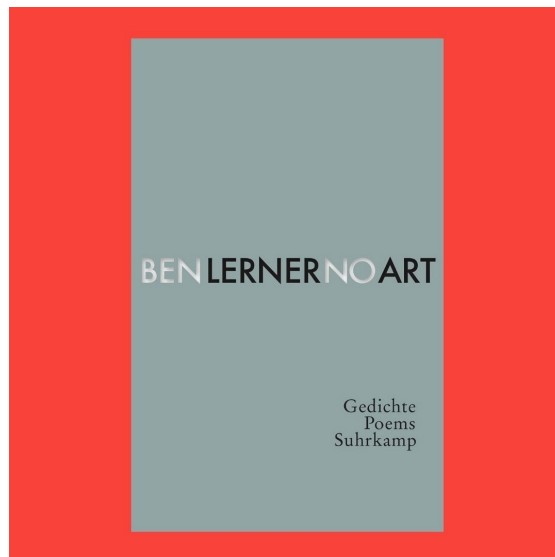
von Steffen Popp

Die Lichtenbergfiguren

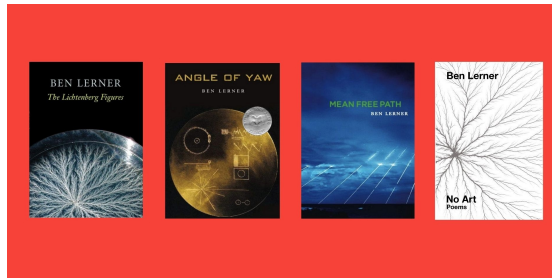
Mittlerer freier Weg

Zweisprachige Leseprobe

Digitale Buch- und TOLEDO-Journal-Premiere



Ben Lerner hat bisher drei Gedichtbände veröffentlicht, *The Lichtenberg Figures* 2004, *Angle of Yaw* 2006 und *Mean Free Path* 2010. In diesem Frühjahr erscheinen sie in einer zweisprachigen Ausgabe mit dem Titel *No Art. Poems / Gedichte* im Suhrkamp Verlag. Die Edition lehnt sich an eine gleichnamige Ausgabe an, die 2016 in London erschienen ist und neben den Gedichtbänden noch einige weitere Gedichte enthält, die zuvor nur in Zeitschriften publiziert wurden. Das Eingangsgedicht »Index of Themes« und das abschließende Gedicht »No Art«, das dem Buch den Titel gibt, habe ich für die deutschsprachige Ausgabe ebenfalls übersetzt.



Die Cover der Originalbände von Copper Canyon Press und der Edition von Granta Publications

Was mit der Veröffentlichung von *No Art* zum Abschluss kommt, ist nicht nur eine aufwändige Übersetzungsarbeit, sondern auch eine lange Geschichte, ein Geflecht geplanter und ungeplanter Wege, das mit Unterbrechungen über 13 Jahre zurückreicht. Eines von Lerner's Gedichten beginnt mit der Zeile »Gather your marginals, Mr. Specific. The end / is nigh.« »Pack deine Fußnoten ein, Dr. Akribisch. Das Ende / ist nah.« – so ähnlich, wenn auch euphorisch und also mit umgekehrten Vorzeichen, fühlte es sich an, als das Buch mit seinen zweisprachig 512 Seiten vor einigen Wochen in Druck ging. Das Material jetzt noch einmal aufzuschnüren und durchzugehen ist wie ein Re-Enactment dieses Moments und eine fröhliche Grabungsarbeit zugleich.

Eines wurde mir bei diesen Rekonstruktionen noch einmal besonders deutlich: *No Art* wurde alles andere als monologisch übersetzt. Eine nicht eben kurze Strecke sogar zweistimmig / zweisinnig, zusammen mit Monika Rinck. Befreundete Dichter:innen lasen viele meiner Übertragungen und gaben Hinweise. Eine US-amerikanische Lyrikerin las manches anders als der Autor selbst. Das nicht nachlassende Interesse Ben Lerner's an meiner Arbeit war das Glück dieses Projekts, mit elefantischer Geduld hat er mir über die Jahre eine vierstellige Zahl von Fragen beantwortet. Ein Gewinn waren auch die mehrfachen Gänge durch das Material – 2008 begonnen, 2013 und 2016 an unterschiedlichen Textgruppen fortgesetzt, 2020 für *No Art* noch einmal neu aufgerollt und auf alle drei Bände ausgedehnt. Anfangs wollte ich die verschlungenen Wege, auf denen die Übersetzung sich über Jahre entwickelt hat, im Stil einer Chronik ausführlich dokumentieren. Doch dann intervenierte der implizite Übersetzer: Auf, in den Maschinenraum der Gedichte! Da ich seiner Devise gefolgt bin, wird man sich im Folgenden manchmal wie in einer Snippet-Anzeige der Google-Büchersuche vorkommen. Die nicht immer linearen Gänge des Übersetzens ließen sich oft besser an einzelnen Stellen zeigen als an kompletten Texten, bei denen zu viele Aspekte zugleich im Raum gestanden hätten. Um diese Fragmentierung zu kompensieren und ein Gefühl für die poetische Konstellation und den spezifischen Sound der Bände zu vermitteln, wird anfangs jeweils ein Gedicht vollständig zitiert (und ganz am Ende noch eins), ohne dass diese Texte im Einzelnen besprochen werden. Um das Journal nicht zu überdehnen, habe ich mich auf das erste und das dritte der drei übersetzten Bücher beschränkt. Weitere Aspekte und Details der Übersetzungen von allen drei Gedichtbänden lassen sich in meiner »Translatorischen Notiz« am Ende von *No Art* nachlesen.

Die Lichtenbergfiguren

»Gather your marginals, Mr. Specific. The end

is nigh. Your vanguard of vanishing points has vanished
in the critical night. We have encountered a theory
of plumage with plumage. We have decentered our ties.
You must quit these Spenglerian Suites, this roomy
room, this gloomy Why.
Never again will your elephants shit in the embassy.
Never again will you cruise through Topeka in your sporty
two-door coffin.
In memoriam, we will leave the laws you've broken
broken.«

On vision and modernity in the twentieth century, my
mother wrote
»Help me«. On the history of structuralism my father
wrote
»Settle down«. On the American Midwest from 1979 to
the present, I wrote:
»Gather your marginals, Mr. Specific. The end is nigh.«

I wish all difficult poems were profound.
Honk if you wish all difficult poems were profound.

