Berührungslust

Von *Alexandre Pateau*

Aus dem Französischen von *Till Bardoux*

Wie so viele Übersetzerinnen & Übersetzer, die eingewilligt haben, hier in einen Chor einzustimmen, der mit jedem Lied heller und klarer klingt, wie vermutlich viele von euch, Freundinnen & Freunde, habe ich für mich dieses Wort *Berührungsangst* unzählige Male wiederholt, vor mich hingemurmelt, skandiert, es in seinen semantischen, phonetischen und rhythmischen Aspekten stillschweigend hin- und hergewendet, Singular, *Berührungsangst*, Plural, *Berührungsängste*; unzählige Male habe ich versucht, es auf Anhieb in der eigenen Sprache einzufangen, festzuhalten – erste Etappe, aus dem Bauch heraus und oftmals voreilig, die ich wie wohl jede Übersetzerin & jeder Übersetzer durchlaufe, bevor ich sagen kann, welche Resonanzen es vielleicht in mir wachzurufen vermag –, bin der möglichst vielsagendsten, stärksten, freiesten Lösung nachgejagt, ohne irgendetwas leichtfüßig Tanzendes zu finden, und immer wieder jämmerlich in die Trägheit des Wortwörtlichen zurückgefallen, unweigerlich wieder auf jene für mein Empfinden recht banale, nah am Original klebende Lösung herabgestoßen worden: Berührungsangst = *„peur du contact“*, die in meinen Ohren hohl und steril klingt, sodass ich mich schließlich gezwungen sah, meine Niederlage einzugestehen und zu begreifen, dass ich im Moment außerstande war, dieses Wort für mich wiederherzustellen und in seinem ganzen Widerhall fruchtbar zu machen.

Doch in den Obertönen von *Berührungs a n g s t* nahm ich zugleich und immer deutlicher einen anderen Akkord wahr: *Berührungs l u s t*. Dessen Klangfarbe könnte ich, wie mir scheint, besser erfassen und so den Versuch unternehmen, mit ihm einen Neuanfang zu wagen, etwas in ihm aufblühen zu lassen.

Berührungslust – behelfsmäßige Ausgangslösung,[1] eine Freude am Berühren und Berührtwerden. Sie hat ebenfalls ihren Plural, *Berührungslüste*, auf den ersten Blick harmonischer als *Berührungsängste* wegen der beiden betonten ü, die ihr den beschwingten Rhythmus und die Leichtigkeit eines Versworts einhauchen, doch ist sie ein wenig zu manieriert, schleppt ein wenig zu plurale „Lüste“ mit sich herum,[2] und so ist es der Singular, der schöne, runde Singular, der unmerklich seine Melodie in meinem Ohr findet und mich an das erste Mal erinnert, als ich in mir diese *Berührungslust* empfand …

> *Und fast ein Mädchen wars und ging hervor*
> *Aus diesem einigen Glück von Sang und Leier*
> *und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier*
> *und machte sich ein Bett in meinem Ohr.*

> C’était presque une enfant et qui surgit pareille
> de l’unique bonheur de la lyre et du chant,
> brillant si claire sous ses voiles de printemps
> et là elle se fit un lit dans mon oreille.

Als ich mich vor einigen Jahren als wackerer Dilettant näher an die Poesieübersetzung heranwagte, hatte ich mir in den Kopf gesetzt, Rainer Maria Rilkes *Sonette an Orpheus* neu zu übersetzen – oder, wie es das Deutsche mit einem stärkeren, genaueren und offeneren Wort zu sagen vermag: *nachzudichten* –, da mir keine der bekannten französischen Versionen die originale Klarheit und Kraft ausreichend wiederzugeben schien.[3] Nachdem ich mehrere Monate damit verbrachte, in meinem Geist die Klänge eines einzigen Vierzeilers um- und umzuwenden, ängstlich und noch zu frühreif, um mit der Berührungsangst umzugehen, und doch schon ergriffen und getragen von Berührungslust, gelangte ich zu einer Version, die mir zu stehen schien, ohne allzu sehr zu schwanken, und schickte mich an, mich in den gesamten Zyklus aus fünfundfünfzig Sonetten zu stürzen, angefangen bei jenem zweiten, das meine Fetischstrophe enthielt.

