

# Mit den Füßen dort landen, wo man noch nie zuvor war

Von *Douglas Pompeu*

Aus dem Portugiesischen von *Timo Berger*

Auf seiner Reise ins Weltall zur Dimension des Chrono-Synklastischen Infundibulums nimmt der Dichter-Astronaut Stony Stevenson nach drei Monaten zum ersten Mal Kontakt zum Missionskontrollzentrum auf. Entsendet in eine seltsame Dimension, in der in Raum und Zeit alles eins wird, besteht die Aufgabe des Dichters darin, die richtigen Worte zu finden, um seine Erfahrung in diesem Sternen-„Aleph“ zu beschreiben. An Bord des Raumschiffs Prometheus-5 antwortet der Dichter auf die Frage, was sein erstes Gedicht sein werde: „Nun, mein erstes Gedicht wird eine Sestine sein.“

Ich glaube, viele von Ihnen kennen die Sestine und haben schon eine gelesen. Eine Gedichtform, die eines der schwierigsten Strophensysteme der westlichen Lyrik enthält. Sie besteht aus sechs sechszeiligen Strophen, denen eine dreizeilige Schluss-Strophe folgt, die Coda. Ihre Verse sind Elfsilbler, die letzten Wörter (oder Reime) werden in allen Strophen nach einem bestimmten Schema in Form einer Spirale wiederholt. So werden die Wörter (oder Reime), die in der ersten Strophe in der Abfolge der Verse 1, 2, 3, 4, 5, 6 erscheinen, in der folgenden Strophe in der Abfolge 6, 1, 5, 2, 4, 3 wiederholt. Die übernächste Strophe enthält diese Wörter (oder Reime) dann in der Folge 3, 6, 4, 1, 2, 5. Und so weiter bis zur sechsten Strophe, die die sechszeiligen Strophen abschließt. Die finale dreizeilige Strophe oder Coda enthält in der Mitte und am Ende jedes Verses – und markiert so die betonten Silben – die im gesamten Gedicht verwendeten Wörter (oder Reime) an der Stelle, an der sie in der ersten Strophe auftraten.

Nachdem der Dichter-Astronaut nun erklärt hat, was eine Sestine ist, führt er aus, dass er für ihre Komposition sechs Wörter aus Neil Armstrongs Satz, den er beim Betreten des Mondes sagte, ausgewählt hat: „one“ „long“ „step“ „for“ „man“ „kind“. Dies erfährt man im ersten Teil des Films *Zwischen Zeit und Timbuktu*, der auf Werken von Kurt Vonnegut basiert und 1972 im US-amerikanischen Fernsehen ausgestrahlt wurde. Vonnegut selbst hat am Drehbuch mitgewirkt und soll die Sestine geschrieben haben, die im Film leider nicht weiter erwähnt wird. In einem seiner Briefe gibt Vonnegut zu, dass er an der Sestine schreibt und dass die Gedichtform extrem schwierig ist. „Aber was ist das nicht?“, fragt er.

Die Sestine wurde im 12. Jahrhundert erfunden. Danach erfreute sich die Gedichtform großer Beliebtheit. Die berühmtesten westlichen Dichter verwendeten sie. Sie durchlief die Moderne und gelangte bis in unsere heutige Zeit. Bei der bloßen Erwähnung der Sestine mag man sofort denken, dass ich gleich einen Vortrag über die Ängste und Befürchtungen bei der Übersetzung einer Sestine halten werde. Aber nein. Machen Sie sich keine Sorgen: Darum geht es mir nicht. Die Schwierigkeiten und Enttäuschungen bei der Übersetzung einer Sestine sind riesig, aber nicht größer als bei jeder anderen literarischen Übersetzung. Der Unterschied besteht darin, dass ich mich

bei der Übersetzung von Sestinen immer von der Wirkung angezogen gefühlt habe, die eine Form, die sowohl austauschbar als auch flexibel ist, bei Leser:innen von Poesie hervorrufen kann. Indem wir die durch die Tradition festgelegten Formen nicht als Zweck an sich, sondern als Mittel oder Material für die Komposition betrachten, ermöglicht uns die Sestine, mit einer begrenzten Anzahl von Wörtern zu immer unerwarteten Ergebnissen zu gelangen. Das Paradoxe an dieser Gedichtform ist, dass sie, obwohl sie abschreckend wirken mag, in der Praxis die Phantasie beflügeln kann.