»Pack deine Fußnoten ein, Dr. Akribisch. Das Ende
ist nah. Deine Vorhut von Fluchtpunkten verflüchtigte
sich
in der kritischen Nacht. Wir begegneten einer Theorie
des Gefieders mit Gefieder. Wir dezentrierten unsere
Krawatten. Gib
diese Spengler-Suiten auf, diesen geräumigen Raum,
dieses verheulte Warum.
Nie mehr werden deine Elefanten in die Botschaft
scheißen.
Nie mehr wirst du in deinem zweitürigen Sportsarg
durch Topeka kurven.
Zur Erinnerung werden wir die Gesetze, die du
gebrochen hast, gebrochen lassen.«

Über Vision und Modernität im zwanzigsten Jahrhundert
schrieb meine Mutter
»Hilfe«. Über die Geschichte des Strukturalismus schrieb
mein Vater
»Bau dir ein Haus«. Über den Mittleren Westen von 1979
bis heute schrieb ich:

»Pack deine Fußnoten ein, Dr. Akribisch. Das Ende ist nah.«

Ich wünschte, alle schwierigen Gedichte wären tief.
Hupen Sie, wenn Sie wünschten, alle schwierigen
Gedichte wären tief.

Das Gedicht zweisprachig als PDF zum Download.

Lerners erster Gedichtband *The Lichtenberg Figures* besteht aus 52 ›aufgebohrten‹ Sonetten – das eben zitierte ist Nummer 23. Wie alle Texte des Buches hat es 14 Zeilen und den für Sonette charakteristischen setzenden Gestus und reflexiven Zugriff, alles darüber hinaus ist, auf die Form bezogen, Störung und Spiel. So kommen im Buch zahlreiche Zeilenkombinationen vor, von 14 einzeln stehenden Zeilen bis hin zum durchgehenden Textblock ohne Leerzeilen, einige klassische Sonettkörper inklusive – unser Beispiel ist quasi ein englisches Sonett, dessen beiden erste Quartette zu einem Oktett fusioniert wurden. Anstelle von geregelten Metren findet man rhythmisch freie Läufe unterschiedlicher Länge, anstelle von Endreimen nur punktuell Reimzitate und mehr oder weniger prominente Assonanzen. Einerseits ist der historische Hallraum des Sonetts ein Hintergrund, vor dem die Gedichte sich bewegen und mit dem sie spielen, andererseits wird es formal aufgelöst und manchmal regelrecht zerstört. Man schaut in den Maschinenraum des Sonetts, dessen beliebte Nutzeroberflächen entfernt wurden. Teilweise wurden die Maschinen selbst ausgeräumt, nur noch Teile von ihnen stehen herum, mit neuen Maschinen zusammengeschaltet, und über Resten alter Nutzeroberflächen spannen sich neue, wie Solarpanels und Carbonfasern über gesprengten Eichenholzbalken und Stahlträgern. In ihrem raschen, wohlüberlegten Zugriff auf Motive, Diskurse und andere Texte wirken die Lichtenbergfiguren extrem gegenwärtig, als Schauplätze einer bildverliebten Bildkritik, eingehängt in groteske und oft drastische Settings. Dasselbe gilt für ihre Gestik, ihren sprachlich unmarkierten ironischen Grundton, ihre Arbeit mit Montage, Sampling und Kontrastierung und ihre metalyrischen Moves.

Ich habe *Die Lichtenbergfiguren*¹ mehr oder weniger zweimal übertragen, zuerst 2008–2009 für einen kleinen Verlag in Wiesbaden² und jetzt, über zehn Jahre später, noch einmal für *No Art*. Allein zu diesem Buch sind im Lauf der Jahre mehrere hundert Fragen über den Atlantik gegangen – einige mehrfach, denn meine Lesarten hatten sich verändert und frühere Korrespondenzen (zahlreiche Gesprächsverläufe auf Skype) waren dem Wandel der Technik zum Opfer gefallen. Dass eine solche Menge zusammenkommen würde, hätte ich schon der Antwort entnehmen können, die mir Lerner auf eine meiner ersten Frage zur Konzeption des Buches gab:

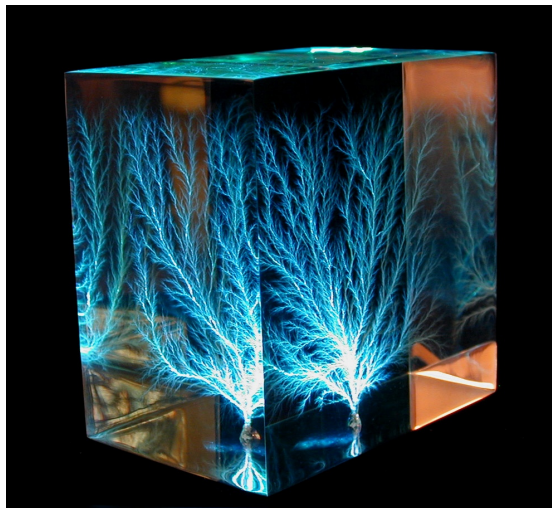
»I'd say a general concern for this book was staging a kind of collision between different rhetorical registers – combining the language of literary theory with contemporary slang, making the language of computers or the Internet collide with biblical rhetoric, etc. I felt as a young poet that I spoke many languages within the language – and I wanted the book to be an echo chamber of my various rhetorical

modes, revealing the schizophrenic nature of the ›I‹.«

Nicht eben wenig für den Anfang. Zum Titel des Bandes erfuhr ich in derselben Mail:

»Lichtenberg Figures often appear on (and quickly fade from) the backs of lightning strike victims. Because the poems are largely concerned with violence, I thought this was a good guiding image for the relationship between form and violence, violence and memory, etc. The book is a sequence of sonnets (however strange), and I was interested in how the sonnet (or any imposed form) does violence to the materials of experience by stamping it with a particular structure. So I had in mind an analogy between the violence of imposed form and the violence of the lightning strike. I also was interested in Lichtenberg as an aphorist – and the aphorism as a kind of lightning strike of intellection. So both the scientific and philosophical valences of Lichtenberg were significant notions in the book. And of course the book has a lot of small shocks ...«

Auch wenn man als Übersetzer gut beraten ist, die Vorstellungen des Autors davon, was seine Texte leisten, und das, was sie tatsächlich tun, auseinanderzuhalten – Lerner's Ausführungen treffen wichtige Aspekte des Buches sehr gut. Die charakteristischen baum- oder farnförmigen Muster von Lichtenbergfiguren entstehen bei Hochspannungsentladungen in isolierenden Materialien. Obwohl jede Lichtenbergfigur in ihrer konkreten Ausformung einzigartig ist, liegt ihnen ein gemeinsames Strukturprinzip zugrunde – wie den Gedichten die Struktur des Sonetts.