Ein letzter Zweifel blieb: Sollte es eine Übersetzung geben, die ich übersehen hatte und die durch die neue Sicht, die vielleicht mit ihr einhergehen würde, einen Aufschub oder gar die Aufgabe meines Projekts nahelegen würde? Ich unternahm eine letzte Recherche, zur Beruhigung des Gewissens, wie es heißt, und sogleich stieß ich, als seien sie die offensichtlichste Sache der Welt, in ihrer ganzen Pracht, wirklich wie ein Naturphänomen, wie ein bis dahin verborgener kleiner, strahlender Wasserfall, auf die *Sonnets à Orphée* von Charles Dobzynski.[4] Zur Beruhigung des Gewissens … ! Wer hat nicht im Moment der Abgabe eines lange gereiften Manuskripts solch unsanfte Erleuchtung erlebt, die plötzlich nicht nur diese oder jene sorgsam zurechtgezimmerte Überlegung, sondern gleich den Blick aufs Ganze bis sogar hin zum grundlegenden Verständnis der Natur des Textes über den Haufen wirft?

> *Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.*
> *Die Bäume, die ich je bewundert, diese*
> *fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese*
> *und jedes Staunen, das mich selbst betraf.*

> Et tout fut le sommeil de celle en moi dormant.
> Ces arbres admirés quelque jour, ce sensible
> lointain et la prairie à éprouver tangible
> et ce qui m’atteignait de chaque étonnement.

Bei anderen Sprachenpaaren, in weniger vertrauten poetischen Gefilden, wäre mir gewiss der gleiche Schock widerfahren, und Zora Neale Hurston in Übersetzung von Sika Fakambi[5], Dante in Übersetzung von Danièle Robert, Jack Kerouac in Übersetzung von Josée Kamoun[6], Boris Ryžij in Übersetzung von Jean-Baptiste Para, Sylvia Plath in Übersetzung[7] von Valérie Rouzeau … hätten mir den gleichen *Ruf* entgegengeschleudert – so, wie ich ihn vernommen habe durch Celan, der mich Rimbaud neu entdecken ließ, und im höchsten Grad auch wiederum durch Rilke, der selbst immerzu all die Stimmen übersetzte, die sich allmählich in ihm ablagerten.[8]

In seinem aufwühlenden Vorwort zu den *Sonnets à Orphée* schildert Charles Dobzynski die erlösende poetische Verzauberung, die auf einen den Grausamkeiten des Krieges entronnenen jüdisch-polnischen Jungen wirkte, dem die Sprache Rilkes zur Gelegenheit wird, sich insgeheim jenen Bereich der deutschen Kultur anzueignen, den die Nazis unangerührt gelassen hatten. Dort schreibt er auch:

„Als ich Tag für Tag den Text der *Sonette* auswendig lernte, spürte ich zum ersten Mal wirklich, was eine in ihrer ganzen Strenge und gemäß ihren subtilsten Wirkungsmöglichkeiten praktizierte poetische Form an gebieterischer Anziehungskraft hervorzubringen vermag, so stark, dass sie auf das Gedächtnis wie ein Elektromagnet wirkte. Unbewusst trat ich nämlich durch mein Wieder-und-wieder-Aufsagen, gefangen im Netz ihrer rhythmischen Skandierung und ihres formalen Rasters, selbst in ihr Spiel ein, und in mir vollzog sich ihre Transfusion und Metamorphose, als würde ich dem Phänomen der Umwandlung gehorchen, auf das sich Rilke unablässig beruft. Im Zuge des Schöpfungsprozesses selbst erzeugten bestimmte Worte bei ihrer Fermentierung einen geistigen Alkohol, der mich wachhielt, auf der Lauer, mir bei jeder Gelegenheit wie ein Leitmotiv wieder aufstieß, Worte, die ich in meinem Inneren wiederkäute, mit lauter Stimme wiederholte, bei Tisch oder am Steuer meines Wagens, vor den erstaunten Ohren meines Sohnes, der sich fragte, welches seltsame Tier – welcher Wurm? – mich wohl gestochen haben mochte, wenn ich lauthals deklamierte:“

> *Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast*
> *du sie vollendet, daß sie nicht begehrte*
> *erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.*

> Elle dormait le monde. Ô Dieu chanteur, est-ce que
> tu l’as parfaite afin qu’elle n’ait point d’abord
> désir de s’éveiller ? Vois, levée elle dort.