Aber warum spreche ich immer noch über die Sestine? Ich möchte nicht nur meine Neugier für die Sestine teilen, sondern auch überprüfen, ob sie als Metonymie für die Arbeit des Übersetzers taugt. Ich möchte die Aufmerksamkeit auf diese Gedichtform lenken, denn vielleicht ist es durch dieses Beispiel einer extremen Betonung der Form in der lyrischen Komposition möglich, Fragen zu behandeln, die nicht nur die Sensitivität oder besser gesagt, die Empathie und das Anderssein betreffen, sondern auch Fragen des Affekts und der Kontamination in der Übersetzung.

Bekannt ist das Bild des Dichters John Ashbery, der das Schreiben einer Sestine damit vergleicht, auf einem Fahrrad einen Abhang hinunterzufahren und die Füße von den Pedalen bewegen zu lassen. Ein anregendes Bild, denn es löst in mir die freudvolle Erwartung aus, mich von der mit der Übersetzung verbundenen Arbeit davontragen zu lassen: Sechs Worte haben wir vor uns. Am Anfang kennen wir sie gut, eine elegante Sestine muss aus vertrauten Worten bestehen, doch bald werden sie seltsam, komisch, fremd und verunsichern uns. Was passiert, wenn wir uns in das Reich der Kombination und Permutation begeben, wenn wir uns mit der Konstellation selbst auseinandersetzen, zunächst als Leserin und dann als Übersetzer? Inwieweit wird die Übersetzer:in bei der Übertragung einer Sestine durch ihre Lektüre, ihre Recherchen, ihre Lösungen, ihre Listen und ihre Beweise von den Pedalen des Textes an einen Ort getragen, den sie noch nie betreten hat?

Wir sind es leid zu erfahren, dass es beim Übersetzen nicht nur darum geht, die ursprüngliche Bedeutung in eine andere Sprache zu übertragen. Ich will eine Bemerkung von Judith Zander in ihrem Beitrag „**Ein neues Lied, ein besseres Lied – Mit Gedichten übersetzen**“ untermauern, in der sie das Übersetzen mit dem Schlittschuhlaufen vergleicht: Das Eis unter unseren Füßen scheint im Kontext der Gorman-Debatte nur noch dünner und rutschiger geworden zu sein, denn eigentlich war es schon immer sehr dünn. Interessant ist jedoch, dass das gegenwärtige Bewusstsein, wie dünn das Eis ist, auf dem sich die Übersetzer:in seit langem bewegt, es auch dringlicher macht, den Akt der Übersetzung selbst zu diskutieren und sichtbar zu machen.

Ebenfalls ist es eine unbestreitbare Tatsache, dass es bei der Übersetzung um Fragen geht, die über die Übertragung von Form und Inhalt hinausreichen, wie etwa ideologische Fragen der Identität, Autor:innenschaft und Autorität. Aber ist es nicht gerade durch die Infragestellung der Identität und nicht durch ihre reine Affirmation, dass die Kunst und die Literatur sich vorwärtsbewegen und uns begeistern? Das Lesen, Schreiben und Übersetzen von Literatur hat für mich mit genau dieser Bewegung zu tun, mit der Möglichkeit, mit den Füßen dort zu landen, wo wir noch nie zuvor waren, mit der Möglichkeit, unsere Position und unseren Platz in der Welt zu hinterfragen, und mit der wahrscheinlichen Chance, uns in die Haut der Anderen zu versetzen, das heißt ständig den Platz zu wechseln und uns dabei doch zu unterscheiden. Und all dies nicht durch Ähnlichkeit, sondern bestenfalls durch die Kontaminierung, durch die Differenz, das Verlassen des Eigenen und die Einverleibung des Anderen.

