

Gedichte Übersetzen als Berührungsfeier / wie wider besseres Wissen

Steffen Popp

Da das Übersetzerische Engagement und manchmal auch sich gegenseitig Übersetzen von Lyriker:innen einen translatorischen Sonderfall darstellt – ich weiß nicht, ob es je anders war, aber heute tun es zumindest hierzulande fast alle – und eine Vielzahl spezifischer Praxen ausgebildet hat, die sich von denen philologischer Gedichtübersetzung graduell bis grundsätzlich unterscheiden, erscheint es mir hilfreich, diese Überlegungen mit einer Positionsbestimmung zu beginnen. Ich übersetze Gedichte nicht eigentlich beruflich – dann wären sie, aus allseits bekannten Gründen, nur ein kleiner Teil meiner Arbeit –, sondern aus professionellen und ‚hedonistischen‘ Interessen, die sich aus dem eigenen Schreiben ergeben und auf dieses beziehen. Gedichte anderer konfrontieren, stützen, füttern und erweitern dieses Schreiben – wo ich außerhalb des Deutschen auf Texte stoße, die mich auf solche Effekte hoffen lassen, werde ich ohne jeden Gedanken an eine Publikation zu ihrem Übersetzer (dass ich mir ständig auch Gedichte aus dem Deutschen übersetze, steht auf einem anderen Blatt). Erst in zweiter Linie übersetze ich in eine lebendige deutschsprachige Lyrikszene hinein, die gar nicht genug Impulse aus anderen Sprachräumen und Poetiken aufnehmen kann, und sei es auf Wiedervorlage – und natürlich für alle Leser:innen außerhalb dieser Szene, die ich mir gern in gewaltigen Mengen vorstelle. Ob nun ausschließlich für mich oder für mich und andere, immer geht es dabei letztendlich um Berührungen, um ihre Erfahrung und um die Arbeit mit ihnen und an ihnen. ‚Berührungsangst‘ wäre hier, wenn überhaupt, die Sorge, solche Momente nicht zu erfassen oder nicht adäquat zu vermitteln. Keine Angst vor dem Berühren und Berührtwerden also, sondern davor, dass man es lesend-übersetzend verfehlt oder schreibend-übersetzend plant. Aus diesem Grund soll im Folgenden von Berührungen durch Texte die Rede sein und nicht von Berührungsängsten, die dem Übersetzen ohnehin vorgeschaltet oder anderweitig an seinen Rändern angesiedelt sind und in letzter Zeit ja auch ausgiebig jenseits davon diskutiert werden. Auch die berührungsängstliche Grundstimmung in Zeiten kontaktfreudiger Spike-Proteine bestärkt mich darin, Berührungsfreude und Berührungslust aufs Schild zu heben, die schließlich – darf ich sagen, unstrittig? – die Grundlage jeder guten, zuträglichen und zugewandten Übersetzung sind.

Was mich beim Lesen berührt, kommt mir auf denkbar unterschiedlichen Wegen nah, in eher erzählenden Gedichten ebenso wie solchen, die einem als semantisch dichte Texturen, als Prozesse oder Plateaus von Sprachbewegungen, Wahrnehmungen und Reflexionen begegnen. Die Qualität solchen Erlebens ist naturgemäß subjektiv und fällt je nach Veranlagung individuell unterschiedlich aus – manche, scheint es, berührt nie irgendwas, andere werden von allem und jedem geschüttelt. Wie kann ein Text oder etwas in einem Text überhaupt ‚berühren‘, einen Affekt auslösen? Ich habe keine umfassende oder auch nur anteilig plausible Antwort auf diese Frage und kann hier nur kursorisch und exemplarisch, anhand von Beispielen aus meiner Lese- und Übersetzungsbiografie von Textberührung sprechen. Das Phänomen etwas