Dobzynski war fünfzehn, als er seinen ersten Versuch unternahm, der eine Rohfassung blieb; viele Jahre später, inzwischen Chefredakteur der Literaturzeitschrift *Europe*, nimmt er sich für eine Ausgabe, die Rilke gewidmet ist, den angefangenen Text wieder vor. Er wirft alle alten Entwürfe in den Müll, nimmt sich die Gesamtheit der Sonette vor, begonnen beim ersten Vers, und liefert eine neue Übersetzung, die nacheinander bei zwei Verlegern erscheint, aber rasch vergriffen ist. Zweiundzwanzig Jahre vergehen, bevor er sich entschließt, seine Übersetzung nochmals zu vertiefen und uns diese letzte und wundergleiche Version der *Sonette an Orpheus* zu vermachen. Später in seinem Vorwort – eigentlich bräuchte ich hier nichts weiter tun, als es in ganzer Länge zu zitieren – fügte er hinzu:

„Wissen wir denn, warum eine bestimmte Musik uns ergreift, erfüllt und nicht mehr loslässt? Es ist das gleiche, das bewirkt, dass bestimmte Worte, eher als andere, sich plötzlich unserer bemächtigen, sich in uns gebetsmühlengleich abspulen, bis sie zur unergründlichen Saat für etwas werden, das erst viel später aufgehen wird, für das man im Augenblick noch blind und taub ist, das gleichwohl in unserem Unbewussten eine Tapisserie zu weben beginnt, mit noch unerkennbaren Konturen zwar, in die aber schon all das Unbekannte hineinstürzt, durch das sich die Szenerie nachts entfalten wird.“

Wenn ich an *Berührungslust* denke, nicht als Gegensatz zur *Berührungsangst*, sondern als deren Überschreitung - „Übersteigung“ könnte ich auch sagen, um Rilkes Bild des aus seinem unergründlich dunklen Boden aufsprießenden Baumes aufzunehmen[9] – sehe ich Charles Dobzynski vor mir, wie er sein ganzes Leben lang von dem Verlangen heimgesucht ist, eine Handvoll auf Deutsch verfasster Gedichte zu übersetzen, wie er, erfüllt von diesem Verlangen, einen Krieg durchlebt, wie er, erfüllt von ihm, diesen Krieg übersteht, und wie er, allein durch die Gnade dieses Verlangens,

vorwärtsschreiten will, um die Sprache zu berühren, den Text zu berühren und im selben Überschwang auch die Leserin, den Leser, sehe ihn vor mir, wie er seine eigene Seele berühren und all diese Kräfte in einer freundschaftlichen und heilbringenden Konstellation zusammenführen möchte.[10]

Hier verwandelt sich der Übersetzer in Orpheus, der seine Leier spielt (sie berührt, mit den Händen über sie streicht und sie zum Klingen bringt), und der Text, den er uns nach einem Weg durch so viele Jahre zu Gehör gibt, klingt wie die einfachste, reinste Musik, wie ein Urgeräusch. Dieses tiefe Verlangen, den Text zu berühren, in dem wir die „Berührungsangst“, die er einzuflößen vermag, übersteigen und sublimieren, so, wie wir uns als Kind zum ersten Mal dem Musikinstrument nähern, das wir spielen möchten, dieses Verlangen zu berühren – und zugleich natürlich diese Furcht, wir könnten es nicht so berühren, wie es sich gehört, könnten es beschädigen, es versehentlich zerbrechen –,[11] dieses Verlangen kann sich, ausreichend geübt und tief genug empfunden, beim Musizieren ebenso wie beim Übersetzen, in eine „Kunst des Berührens“ verwandeln.[12] Diese *Berührungskunst* möchte ich als dritten Terminus neben die Angst und die Lust stellen, neben die Scheu vor falscher Berührung und die Freude an allem Kontakt mit dem Unbekannten.