Lichtenbergfigur. Quelle: Wikipedia
Wikipedia

Auch die Frage nach Gewalt in ihren physischen, allgemein sprachlichen und speziell lyrischen Formen, die Lerner als ein leitendes Motiv des Buches anspricht, ist in dieser Analogie gegenwärtig: So sind nicht nur die Strukturen von Blitzen in der Atmosphäre Lichtenbergfiguren, sondern auch die Muster, die auf der Haut von Blitzschlagopfern zurückbleiben. Im Buch wird nicht nur das Sonett zerstört (und zugleich gefeiert), Spuren von Gewalt begegnen einem auch motivisch auf Schritt und Tritt, und in ganz unterschiedlichen Konstellationen. Etwa mit kryptomarxistischem Hintergrund

»My cowardice may or may not have a concrete economic foundation.
I beat Orlando Duran with a ratchet till he bled from his eye.«

»Meine Feigheit könnte ein konkret-ökonomisches Fundament haben oder nicht.
Ich schlug Orlando Duran mit einer Ratsche, bis sein Auge blutete.«

oder umgekehrt, vor einem Partyhintergrund der 1990er Jahre, eine Travestie poststrukturalistischer Diskurse inklusive

»Orlando imbued my body with erotic significance by beating it with a pistol. Nothing is as metaphysical as the claim to break from metaphysics. At a party in his honor,
we throw our hands in the air. We wave them like we just don't care.«

»Orlando lud meinen Körper mit erotischer Bedeutung auf,
indem er mit einer Pistole auf ihn einschlug. Nichts ist so metaphysisch
wie der Anspruch, sich von Metaphysik zu befreien.
Bei einer Party ihm zu Ehren
werfen wir unsere *hands in the air*. Schwenken sie,
als ob wir gleichgültig wären.«

als ironisch-sentimentale Selbstreflexion eines sprachexperimentellen Dichters

»Then bullets tore through the soft tissue of our episteme.
We had thought that by arranging words at random we could avoid ideology. We were right.
Then we were terribly wrong. Such is the nature of California.«

»Dann schlugen Kugeln durch das Weichgewebe unserer Episteme.
Wir hatten geglaubt, Wörter zufällig anzuordnen schützt uns vor Ideologie. Wir lagen richtig.
Dann lagen wir fürchterlich falsch. So läuft es in Kalifornien.«

oder in einem regelrechten Katalog von Gewalterfahrung und -ausübung

»My facility with parataxis makes me respected, feared.

I send my professor thirty dollars' worth of fusiform
compound umbels
after her only child is shot and killed. Interwar
experiments with collage

reflect increasing disenchantment with the sensible
world.

A wasp attacks me using her ovipositor as a sting.

I strike a teenager with a baseball bat to gain
blue-collar credibility.

I feel dirty reading on the toilet.«

»Mein Talent für syntaktische Beiordnung trägt mir
Achtung ein, Furcht.

Ich schicke meiner Professorin gewundene

Zaundolden im Wert von dreißig Dollar,

als ihr einziges Kind erschossen wird.

Collageexperimente der Zwischenkriegszeit

zeigen eine wachsende Enttäuschung von der
rationalen Welt.

Eine Wespe attackiert mich, nutzt ihren Legebohrer
als Stachel.

Ich schlage einen Teenager mit einem Baseballschläger,
um bei der Arbeiterklasse zu punkten.

Ich fühle mich schmutzig beim Lesen auf der Toilette.«

Neben den aufschlussreichen Hinweisen des Autors gab es einen weiteren Umstand, der mir die Arbeit erleichtert hat. Dank des freien Verses und mehrheitlich kurzer Sätze, die sich überwiegend in einer oder zwei Zeilen abspielen und selten über drei Zeilen hinausgehen, legen die Lichtenbergfiguren der Übersetzung deutlich weniger formale Fesseln an als metrisch streng komponierte und/oder gereimte Sonette. Ihre Zugänglichkeit auf dieser Ebene wird von anders gelagerten Schwierigkeiten allerdings mehr als ausgeglichen. So ist das breite Spektrum unterschiedlicher und teils entlegener Tonlagen, Bildfelder, Diskurse und Fachsprachen, mit dem Lerner arbeitet, nicht nur rechercheintensiv – die Lockerheit, mit der sie meist ohne jede Markierung abgemischt, überblendet und gegeneinandergeschnitten werden, macht es mitunter schwer, sie überhaupt erst einmal als solche zu erkennen. Hier schließt sich eine weitere Schwierigkeit an: Immer wieder galt es herauszufinden, welche Motive und Verweise der Texte sich einem ›average contemporary US-American reader of poetry‹ – was immer man sich unter einem solchen vorstellt – mutmaßlich erschließen und welche nicht. Wo etwas latent oder dezidiert kryptisch ist, soll die Übersetzung schließlich nicht Lesbarkeit konstruieren. In diesem Zusammenhang musste etwa bei zahlreichen medizinischen und botanischen Fachbegriffen, für die im Englischen die anglierten lateinischen Originale gebräuchlich sind, während bei uns eher deutschsprachige Synonyme verwendet werden, in jedem Fall neu entschieden werden. Meine Übersetzung der Lichtenbergfiguren für *No Art* übernimmt deutlich mehr ›Latein‹ als die erste Fassung von 2011.

»I place a terminal raceme of fragrant, funnel-shaped
perianths
beside the mile marker where Orlando flipped his
Honda.«

»Ich lege eine endständige Traube duftender,
trichterförmiger Perianthe
an das Kilometerschild, bei dem Orlando sich mit seinem
Honda überschlug.«

In der ersten Übersetzung lautete der erste Vers poetischer: »Ich lege eine Trugrispe duftender, trichterförmiger Blüten«. Da die emotional und rituell besetzte Geste des Niederlegens von Blumen hier aber gerade durch technizistische Übergenauigkeit ad absurdum geführt wird, habe ich mich irgendwann von der geliebten Trugrispe verabschiedet und auch die »Blütenhüllen«, von denen hier die Rede ist, korrekt botanisierend und wie das Englische latinisierend mit »Perianthe« übersetzt.