Wenn ich an meine Arbeit als Übersetzer denke, dann denke ich nicht nur an stilistische Fertigkeiten. Sondern auch an das Bewusstsein der politischen und ideologischen Implikationen jedes schöpferischen und übersetzerischen Akts. Daran, wie konstitutive Elemente eines poetischen Impulses mich bei der Lektüre beeinflussen, bewegen und verrücken und mich dann dazu bringen, die Übersetzbarkeit und Tragfähigkeit einer Wortkonstellation in meiner Sprache zu prüfen und letztere dann zu übernehmen oder zu verwerfen. Und wie gehe ich mit diesen Wörtern um, wenn, wie Marion Kraft in ihrem Beitrag „**Wer spricht wie für wen mit welchen Worten?**“ anmerkt, ihre Konnotationen in der Quell- und der Zielsprache nicht übereinstimmen? Wenn zwischen dem Kontext des persönlichen und kollektiven Gedächtnisses, der den Übersetzer umgibt, und dem, der die Autorin umgibt, sich eine fast unüberbrückbare Kluft auftut?

Das Problem ist, was nicht auf dem Blatt steht und was der Wahl der Wörter, der Zusammenstellung und der Ausdrucksform im ursprünglichen Kontext ihre primäre Bedeutung verliehen hat und was meine Übertragung bestimmen wird. Darüber hinaus auch: die Erinnerung, die sich in der Verwendung der Wörter verbirgt. Doch wenn ich an Kongruenzen denke, dann scheint mir die Metonymie der Sestine auf einmal wieder etwas zu sagen. Liegt nicht gerade in der eigentlichen Bedeutung der Konnotation (als Nebenbedeutung) eine gewisse Wandelbarkeit in Bezug auf den Kontext und die Umstände, unter denen ein Wort verwendet wird? Die Wiederholung und Permutation von Wörtern in einer Sestine wirkt wie ein Multiplikationsfaktor, oder besser gesagt, wie ein Katalysator der Bedeutung. Schon bei den klassischen Sestinen erzeugen Permutation und Wiederholung eine solche Wirkung. Moderne und zeitgenössische Sestinen heben diese Eigenschaft auf ein noch radikaleres Niveau. Ich möchte hier als Beispiel zwei von mir ins Portugiesische übersetzte Sestinen anführen, in denen die Wortpaare, die den Text strukturieren, aus Homonymen und aus zerlegten Komposita bestehen, wodurch Verschiebungen und ungewöhnliche Variationen in zwei Gedichten entstehen, deren zentrales Thema die Metamorphose ist.

Die Sestinen wurden von Jan Wagner verfasst. In der einen geht es um die Verwandlung eines Kindes in einen Hasen, in der anderen um einen Lehrling, der lernt, eine Tasse zu töpfeln. Im letzteren Fall befinden sich sowohl der Lehrling als auch die Tasse in einem Prozess der Transformation. Sehen wir uns die beiden Gedichte genauer an und es wird uns überraschen, wie der Dichter arbeitet. Im ersten Gedicht „Anna“ wählt Wagner die folgenden sechs Wörter für seine Komposition: „scharte“, „mahlen“, „händen“, „weichen“, „strich“ und „haupt“. Im zweiten Gedicht, „die tassen“, sind es die Wörter: „tasse“, „meister“, „schale“, „reif“, „schlug“ und „licht“. Doch nicht nur die Permutation schafft neue Kontexte für die Wörter, sondern diese selbst (mit Ausnahme von „tasse“) werden im gesamten Text durch das Anhängen von Prä- oder Suffixen, die Bildung von Komposita oder sogar durch die Veränderungen, die durch die inhärente Homophonie und Polysemie und sogar durch Zweideutigkeiten möglich sind, transformiert. Es genügt, einem der Wörter – wie „strich“, „scharte“ oder „reif“ – durch das Gedicht bis zur Coda zu folgen, um das zu bemerken und sich von den Möglichkeiten beeindrucken zu lassen, mit denen der Dichter eine wahre Konstellation von Bedeutungen mit und zwischen diesen beiden Gruppen von sechs Wörtern schafft.

### die tassen

die aufgabe war einfach: eine tasse

zu töpfern, die dem ehrwürdigen meister  
gefiel. er war auf einer nußschale  
von schiff in see gestochen, hatte reif-  
lich überlegt, bis er den weg einschlug  
nach asien, doch folgte seinem licht

ins dorf des meisters, schlief in zwielicht-  
igen kaschemmen, bis er eine tasse  
geschaffen hatte, die ihm alles schlug  
oder zu schlagen schien, was selbst dem meister  
gelungen war, beinahe aus dem stegreif.  
es war soweit. er hatte sich in schale

[...]