> *Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv*
> *erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? –*
> *Wo sinkt sie hin aus mir? … Ein Mädchen fast …*

> Où est sa mort ? Ô ce motif, le sauras-tu
> Inventer mais avant que ton chant se soit tu ? –
> Elle me quitte… Où sombre-t-elle ? Une enfant presque…

Übersetzen: die Hand ausstrecken in jener Geste, die die Angst vor falscher Berührung und das Verlangen, mit der Berührung Wunderbares zu erreichen, wieder zusammenführt.

Mehr *Berührungsangst* & *Berührungslust*, im Video-Gespräch zwischen Camille Luscher und Alexandre Pateau:

https://player.vimeo.com/video/492415436

Als Mann Carolin Emcke übersetzen
(Untertitel können durch Klick auf »cc« hinzugeschaltet werden)

Endnoten

1 Oft, wenn ich eine erste, provisorische Lösung zur Übersetzung dieses oder jenes Wortes oder Satzes finde, denke ich an das Bild, mit dem Peter Bichsel seine Kurzgeschichte *Stockwerke* einsetzen lässt, die am Anfang eines ersten, schmalen Kurzgeschichtenbandes und somit an der Schwelle zu seinem gesamten Werk steht: *„Behelfsmässig kann man sich ein Haus vorstellen.“* (*Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*, Walter 1964.) Auf die ersten Worte fällt die Wahl immer *behelfsmäßig*, doch unterwegs werden wir uns darüber bewusst, dass sie bereits unsere Sicht des Textes und mithin die Übersetzung, die sich schließlich um diesen fragilen Kern herauskristallisieren wird, konditioniert haben.

2 Für das, worum es mir mit der „Berührungslust“ in Bezug auf fremde Texte geht, trägt der Plural durch seine Anklänge an „Lüsternheit“ noch schwerer an einer allzu sexuellen Last. Dort aber, wo Fragen rings um die „Berührungsangst“ beim Übersetzen im Mittelpunkt stehen, findet der Trieb zur Inbesitznahme und Vereinnahmung durch die Übersetzung ein starkes Echo. Tiphaine Samoyault hat in ihrem letzten Buch eindrucksvoll darüber geschrieben: Tiphaine Samoyault, *Traduction et violence*, Seuil, collection « Fiction & cie. », 2020.

3 Ausgenommen die sehr schöne, mitunter erhabene Version von Armel Guerne, die aber von einer oft irreführenden Fremdheit ist: Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino* (traduites par Lorand Gaspard) suivies des *Sonnets à Orphée* (traduits par Armel Guerne), édition bilingue, Seuil, collection « Points Poésie », 2006.

4 Rainer Maria Rilke, *Die Sonette an Orpheus / Les Sonnets à Orphée*, choix, traduction de l’allemand et présentation par Charles Dobzynski, édition bilingue, La Différence, 1997. Die endgültige Version wurde 2011 bei Éditions Orizons veröffentlicht.

5 *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu* – ungefähr *Doch ihre Augen stachen nieder auf Gott* – ist der Titel, den Sika wählte, um den Roman *Their Eyes Are Watching God* der Afroamerikanerin Hurston zu übersetzen. Dieser unglaubliche Abstand zum Originaltitel, der auf Anhieb die Weite der Neuschöpfungsgeste der Übersetzerin offenbart, sollte mich davon abbringen, diese Liste fortzusetzen. Doch es liegt mir am Herzen, hier den Kolleginnen – es gäbe so viele weitere - Ehre zu erweisen, die für mich die Vorbilder sind, ohne die ich es niemals gewagt hätte, mit der Übersetzung poetischer Texte zu beginnen.