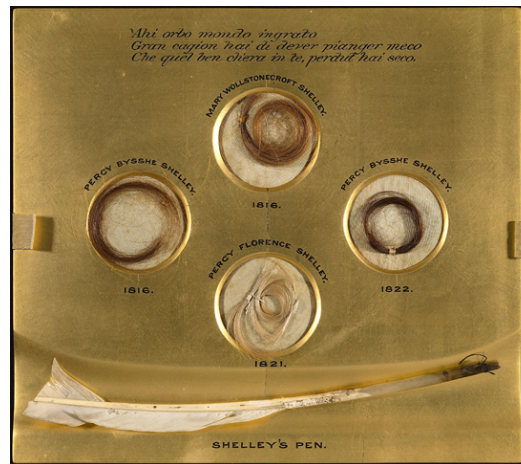
Eine weitere unendliche Baustelle der Übersetzung möchte ich ausführlicher begehen: Das in den Lichtenbergfiguren exzessiv betriebene Verschieben von Bedeutungen, Aktivieren verblasster Metaphern, Wörtlichnehmen von übertragenen Begriffen und stehenden Wendungen und deren oft ungewöhnliche Verknüpfung. Die relative Nähe von Ausgangs- und Zielsprache ermöglicht es manchmal, solche Manöver eins zu eins zu übersetzen, das gelingt aber bei weitem nicht immer. So etwa in der folgenden Passage, in der außerdem Verweise auf Kultur- und Naturgeschichte miteinander verwoben und aktualisiert werden.

»Darling, my favorite natural abstraction is a tree
so every time you see one from the highway
remember the ablative case in which I keep your tilde.«

»Liebling, meine bevorzugte natürliche Abstraktion ist
der Baum
gedenke also, wenn du vom Highway aus einen siehst,
des Ablativs, jener lateinischen Kiste, in der ich die Tilde
deines Namens aufbewahre.«

Satzübergreifend stellt sich hier – unter anderem – die Frage, warum aus dem ersten Vers handlungslogisch die Verse zwei bis vier folgen. Der im Englischen mit »so« und übersetzt mit »also« hergestellte Kausalzusammenhang geht vermutlich auf eine historische Signatur zurück, die beide Teile des Satzes verbindet. Dass »Natur« als Spender von Strukturen genutzt wird, die ihrer eigenen Modellierung dienen, ist prominent in Darwins evolutionsgeschichtlichen Diagrammen mit Baumstruktur zu besichtigen (Horst Bredekamps Studie *Darwins Korallen*³ war 2004 noch nicht erschienen) – insofern lässt sich der erste Vers als ein Verweis auf das 19. Jahrhundert lesen. Die Rede von der geschwungenen Tilde⁴ im Namen der oder des Geliebten, die hier wortwörtlich »in der Sprache« aufbewahrt wird, lässt sich ebenfalls auf diese Zeit zu beziehen: auf die vor allem im 18. und 19. Jahrhundert beliebte Praxis, Haarlocken geliebter Menschen und berühmter Zeitgenossen als Souvenir oder Memoire in Medaillons und Alben zu sammeln.

Eine Praxis, der wir zahllose Haar-Überlieferungen etwa von Keats und den Shelleys verdanken, aber auch von Goethe, Schiller, Mörike und vielen anderen mehr.



Locken der Shelley-Family

Ein **kleines Lockenfeature** verfolgt das Motiv bis zu Rudi Völler.

Warum ausgerechnet der Ablativ als Aufbewahrungsort gewählt wird, darüber lässt sich nur spekulieren. Wie auch die Tilde ist er nicht Bestandteil der englischen Sprache (und zu meinem Glück auch nicht der deutschen), sprachhistorisch geht er unter anderem auf den **Seperativ** zurück – und eine Trennung liegt dieser seltsam formellen (brieflichen?) Ansprache an die Geliebte oder den Geliebten ja ebenso zu Grunde wie dem Sammeln von (abgetrennten) Haarsträhnen an sich. Die eigentlichen Schwierigkeiten der Übersetzung sind damit aber noch gar nicht berührt. In unserem Beispiel erweist sich das Wortspiel »the ablative case, in which I keep / your tilde« als besonders Übertragungsresistent. Um die englische Doppelbedeutung von »case« – der grammatische Kasus ebenso wie ein Behältnis im Wortfeld Kasten / Koffer / Schachtel – zu wahren, habe ich am Ende zu einem drastischen Mittel gegriffen: Der Ablativ wird mit Blick auf sein sprachliches Herkommen und maßgebliches Habitat als »lateinische Kiste« attribuiert, in der sich die – etwa spanisch- oder portugiesischsprachige – »Tilde / deines Namens« nicht nur sprachlich, sondern auch in einem gegenständlichen Sinn archivieren lässt. »Kiste« ist zwar um einige Nummern größer als die grazilen Medallions der Lockensammler, kann aber in ihrer doppelten Bedeutung (wörtlich Behältnis / übertragen »Sache«) mit »case« mithalten. Zusätze wie dieser sind in der Übersetzung von Gedichten nicht gern gesehen, da sie der lyrischen Sprachökonomie und zeigenden – statt erklärenden – Darstellung zuwiderlaufen. Um des romantischen Souvenirs willen schien mir dieser Griff dann aber doch gerechtfertigt.

Ein eher klandestines Manöver half an der folgenden Stelle:

»True, a great work takes up the question of its origins and lets it drop. But this is no great work. This is a sketch sold on the strength of its signature, a sketch executed without a trial.«

»Richtig, ein bedeutendes Werk greift die Frage nach
seiner Herkunft auf
und lässt sie fallen. Aber dies ist kein bedeutendes Werk.
Dies ist eine Skizze,
die sich des Künstlers wegen verkauft, eine Skizze,
hingekritzelt ohne Konzept.«

Hier werden zwei Lesarten der Wendung »a sketch / executed without a trial« auf die semantische und die phonische Ebene des Deutschen aufgeteilt: »eine Skizze, / hingekritzelt ohne Konzept« spricht von einer künstlerischen Ausführung ohne vorheriges Üben oder Vorzeichnung, während die im Kontext des Gedichts unsinnige, de jure aber eben auch vorhandene Lesart »hingerichtet ohne Prozess« klanglich mitschwingt. Was den Übersetzer an dieser Stelle begeistert, bleibt den Leser:innen der Übersetzung vermutlich ebenso verborgen wie denen des Originals, die den Zeilen auf den sprachlichen Gleisen der Kunstkritik folgen.

Neben all diesen Umwegen und Konstruktionen gibt es natürlich immer wieder auch Lösungen, die der Übersetzung im Vergleich zum Original noch einen – kleinen – zusätzlich Dreh verpassen und/oder an denen man sich ganz unmittelbar erfreuen kann.