### **as xícaras**

a tarefa era simples: uma xícara,  
modelar uma ao agrado do mestre  
venerável. ele lançou-se em sua casca  
de noz ao mar, refletiu até pronti-  
ficar-se do caminho em seu batel  
rumo a ásia e então seguiu sua luz

à aldeia do mestre, dormiu ao lusco-  
fusco de tabernas, até que uma xícara  
modelasse, uma que tudo rebatesse  
ou parecia rebater, mesmo as que o mestre  
bem fabricara, uma que nascesse pronta.  
chegara a hora. pôs-se na ponta dos cascos,

[...]

### **anna**

wir wußten alles über ihre scharte,  
doch nichts von freunden oder von gemahlen,  
nichts von den briefen unter ihren händen,  
nach lilien duftend und mit einer weichen  
schrift bedeckt, bis sie den umschlag glattstrich,  
ein angelecktes präsidentenhaupt

in eine ecke klebte. wie uns überhaupt  
nur eines interessierte: ihre scharte,  
der kratermund, der dünne lavastrich  
hinauf zum nasenloch; uns auszumalen  
wie nachts die menschliche gestalt zu weichen  
began und wie sie schrumpfte, aus den händen

[...]

**anna**

sabíamos tudo sobre seu corte,  
mas nada de amigos ou de amores,  
nada das cartas sob as suas mãos,  
com perfume de lírios e a letra suave  
que a encobria, até ela com um passe  
alisar o envelope, lambar a testa do primeiro-

ministro e a colar no canto. primeiro  
interessava-nos apenas: o seu corte,  
a boca de cratera, o delgado passo  
de lava até a fossa nasal; imaginar rumores  
da forma humana que à noite suave-  
mente se desfazia e encolhia, as mãos

[...]¹

Wie kann man in Anbetracht der beiden Sestinen nach Entsprechungen für dieses Spiel suchen, ohne dass ein Teil oder das Ganze entstellt werden, etwas anderes sagen, sich anders verhalten in einer Sprache, die über weniger Komposita verfügt und deren Homonyme in einem anderen semantischen Feld, in einer anderen Form des Gebrauchs zu finden sind? Wenn die Diskussion über die Übersetzung eines Textes aus einer Sprache ohne Geschlechtsmarkierung in eine Sprache, in der das grammatikalische Geschlecht nur binär durch männlich und weiblich definiert werden kann, ein Auslöser für lange Debatten ist, wie sieht es dann mit der Übersetzung von Texten in Sprachen aus, in denen es Geschlechtsklassifikatoren gibt, die je nach Form, Textur, Dimension, Organisation in Gruppen und im Verhältnis zu den sozialen Funktionen von Dingen und Wesen in der Welt wirken, wie es in einigen brasilianischen indigenen Sprachen, etwa in Nahukwá Kalapálo, der Fall ist? Das Ganze, seine Zusammensetzung ergibt sich aus einer Lebensgeschichte, aus historischen, ethnischen und kulturellen Faktoren. Wie kann man den Respekt für den sozio-historisch-ethnisch-persönlichen Ballast der Sprache einer Autor·in in der Ausgangssprache empfind- und sichtbar machen?

Wenn wir jetzt darüber nachdenken, sind meine Bemerkungen über die Übersetzung von Sestinen vielleicht nur ein Umweg, um der Debatte über die Sensitivität das Problem der Unsichtbarkeit und des impliziten Andersseins der Übersetzer·in hinzuzufügen. Übersetzen heißt auch, die Wörter der eigenen Sprache umzudrehen und an ihnen zu rütteln, sie durch Permutationen, Wiederholungen, Kontextverschiebungen und lautes Lesen so durcheinander zu bringen, als könnten wir ihnen auf diese Weise andere Bedeutungen entlocken oder einschreiben, ihnen andere Verwendungen geben oder zurückgeben. Hier kommt die Metonymie der Sestine dem Handwerk des Übersetzers am nächsten. Übersetzer·innen sind mit der Vielfalt der Möglichkeiten und der Metamorphose der Sinne und Bedeutungen bestens vertraut.