6 Selbst die schiffbruchssicherste Rhetorik kann von einem solchen „Ruf“ in Schach gehalten werden. Ich denke an Augustin Trapenard, einen in Frankreich ungemein populären Kulturjournalisten, der bei der kurzen Präsentation von Josée Kamouns Übersetzung von *On the Road* spontan beginnt, eine Passage zu deklamieren, erst in Englisch – er kennt sie auswendig, hat sie auf seinen Unterarm tätowiert -, dann auf Französisch, und nach ein paar Augenblicken, aufgewühlt von der beschwörenden Kraft des Textes, gepackt von seinem irren Rhythmus – und dabei, wie bei der ersten Lektüre, vor allem von der genialen Abweichung von der Standardsprache überwältigt, die sich die Übersetzerin getraut, um das Englische im Französischen widerhallen zu lassen –, buchstäblich aus dem Tritt kommt und, vielleicht das erste Mal während zehnjähriger alltäglicher Präsenz auf den Fernsehkanälen, zu stammeln (!) beginnt und beinahe abbrechen muss, während er diese Worte wiederholt: *„Because the only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn …“* (VIDEO) – [in der nicht minder eindrucksvollen Übersetzung von Ulrich Blumenbach, Rowohlt 2010:] „Die einzigen Menschen, die mich interessieren, sind die Verrückten, die verrückt leben, verrückt reden und alles auf einmal wollen, die nie gähnen oder Phrasen dreschen, sondern wie römische Lichter die ganze Nacht lang brennen, brennen, brennen …“

7 *In Übersetzung*: Wie gern ich doch – im Französischen am liebsten mit dem Gerundium *traduisant* - das unabschließbar Prozessuale der Übersetzung zum Ausdruck bringe, das Schwangergehen mit ihr und auch das grenzenlose Offenbleiben, selbst wenn man das gedruckte Buch längst hat von sich fortrücken lassen … Eine Übersetzerin ist immer „beim Übersetzen“, im Grunde hat sie niemals fertig „übersetzt“.

8 Das gesamte übersetzerische Werk Rilkes ist in einem wunderbaren, nur einmal gedruckten und nie wieder neuaufgelegten Band versammelt: Rainer Marie Rilke, *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, Bd. 7: Die Übertragungen, zweisprachige Ausg., Insel 1997. Lange nach den ersten sechs Bänden veröffentlicht, versammelt dieser Band neben Rilkes Versionen auch die Originaltexte, die für den Dichter Rilke einen erstrangigen schöpferischen Mutterboden darstellten. Ich habe ein schönes Exemplar dieses Buches antiquarisch erstanden. Nach meinen späteren Recherchen handelte es sich dabei um das letzte Exemplar, das im gesamten deutschsprachigen Bibliotheksverbund erhältlich war. Durch meine Schuld ist es nun also unauffindbar. Als Wiedergutmachung werde ich allen, die diese Übersetzungen entdecken möchten, mit Freuden meine Tür öffnen.

9 Erstes *Sonett an Orpheus*: „Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!“

10 Es gibt einen weiteren wesentlichen Aspekt dieser Konstellation, um den ich absichtlich einen Bogen mache – einige meiner Kolleginnen, insbesondere Jayrôme C. Robinet, Stéphanie Lux und Julie Tirard, fassen ihn viel besser in Worte, als ich es vermag –: Wie reagiert die Autorin auf diese Berührung, die sie gar nicht immer herbeigewünscht hat? Mehr noch: Was ist, wenn der Text selbst in seinen Eigenheiten sich jener fremden, sich nähernden Hand gegenüber widerspenstig zeigt? Kurioserweise wird mir diese „Berührungsangst“ dann greifbar, wenn ich an Autorinnen denke, die in Französisch schreiben. Ich träume oft davon, bestimmte Texte, die mich durch ihre Ausdruckskraft aufrütteln und lebendig machen, in eine andere Sprache – welche? ich weiß es nie, es bleibt vage - übersetzen oder neuübersetzen zu können. So schiele ich auf Aimé Césaires *Cahier d'un retour au pays natal*, auf Valérie Rouzeaus *Pas revoir*. Doch spüre ich, was alles mein beinahe scheeler Blick an unerwünschten Berührungen implizieren könnte, ob es sich nun darum handelt, die unwahrscheinliche Kraft der Stimme Césaires wiederzugeben, wenn er den Schmerz und die Wut über eine bestimmte Lebenssituation der Schwarzen herausschreit, oder darum, die Trauer einer Frau auszudrücken, die, während sie ihren Vater beweint, im Laufe eines Gesangs von unendlicher Zärtlichkeit wieder fragil wie frischer Schnee wird, wie sie die Jugendliche und schließlich das kleine Mädchen wird, das sie in seiner Nähe gewesen ist. Und ich ahne dann, welche Verwundungen mein Eifer, sei er auch noch so aufrichtig, ihnen zufügen könnte.