»... Rather
one must learn to drive, to drive
in the **widest** sense of the word, a sense that seats four other senses
comfortably.«

»... Vielmehr
muss man fahren lernen, fahren
im **weitesten** Sinn, einem Sinn, in dem vier **weitere** Sinne bequem sitzen
können.«

»I don't **do** well at school. I could **do**
with a bath. Unto others, I **do**
injurious, praiseworthy, parroted acts.«

»Ich **mach** mich nicht gut in der Schule. Ein Bad
machte sich gut. Was ich mit andern **mache**:
verletzende, lobenswerte, **nachgemachte** Sachen.«

»The stars are a mnemonic without object.
Let the forgetting begin.«

»Die Sterne sind eine Eselsbrücke ohne Ufer.
Lasst das Vergessen beginnen.«

Neben fachsprachlichen, literaturtheoretischen und kunstkritischen Diktionen sind in den Lichtenbergfiguren auch politische Bezugnahmen stark. Letztere tragen regelmäßig historische und zeitgenössische US-Americana in die Texte ein, die im Englischen selbsterklärend sind – da in den Gedichten selbst kein Raum dafür ist, habe ich in *No Art* einen Anmerkungsapparat eingerichtet, der zumindest einige dieser Stellen erschließt. Gleich zwei Beispiele dafür gibt der Anfang des Gedichts, das im Buch auf die beiden eben zitierten Zeilen folgt und deren Motiv aufnimmt.

»The forgetting begins.
Infinitives are hewn from events.
The letters of your name fall asleep at their posts.
The dead vote in new members. Police declaw your
books.

A suspicious white powder is mailed to the past, forcing its closure. In order to
avoid exposure,
I use the present tense.«

»Das Vergessen beginnt.
Aus Ereignissen schlägt man Infinitive.
Die Buchstaben deines Namens schlafen in ihren
Stellungen ein.
Die Toten erweitern ihren Club. Polizei zieht deinen
Büchern die Krallen.

Ein verdächtiges weißes Pulver wird der Vergangenheit
geschickt,
sie soll schließen. Um nicht aufzufliegen,
spreche ich in der Gegenwart.«

Dass Büchern – etwa durch staatliche Zensur – »die Krallen gezogen werden«, lässt sich ganz ähnlich auch im Deutschen formulieren. Das englische Verb *declaw* konnotiert allerdings auch die in den USA legale und verbreitete Praxis, Hauskatzen die Krallen zu ziehen, um Böden und Möbel zu schonen.



So sieht diese Gemeinheit aus.

In Deutschland hätte so etwas vermutlich juristische Konsequenzen – die Vorstellung ist uns so fremd, dass es nicht einmal einen deutschsprachigen Wikipedia-Artikel dazu gibt. »Ein verdächtiges weißes Pulver wird der Vergangenheit geschickt, / sie soll schließen« bezieht sich auf die präventive Schließung zahlreicher Geschäfte in Folge der bioterroristischen Anschläge im September 2001, bei denen Sporen des Milzbrandbakteriums (englisch »Anthrax«) in Briefen an US-amerikanische Nachrichtensender und Senatoren verschickt worden waren. US-amerikanischen Leser:innen genügen »suspicious white powder« und »sent«, um diesen Kontext aufzurufen. Das Gedicht funktioniert allerdings auch, wenn man das Pulver und die Schließungen nicht mit diesem konkreten Ereignis in Verbindung bringt. Dass die Vergangenheit schließen soll – und damit vielleicht auch Nachforschungen unterbleiben – bleibt hier ebenso als übertragenes Sprechen kenntlich wie die Anspielung auf Erpresser- oder Bekennerschreiben⁵ in »Um nicht aufzufliegen / spreche ich in der Gegenwart.«

Nicht angesprochen wurde bisher die lautliche und klangliche Dimension der Lichtenbergfiguren – der freie Vers ändert nichts daran, dass Lernalers Gedichte ausgefeilte Soundskulpturen sind, oft in sich gebrochene und von Text zu Text unterschiedlich gebaute dazu. Im Gegenteil werden erst durch die Öffnung der formalen Struktur im freien Vers viele phonische Bewegungen und Manöver überhaupt möglich (wobei bei schriftsprachlichen Notationen wohl weniger von »Phonie« als von virtueller Akustik zu sprechen wäre). Auch im Deutschen sollen die Texte selbstverständlich »klingen« und tonale Bewegungen, Gesten und Läufe der Originale nach Möglichkeit in formal analogen oder funktional adäquaten Registern der Zielsprache nachbilden. So kehrt im letzten Textbeispiel der Binnenreim von »closure« und »exposure« in der Übersetzung als Assonanz in »schließen« und »aufzufliegen« wieder, wird aus »Your vanguard of vanishing points has vanished« im eingangs zitierten Gedicht »Deine Vorhut Fluchtpunkte verflüchtigte sich«, aus »this roomy room, this gloomy why« im selben Text »diesen geräumigen Raum, dieses verheulte Warum« (mit einer zusätzlichen hübschen Spiegelung von »Raum« in »Warum«), und ersetzt am Ende des zweiten Textbeispiels ein unreiner Endreim von »Ehren« und »wären« den englischen unreinen Binnenreim von »air« und »care«. Ein letzter wichtiger Aspekt muss hier noch benannt werden, auch wenn er sich anhand der Beispiele vermutlich schon von selbst vermittelt hat: Lernalers grotesker Humor, der in diesen Gedichten als romantische Ironie mit zeitgenössischen Mitteln am Werk ist und eine weitere Facette ihrer Auseinandersetzung mit Aspekten von Gewaltlosigkeit darstellt. Eine meiner Lieblingsstellen in diesem Kontext hat etwas mit deutscher Geistesgeschichte⁶ zu tun. Sehenden Auges gibt der Autor seine Waffen in die denkbar falschen Hände: »Schon heute ist dieses Gedicht // unter euch kleinen Leuten Neuenglands Legende. Dennoch / erlebe ich, Dr. Samuel Johnson, Momente so tiefer Entfremdung, / dass ich meine Pistolen meiner Schwester anvertraut habe, Elisabeth Förster-Nietzsche.«

Mittlerer freier Weg

I know it's full of flowers, music, stars, but
But the pressures under which it fails
How it falls apart if read aloud, or falls
What we might call its physics
Together like applause, a false totality
Scales. The words are just there to confuse
The censors, like mock eyes on the wing
Except for *Ari*. No energy is lost if they collide
The censors inside me, and that's love

And that's elegy. I know I am a felt
This is the form where my friend is buried
Effect of the things that I take personally
A gentle rippling across the social body
I know that I can't touch her with the hand
That has touched money, I mean without
Several competing forms of closure
Irony, now warm and capable of
Decay on strings as we descend