Und hier sollte „Sinne und Bedeutung“ auch auf die Sensitivität ausgedehnt werden: Die Übersetzung erfolgt nicht nur von einer Ausgangssprache in eine Zielsprache,

sondern auch in der Begegnung, in der Annäherung an den Anderen. Es ist das Bewusstsein und der Respekt für den Ort und den Kontext der Worte der Anderen – auch wenn ich ihre Erfahrungen und ihre Geschichte nicht miterlebe –, die es mir ermöglichen, in mir selbst, in meiner Geschichte und meiner Erfahrung, den Weg zu finden, um das zu übersetzen, was mich zunächst berührt und mich zur Übersetzung führt. Als Übersetzer:innen kennen wir unsere Grenzen und unseren Wunsch, die Sprache des anderen anzueignen, aber wir müssen auch die Bedingungen für die Übertragung einer Erfindung oder eines Gefühls von einer Sprache in eine andere kennen und respektieren, ebenso wie die Gefahren und Privilegien des Lebens an der Schwelle des Kontakts zwischen Sprachen. Übersetzen heißt für mich, auf die Ignoranz zu verzichten, die in jedem kolonialen Aneignungsprozess steckt.

Und das vielleicht Schönste sind die Spuren dieser Begegnungen im übersetzten Text selbst. Die polyphonen Spuren des Aufeinandertreffens und der Überschneidungen von Stimmen. Denn das ist meine größte Angst bei der Übersetzung: dass mein Text im Akt der Übersetzung, die Art und Weise, wie er meine Lektüre beeinflusst und mich verändert hat, transparent und letztlich unsichtbar wird. Denn was sonst motiviert mich zum Übersetzen als die Möglichkeit, jemand anderes zu sein und gleichzeitig ich selbst zu sein, das zu verbreiten und neu zu erfinden, was ein Original in mir ausgelöst hat. Eine domestizierende Übersetzung führt nicht nur zur Unsichtbarkeit der Übersetzer:in, sondern trägt auch zum Verschwinden der affektiven Konturen des Originals bei. Das Beschneiden seiner Ränder verwischt seine notwendigen Störgeräusche und unsere Spuren als Leser:innen.

Ja, meine Berührungsängste bei der Übersetzung sind die vor der Unsichtbarkeit. Vor der Auslöschung der Differenz und des Kontakts mit dem Anderen in der Übersetzung. Dass ich nicht mehr mit meinen Füßen an einem unbekannten Ort landen und etwas lernen kann. Bewegen wir uns so hin auf eine Übersetzungspoetik der Sensitivität? Ist dies nicht auch die Aufgabe der Übersetzer:innen, die uns ja von den Maschinen unterscheidet?

## Endnoten

- 1 *variações sobre tonéis de chuva* (regentonnenvariationen), übersetzt ins brasilianische Portugiesisch von Douglas Pompeu, Edições Jabuticaba, São Paulo, Brasilien, 2019.

#Lyrik, #Sensitivity Reading



© privat

**Douglas Pompeu** lebt in Berlin als Übersetzer und freier Autor. Momentan arbeitet er an seinem Lyrikband *fiktionsbescheinigung*, der 2022 erscheinen soll. Dafür bekam er ein Arbeitstipendium deutschsprachiger Literatur für Berliner Autor:innen von der Senatsverwaltung für Kultur und Europa. Seit 2017 ist er Redaktionsmitglied des Literaturmagazins [alba.lateinamerika leben](http://alba.lateinamerika.leben). Ins brasilianische Portugiesische übersetzte er Werke von Jan Wagner, Marcel Beyer, Arno Holz und Kurt Schwitters. Eine seiner Erzählungen ist in *Lingua Franca* (Art In Flow, 2019) erschienen.  
<http://glaspo.tumblr.com>

Dies ist ein automatisch generiertes PDF der Webseite [www.toledo-programm.de](http://www.toledo-programm.de). TOLEDO ist ein Programm des Deutschen Übersetzerfonds.

<https://www.toledo-programm.de/talks/3374/n-a>

Veröffentlichungsdatum: 05.11.2021

Stand: 29.04.2024

Alle Rechte vorbehalten.