eingrenzend immerhin: Sehr technisch gesehen berühren Texte ‚auf zweiter Stufe‘ – nicht durch die sensiblen Nerven der Haut oder inneren Organe vermittelt, sondern im Rahmen erlernter visueller und kognitiver Verarbeitung durch so etwas wie das deklarative Gedächtnis, das, wenn man ‚es‘ oder eine seiner Domänen auf bestimmte Weise heraus- oder überfordert, diese Verarbeitung an ältere Modi physiologischer Reaktion delegiert (Lachen und Weinen, Fremdscham und Ekel, Begeisterung und Schaudern, um nur ein paar davon zu nennen). Für so oder ähnlich prozessierte ästhetische Erfahrung ist ein solches Übergreifen auf die Physis notwendig und vielleicht sogar entscheidend. Texte können es auslösen, wenn etwas so schnell, auf so unerwartetem Weg oder mit so überraschender Konsequenz prozessiert wird, dass ein begriffliches Verstehen nicht oder erst nachholend eintritt. Etwa in einem Prosagedicht von Matthea Harvey in der Übersetzung von Uljana Wolf: „Doch dann seh ich ein Pferd am Wegrand liegen und denke *Du schläfst, du schläfst, ich schaff es, dass du schläfst.*“ Noch einmal unerquicklich technisch: ‚Wirkung‘ entspricht der Hemmung eines Impulses durch einen Widerstand. In Gedichten einmal mehr ein Widerstand zweiter Stufe: der Selbstwiderspruch des Versuchs, Konkretes symbolisch zu fassen, eines Versuchs zumal, der sich selbst dabei sieht und befragt. Berührung kann entstehen, wenn so ein Zugriff wider Erwarten – und sei es nur scheinbar oder teilweise – gelingt. Harveys Gedicht bewegt sich nicht umsonst in einem Grenzbereich von Sprachverwendung und dem Komplex asemiotischer Gesetzmäßigkeiten, auf den wir uns als physikalische, biologische usw. Faktizität beziehen. Die Beschwörung des Pferdes beziehungsweise seiner Lebendigkeit gegen den Augenschein – der zweite Merseburger Zauberspruch grüßt herüber – berührt an dieser Stelle, weil sie, auch in Ermangelung anderer Optionen, wieder besseres Wissen offenkundig ernst gemeint ist und damit die Frage beim Wort nimmt, was Sprache ‚eigentlich‘ oder ‚konkret‘ tun kann. Harvey belässt es nicht dabei, sondern fährt fort: „Aber wenn ich die Wurstblumen nicht schuf, wie kann ich schaffen, dass es aufsteht? Klar schuf ich die Wurstblumen. Steh auf liebes Tier.“ Die „Wurstblumen“ werden am Anfang des Gedichts tatsächlich in die Welt gesetzt – wenn Sprache imaginäre Gegenstände schaffen kann, kann sie auch Faktisches verwandeln? Bei aller Klugheit und allem Witz berührt mich dieses Spiel nicht ganz so stark wie die ihm vorgelagerte Szene, die auf sprachlose Empathie und einen fast kindlichen Mut aufbaut, Kontrafaktisches gegenüber dem eigenen Wissen in Stellung zu bringen – unabhängig davon, dass das Pferd im Gedicht gar nicht aufsteht und, vor und neben jeder möglichen Referenz, de facto natürlich auch ‚nur‘ ein imaginäres Textwesen ist. Andernorts ist eine Verschränkung von Abweichung und Adäquatheit im Spiel – wenn etwa sprachliches ‚Ungeschick‘ paradoxerweise etwas Konkretes trifft. Ein in gleich mehrerer Hinsicht ‚schiefes‘ Gedicht von Uwe Greßmann endet wie folgt: „Der weiße Wald / Ist furchtbar kalt / Geworden er trägt einen dicken Pelz und Tiere / Hinterlassen darin ihre Spur von denen manche auch erfrieren“. Berührt werde ich hier nicht von der Information über das Erfrieren mancher Tiere, vielmehr von der Art ihrer Mitteilung und ihren Ort im Text. Der dramatische Umstand des Erfrierens wird, syntaktisch ungelenk und tonal deplatziert, an eine formativ viel zu lange Zeile angehängt. Die rhetorisch unbeholfenen Verlängerungen der Rede durch „und“ in der vorletzten und „auch“ in der letzten Zeile wirken wie sichtbare Klebestellen und, verstärkt durch ihre logischen Schwächen, als Brüche in der Artikulation, die auf ein grundsätzliches Ungenügen sprachlicher Symbolisierung verweisen. Berührt wird man hier gerade weil die Sprache an dieser Stelle nicht ‚gut beherrscht‘ wird, die Formulierung ‚aus der Spur läuft‘, um im Bild des Gedichts zu bleiben. Die Annäherung an per se sprachloses Geschehen kann auch sehr kontrolliert erfolgen – je näher man herankommt, desto instabiler, weniger selbstverständlich wird das Denken, wird die Sprache, in der es sich artikuliert. Um es mit den vielzitierten Worten von Elke Erb zu sagen: „Denke: Knall“. Berührung ist hier vielleicht auch eine Art Rückkopplung, dem kalten Funken vergleichbar, der