Ich weiß, es ist voller Blumen, Musik, Sterne, aber
Aber der Druck, unter dem es scheitert
Wie es beim Vorlesen auseinanderfällt oder
Was wir seinen Aufbau nennen mögen
Zusammen wie Applaus, eine falsche Totalität
Gewichtet. Die Wörter sind nur da, um die Zensoren
Zu verwirren, wie Scheinaugen auf dem Flügel
Außer *Ari*. Kein Energieverlust, wenn sie kollidieren
Die Zensoren in mir, und das ist Liebe

Und das ist Elegie. Ich weiß, ich bin eine gefühlte
Dies ist die Form, in der mein Freund begraben ist
Wirkung der Dinge, die ich persönlich nehme
Ein sanftes Kräuseln über dem sozialen Körper
Ich weiß, ich kann sie nicht mit der Hand berühren
Die Geld berührt hat, ich meine, ohne
Etliche konkurrierende Formen von Schlüssen
Ironie, jetzt warm und in der Lage zu
Klingen an Saiten aus, da wir hinabsteigen

[Das Gedicht zweisprachig als PDF zum Download.](#)

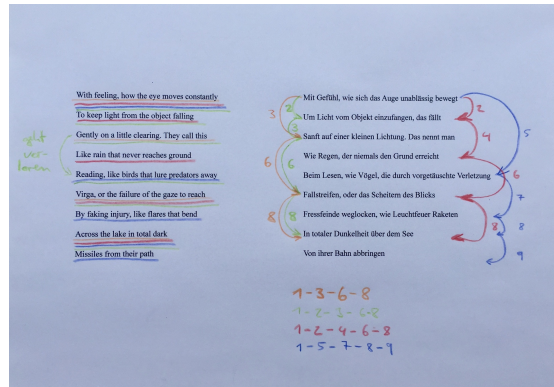
›Mittlere freie Weglänge‹ bezeichnet den Weg, den ein (sub-)atomares Teilchen oder Molekül in einem gegebenen Material im Durchschnitt zurücklegt, bevor es mit einem

anderen Teilchen zusammenstößt. Wie schon in den beiden anderen Gedichtbänden Lerner steht der titelgebende naturwissenschaftliche Begriff auch hier für ein poetisches Verfahren, das die Übersetzung vor besondere Herausforderungen stellte. Poetische Dopplereffekte und zahlreiche Beugungs- und Brechungsphänomene, die das Buch bestimmen, legten ein dialogisches Übersetzen nahe, für das ich Monika Rinck gewinnen konnte. Anfangs haben wir uns die Gedichte aufgeteilt und unabhängig voneinander übersetzt. Ein immer besseres Verständnis der vielen Verknüpfungen der Texte auch untereinander hat diese Fassungen dann in einer endlosen Folge von Arbeitstreffen und Korrespondenzen mehr und mehr zusammengeführt und noch einmal gründlich verändert – wir haben versucht, das dialogische Moment der Übersetzung in seinen stilistischen und gestischen Abweichungen⁷ dabei nicht zu planen.

Die beiden größten Schwierigkeiten, die uns durch das gesamte Buch hindurch beschäftigt haben, gehen auf die oben beschriebenen physikalischen Phänomene und deren Übertragung auf die Gedichte zurück. Über vier lange Sequenzen von abwechselnd 72 neunzeiligen und acht 27-zeiligen Texten werden eine Vielzahl optischer, akustischer und elektronischer Wellenbewegungen thematisiert und mit diesen verbundene Phänomene der Ablenkung, Beugung und Brechung in Textbewegungen umgesetzt. Einzelne Wörter und Satzteile tauchen über das Buch verteilt mehrfach auf, was eigentlich nach einer homogenen Übertragung verlangt. In den Kontexten und Konstellationen, in die Lerner sie stellt, haben sie jedoch oft ganz unterschiedliche Bedeutungen, durch die, als wäre das nicht schon vertrackt genug, außerdem ihre schon etablierten Bedeutungen durchscheinen. Diese ›freien Wege‹ einzelner ›Textteilchen‹ oft über viele Texte hinweg setzen das physikalische Konzept der Mittleren freien Weglänge geradezu mimetisch um. Geschätzt sind es bis zu 20% des gesamten Sprachmaterials. Da sind zunächst einmal häufig wiederkehrende Begriffe wie »voice«, »rain«, »ground«, »cloud«, »describe«, »across« und stehende Wendungen wie »Wait / I wasn't finished« und »they call this«, die den Blick auf das Sprachmaterial richten, das die Texte bewegen. Hinzu kommen Wörter, die sich je nach Kontext semantisch verändern, etwa »line/s« (Linien, Konturen, (Telefon-)Leitung und vor allem Zeilen), »sheets« (Blätter, Seiten, aber auch Platten oder Wände), »beam/s« (Balken, Träger, aber auch Strahlen sowie in »low beam« Abblendlicht) oder »crossed« (gekreuzt, überkreuzt, gequert; mit »with« durchkreuzt von, gekreuzt mit; mit »by« durchquert mit, durchzogen von). Eine solche – nicht lineare, sondern mäandernde – Wanderung ist etwa »green to the touch« / »green foil« / »gold foil« / »night-vision green« / »night writing«. Auf diesen Wegen finden häufig auch Wortspiele statt, die einem gerade auf lange Distanz leicht entgehen. Eines davon ist »the mode of address / equal to the war« und, sieben Seiten später in einem anderen Kapitel, Tempus und semantischen Umfeld, »A mode of undress / equal to fascism« – wir haben hier »die Form der Ansprache / die dem Krieg gleichkam« und »Eine Form des Entkleidens / die Faschismus gleichkommt« übersetzt.

Etwas Ähnliches spielt sich auch innerhalb der einzelnen Gedichte ab, und das war vielleicht die noch größere Schwierigkeit. Viele Zeilen haben syntaktisch verzögerte und oft auch mehrere Anschlüsse, so dass sich etwa die erste Zeile eines Textes nicht primär – oder auch gar nicht – in der zweiten Zeile fortsetzt, sondern erst in der dritten, vierten oder siebten. Manche Zeilen stehen ohne jeden Anschluss im Text, andere greifen über den eigenen Text auf den folgenden aus. So entstehen Verflechtungen synchroner, teils ineinander übergehender syntaktischer Stränge, die sich nur selten eindeutig auflösen lassen. Bei dem Versuch, dieses Verfahren ins Deutsche zu übertragen, trafen uns die Strukturunterschiede von Ausgangs- und Zielsprache mit

voller Wucht. Die grammatische Flexibilität des Englischen – das Genus ist nicht markiert, die Deklination unterscheidet nur die dritte Person Singular – und die englische Syntax – das Verb steht häufig im Satz- und damit auch im Zeileninneren – ermöglichen eine Polyvalenz der Versanschlüsse, deren Nachbildung im Deutschen aufwändig und nur selten vollständig ist.