11 Dabei zeichnet sich das Paradoxe am Verlangen nach Berührung genauer ab – denn das Gedicht ist vielleicht von allen Texten jener, den man am wenigsten anrühren kann, ohne Gefahr zu laufen, ihn aufzulösen, zu verderben, ihn vom Wege abzubringen, ihn gar zu *vergewaltigen*, um ein letztes Bild Rilkes zu übernehmen: „Erziehen Sie sich doch viel eher dazu, Ihre Empfindungen in Prosa niederzuschreiben. Ich kann gar nicht genug warnen vor der Suggestion des Reims, der unmerklich vergewaltigt und entfremdet, was man ihm anzuvertrauen meint, was aber, strenggenommen, auf dem Wege in die nicht-gekonnte lyrische Verwandlung verloren geht. Es ist nicht unbedenklich für die eigene Wahrhaftigkeit, wenn man sich, dort, wo man sich am Liebsten erkennen möchte, in eine Form unterbringt, die einen entstellt, verzärtelt und ein wenig herabsetzt.“ (Rainer Maria Rilke, Brief an Anita Forrer vom 16. Januar 1920.)

12 Ich denke hier an die etwas in Vergessenheit geratene Wortbedeutung von *toucher* im modernen Sinn von (ein Instrument) „spielen“, abgeleitet aus dem vulgärlateinischen *toccare* und noch im heutigen Spanisch und Portugiesisch wiederzufinden (*tocar*). Aus der Methode, der Disziplin und dem *Takt* einer Übersetzerin, die sich mit Hingabe auf einen poetischen Text einlässt, ließe sich eine kleine Abhandlung komponieren, die dem musikpädagogischen Traktat *L'Art de toucher le clavecin* („Die Kunst, das Cembalo zu spielen“) von François Couperin gliche. Dass ich hier ausgerechnet dieses Instrument herbeizitiere, bei dem die Saiten gezupft werden und der Ton, wenn die Taste einmal angeschlagen ist, anders als beim Klavier nicht durch ein Pedal modifiziert werden kann, geschieht nicht zufällig, denn in dieser Art des Berührens ähneln sich die Kunst des Cembalospiels und die Kunst des Übersetzens. Selbst wenn wir „übersetzend“ immer in Bewegung bleiben, ist der Weg von Momenten gesäumt, in denen es darum geht, die Taste mit dem exakten Druck anzuschlagen, damit das Wort in der provisorischen Partitur eines Textes, bei dem noch ungewiss ist, ob wir ihn noch einmal wiederaufnehmen, retuschieren, neu spielen können, von Anfang an so richtig wie möglich klingt. Ich denke auch an jene Überlegung, die oft im Verlauf von Gesprächen mit Nichtübersetzerinnen aufkommt: „Aber ein Buch zu übersetzen ist doch ein bisschen so, wie eine Musikpartitur zu spielen, oder nicht?“ Nein. Es ist nicht *ein bisschen so*, wie eine Partitur zu spielen, es ist *genau so*.

#Lyrik

Zusammen mit Julien Lapeyre de Cabanes hat **Alexandre Pateau** Jan Wagners Gedichtband *Regentonnenvariationen* ins Französische übersetzt (*Les Variations de la citerne*, Actes Sud, 2019). Für ihre Nachdichtung wurden sie 2020 mit dem Nelly-Sachs-Preis sowie dem Max-Jacob-Preis (für einen ausländischen Autor) ausgezeichnet.

Dies ist ein automatisch generiertes PDF der Webseite www.toledo-programm.de. TOLEDO ist ein Programm des Deutschen Übersetzerfonds.
https://www.toledo-programm.de/talks/2198/beruehrungslust
Veröffentlichungsdatum: 24.02.2021
Stand: 28.03.2024
Alle Rechte vorbehalten.