einem im Winter vom Metallrahmen einer Wagentür in die Hand fährt.

Beim Übersetzen haben mich oft unerhörte Konfigurationen von Raum und Zeit berührt, auf unterschiedliche Weisen ‚mitgenommen‘ und manchmal ‚regelrecht geflasht‘. Etwa in Elizabeth Bishops Gedicht „Der Elch“ („The Moose“), in dem sie eine Busreise durch die kanadischen Provinzen Nova Scotia und New Brunswick beschreibt. In den ersten Strophen dieses (sehr) langen Textes wird die Bewegung eines Überlandbusses durch unterschiedliche Landschaften von außen gesehen, der sich aus größerer Entfernung allmählich auf den Sprecher / den Leser zuzubewegen scheint. Dann sieht man eine nicht näher beschriebene Person sich von ihrer Familie verabschieden und in den Bus zusteigen, und parallel dazu verlagert sich die Perspektive in den Innenraum des Gefährts. Erst nach mehrfacher Lektüre (und einem Blick in Bishops Biografie) wurde mir klar, dass an dieser Stelle niemand anderes als die – im Gedicht an keiner Stelle erwähnte – Verfasserin selbst zusteigt und die Perspektive sich auch aus diesem Grund wie beschrieben verschiebt. Neben vielen kleineren hält „Der Elch“ noch eine weitere große Berührung bereit: Der Bus stoppt, denn „Ein Elch ist aus dem / undurchdringlichen Wald getreten“. Die Insassen schwanken zwischen Panik und Faszination, und hier kommt Bishops fantastische Beobachtungsgabe ins Spiel: „Eine Männerstimme versichert: / ‚Vollkommen harmlos. ...‘ // Einige Reisende / beginnen zu flüstern, / kindisch, gedämpft: / ‚Sind wirklich große Viecher.‘ / ‚Wahnsinnig hässlich.‘ ‚Schau! Es ist eine Sie!‘“. Mehr noch als die herrliche Zurschaustellung des bescheidwissenden Herren durch bloßes Zitat berührt mich das „Wahnsinnig hässlich.“ („It’s awful plain.“). Es fällt aus dem Gestus der Begeisterung heraus, ohne im geringsten beleidigend zu sein – eher scheint es sich um ein ernsthaftes Erstaunen, ein inneres sich Schütteln zu handeln, das der Bewunderung für das gewaltige Tier, obwohl es ihr semantisch zuwiderläuft, keinerlei Abbruch tut. Sprachliches Bezugnehmen wird auch hier als – womöglich gar nicht entscheidender – Teil eines viel umfangreicheren Erfassens anschaulich. Unter Umständen muss es auch gar keine Rolle spielen. Um bei Bishops Elchkuh zu bleiben „Ohne Eile / untersucht sie den Bus, / großartig, außerweltlich. / Warum, warum spüren wir / (es geht jedem so) diese / süße Freude?“ Wieder in seinem Umgang mit Räumen berührt mich Bishops Gedicht „Im Wartezimmer“ („In the Waiting Room“), das in ihrer Kindheit, im Frühjahr 1918 in einer Zahnarztpraxis in Worcester spielt. Das öde Wartezimmer, in dem die (beinahe) siebenjährige Protagonistin auf das Ende einer Zahnbehandlung ihrer Tante wartet, ist hier nicht nur eine Zeitkapsel, sondern auch ein Portal, durch das sie andere, zum Teil weit entfernte Räume betritt. Neben dem Behandlungsraum, durch dessen Tür das Jammern der Tante dringt (und sie beschämt), sind es die exotischen und beängstigenden Räume bebildeter Expeditionsberichte, in denen sie (das wenigste verstehend) liest; am Ende steht ein Raum kompletter Absenz oder Bewusstlosigkeit, in den das Kind von einer Reihe schwarzer Wellen gespült wird, die es einige Zeilen später wieder ins Wartezimmer zurückwerfen. Berührung, meine ich, entsteht hier auch dadurch, dass die gedanklichen Abenteuer des Mädchens in einer alltäglichen und nahezu bewegungslosen Situation stattfinden, die Extreme von Alltags-Öde und Bewusstseins-Abenteuer beständig ineinander kippen und dabei von der Siebenjährigen, durch die all dies hindurchwirbelt, fast schon unheimlich nüchtern reflektiert werden.