Solche Überlegungen waren für jeden der Texte anzustellen, und für die textübergreifenden Verknüpfungen natürlich auch. Relativ schnell war uns klar, dass wir uns von einigen der multiplen Verbindungen einzelner Zeilen innerhalb der Texte würden verabschieden müssen, um das ganze als textübergreifende Sequenz und poetische Struktur im Deutschen überhaupt zu ermöglichen. Dennoch haben wir natürlich versucht, so viele wie möglich davon zu übersetzen. Dabei stellte sich immer auch die Frage, welche syntaktisch möglichen Verbindungen im Englischen überhaupt als solche gelesen werden und welche nur latent mitlaufen, während einige wenige den Verlauf der Lektüre dominieren. Hier eröffneten sich uns Spielräume, einerseits andere Lektürestränge hervorzuheben, andererseits Verbindungen von textsemantisch geringerem Gewicht zu übergehen. Auch das stellte sich in jedem Text anders dar und musste stets von neuem abgewogen werden.

An vielen Stellen kommen Spiele mit stehenden Wendungen hinzu, auf deren Übersetzung ich bereits im Abschnitt zu den *Die Lichtenbergfiguren* eingegangen bin. Ein Beispiel ist die Kombination »You / are breaking up. No, down.«, die im betreffenden Gedicht im Kontext eines Telefonats steht, aber nicht notwendig darauf reduziert ist. Das abrupte Beenden eines Telefongesprächs überlagert sich hier mit dem Abbruch einer Beziehung. Ein paar Varianten, die wir diskutiert haben:

Du /

Lässt mich sitzen. Nein, dich fallen.
Lässt mich sitzen. Nein, dich gehen.
Brichst ab. Nein, zusammen.
Legst auf. Nein, gibst.
Legst auf. Nein, flippst aus.
Hängst auf. Nein, durch.
Schweigst. Nein, schreist.
etc. pp.

Die ersten beiden Varianten thematisieren nur die Beziehung, die Nummern vier bis sechs vor allem das Telefonat, Nummer sieben allgemein das Verhalten, aber keines

der beiden Motive. Die wörtliche Übersetzung – Variante drei – funktioniert hier noch am ehesten. Am Ende haben wir »Du / machst Schluss. Nein, schlapp.« übersetzt, da im »Schlussmachen« der Abbruch sowohl des Gesprächs als auch der Beziehung noch einmal besser zusammenkommen. Ein weiteres Argument für diese Variante betrifft die Dichotomie von »up« und »down«. Die geht in allen angeführten Übersetzungsvarianten verloren, in der am Ende gewählt wird gibt es immerhin die Alliteration und den Gleichklang von »Schluss« und »schlapp« dafür. Die wörtliche Übertragung bleibt als Alternative dennoch attraktiv. Eine andere Stelle, in der Lerner eine lautliche Interferenz semantisch aktiviert, hat uns ebenfalls lange beschäftigt.

[...], the memory of **jasmine**
 Paired organs allow us to experience
 Contradiction without contradiction
Flowering in winter. Is my answer audible
Or mine, whatever it **might mean**
 Relative to scattering, or am I quoting
 The formant frequencies of anchors
 ...

[...], die Erinnerung an **Jasmin**
 Paarige Organe ermöglichen uns Widerspruch
 Ohne Widerspruch wahrzunehmen
Der im Winter blüht. Ist meine Antwort hörbar
Oder Manie, was immer das **meinen mag**
 Im Verhältnis zu Streuung, oder zitiere ich
 Die Formantfrequenzen von Moderatoren
 ...

»Die Erinnerung an Jasmin« ist hier offenbar keine optische oder olfaktorische, wie man intuitiv annehmen würde, sondern eine akustische, die nur den Rest des Wortes umfasst – dafür spricht auch der Kontext des Hörens, der gesamten Gedicht thematisch ist. Als eigenständiges Wort ergibt »mine« in Verbindung mit den unmittelbar vor- und nachstehenden Satzteilen eine unsinnige Anfrage an eine Hörerschaft. Diese Möglichkeit bietet »Jasmin« im Deutschen nicht. Wir hatten an dieser Stelle letztlich nur zwei⁸ Optionen: entweder »min« zu schreiben und damit die Unsinnigkeit der Anfrage durch einen unsinnigen Begriff (zugleich aber das Kürzel von »mindestens« und die Einheit »Minute«) zu verdoppeln, oder das lautliche Spiel, das Lerner hier vornimmt, aufzunehmen und weiterzudrehen. In »Manie« kommt eine andere Art von unvollständiger Wahrnehmung zum Ausdruck – nicht der Nachhall des Wortes Jasmin, sondern eine Verschiebung seines Zeichen- und Klangmaterials.

Am Ende dieser tour de force durch den Parcours, in dem wir wochenlang lachten, fluchten und sprangen, möchte ich noch eine Wortinnovation anzeigen, die sich einer freien Interpretation der Formel »permittet to call down« verdankt und mir Gelegenheit gibt, eine der »Doppler-Elegien«⁹ aus *Mittlerer freier Weg* vollständig zu zitieren.

The passengers are asked to clap

It was always the same
window in his poems
for the two soldiers. We were delayed
In every seat, a tiny screen
A tiny bottle. The same traffic
High up in the trees, small
rain. He held the subject
constant. Now I

get it. I looked out
over Denver, but could see
only our reflection. Dim
the cabin lights. Robert is dead
Articles may have shifted
I didn't know him. Why am I
clapping. We are beginning
our final descent into
A voice described as torn

On the recording, I could hear
the hesitation
A certain courage. I can't explain
as music. We could watch
our own plane crash. We would be
Our men and women
permitted to call down
in uniform. When I heard him live
it was lost on me

Die Fluggäste werden gebeten zu klatschen
Es war immer dasselbe
Fenster in seinen Gedichten
für die beiden Soldaten. Wir hatten Verspätung
In jedem Sitz ein winziger Bildschirm
Eine winzige Flasche. Der selbe Verkehr
Hoch oben in den Bäumen, kleiner
Regen. Er hielt das Thema
konstant. Jetzt

versteh ichs. Ich schaute hinaus
über Denver, sah aber
nur unsere Spiegelung. Dimm
das Kabinenlicht. Robert ist tot
Gegenstände könnten sich verschoben haben
Ich kannte ihn nicht. Warum
klatsche ich. Wir beginnen
unseren Landeanflug auf
Eine Stimme als zerrissen beschrieben

Auf der Aufnahme konnte ich

das Zögern hören
Einen gewissen Mut. Ich kann nicht erklären
als Musik. Wir könnten unseren eigenen
Flugzeugabsturz ansehen. Wir wären
Unsere Männer und Frauen
mit Anschauzerlaubnis
in Uniform. Als ich ihn live hörte
ließ es mich leer zurück

Zweisprachige Leseprobe

Zur Leseprobe

Diese zweisprachige Leseprobe gibt es ebenfalls als [PDF zum Download](#).

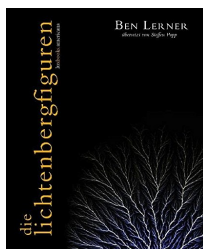
Digitale Buch- und TOLEDO-Journal-Premiere

Am 19. April 2021 fand im Haus für Poesie die Digitale Buch- und TOLEDO-Journal-Premiere von und zu »No Art – Poems / Gedichte« (Suhrkamp) von Ben Lerner statt. Lesung und Gespräch mit Ben Lerner (Autor), Steffen Popp (Autor und Übersetzer) und Monika Rinck (Autorin).

<https://www.youtube.com/embed/8O3lo1I-Yfc>

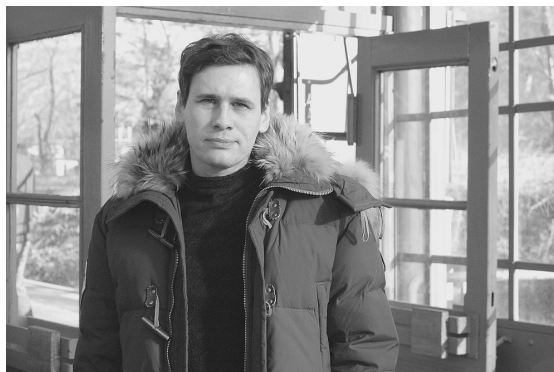
Endnoten

- 1 Näheres zu diesem Buch findet sich unter anderem hier:
<http://jacketmagazine.com/26/john-lern.html>
<http://herecomeseverybody.blogspot.com/2005/03/ben-lerner-is-from-topeka-kansas.html>
- 2



- 3 »In Darwins Zeichnungen deckt [Bredenkamp] nichts Geringeres als eine neue Facette der Evolutionstheorie auf, in Form eines Darwinschen Widerspruchs, der bis heute ein riesiges Missverständnis prägt: Darwins allbekannte Metapher für die Entwicklung der Arten, der ‚Baum des Lebens‘, ist falsch. Es handelt sich rechterdings um eine ‚Koralle des Lebens‘. Doch die will erst einmal freigehtolt sein.« Wilhelm Trapp, Die Zeit
- 4 So sieht das diakritische Zeichen aus: ~
- 5 Die Aussage bezieht sich unmittelbar auf die bei den Anschlägen verschickten Briefe, hat aber zugleich eine performative Dimension, da der Sprecher im Gedicht selbst im Präsens spricht. Die in den Briefen mitgeschickten Notizen waren tatsächlich durchgehend in einer rudimentären Syntax, in Blockschrift und im Präsens formuliert, was vermutlich ihre Rückverfolgung erschweren sollte. Siehe hier: → https://de.wikipedia.org/wiki/Anthrax-Anschläge_2001#Die_Briefe.
- 6 Neben dem Titel des Buches, der auf den Physiker und Schriftsteller Georg Christoph Lichtenberg verweist, gibt es auch in den Gedichten noch weitere deutsche Bezüge (gleich im ersten Textbeispiel etwa auf Oswald Spengler und sein Hauptwerk ›Der Untergang des Abendlands‹). In einem Text spielt Theodor W. Adorno sogar eine Hauptrolle als frustrierter Klavierlehrer.
- 7 Dieses Moment ist in der Übersetzung vorhanden, wir wissen es! Es lässt sich aber gar nicht mehr so leicht nachweisen nach der langen Zeit, die wir unabhängig voneinander, aber eben auch gemeinsam auf das Manuskript gestarrt haben. Eine translatorische Signatur Monika Rincks ist die freie Übertragung von »genre's edge« und »edge of the genre« als »Gattungseck«, in der die Berliner Eckkneipe anklingt.
- 8 Auf eine anderes Duftkraut auszuweichen, das analog zum Englischen auf ‚meine‘ endet, war von vornherein keine Option, da ‚Jasmin‘ zu den wandernden Textteilchen gehört, die in mehreren Gedichten auftauchen. Was für ein Gewächs hätte das außerdem sein sollen?
- 9 Die folgende Textfigur bestimmt die beiden mit „Doppler-Elegien“ überschriebenen Abteilungen des Buches. Absichtlich eingestreute unstimmige Großschreibungen an einigen Zeilenanfängen dieser Texte machten es den Übersetzer:innen nicht leichter.

#Lyrik



Steffen Popp © Renate von Mangoldt

Steffen Popp, geboren in Greifswald und aufgewachsen in Dresden, lebt nach einem Studium der Literaturwissenschaft und Philosophie als Autor von Lyrik und Prosa, Übersetzer und Literaturwissenschaftler in Berlin. Er veröffentlichte den Roman *Ohrenberg oder der Weg dorthin* und vier Gedichtbände, zuletzt *118*. Außerdem ist er Mitherausgeber der kollaborativen Poetik *Helm aus Phlox*, Herausgeber von *Joseph Beuys: Mysterien für alle* und der Lyrikanthologie *SPITZEN. Gedichte. Fanbook. Hall of Fame*. Er übersetzte die US-amerikanischen Lyriker:innen Christian Hawkey und Elizabeth Bishop. Zuletzt erschien die Auswahl *Das ist hier der Fall* aus dem lyrischen Werk von Elke Erb. Eine Übersetzung der Lyrik von Ben Lerner erscheint 2021 unter dem Titel *NO ART* im Suhrkamp Verlag.

Dies ist ein automatisch generiertes PDF der Webseite www.toledo-programm.de. TOLEDO ist ein Programm des Deutschen Übersetzerfonds.

<https://www.toledo-programm.de/journale/2398/keine-kunst>

Stand: 17.04.2024

Alle Rechte vorbehalten.