Raumknoten, -schleusen und -schleudern haben mich auch an den Gedichten von Christian Hawkey fasziniert; schon *Reisen in Ziegengeschwindigkeit*, der Titel der Werkauswahl, die ich mit übersetzt habe, weist auf diese Qualität hin. Weniger herznahe Berührungen hier – Gedichte müssen nicht immer das Herz traktieren –, eher solche an Kopf (Schwindel) und Magen (Stürze ins Bodenlose), hypnotische Wirkungen und hirnumdrehende Forderungen an die Imagination. Gaston Bachelard beschreibt

einige dieser Effekte sehr schön in seiner *Poetik des Raumes*: das unfassbar Kleine, das auf unvorstellbar Großes trifft, die Erbsenfee, die mit zwei Eimern voll Erbsen in ihre erbsengroße Kutsche steigt. Berührung nicht durch rhetorische Überwältigung, sondern durch Verschiebung, Drehung und Umkehrung der gewohnten Sicht, durch Übergänge von sprachvermitteltem Bedeuten – dem ‚zu Verstehen geben‘, wie Franz Joseph Czernin schreibt – und der Erfahrung des Sprachgeschehens als eines manifesten Handelns, das einen durch seine Semantiken hindurch stößt schubst stupst, lediglich streift, hochhebt, umstülpt, am Nasenring durch die Manege zieht. Miniaturschafe, deren Köpfe am Boden festfrieren, Gesichter, die aus Dielen sprechen, Gedichtverläufe als Fahrstühle von einem seltsamen Stockwerk in ein erstaunliches anderes, die bei Gelegenheit auch seitwärts oder in Kreisen fahren. Warum berührt mich die Zeile „Das Huhn war etwas zäh und/oder du hast mein Leben zerstört“, mit der das Eröffnungsgedicht in Ben Leners erstem Gedichtband *Die Lichtenbergfiguren* schließt? Offenbar ist es die logische Operation, die hier quer zu den Entscheidungsstrukturen der Lebenswelt steht. Banales und Existenzielles, so aufeinander bezogen – einerseits scheint darin ihre intrikate Verknüpfung auf und dass das eine vom anderen lebt, andererseits auch das Groteske daran und die noch einmal schrägere Vorstellung, ein solches Ineinander ließe sich durch eine logische Operation auflösen oder auch nur einhegen. Indem er die Sprachlogik stark macht, verweist Lerner vor allem auf etwas, was sie gerade nicht leisten kann – weniger ein Widerspruch als ein grundsätzliches Verfehlen, das berührt, weil es auch im Text unauflösbar bleibt, sich einem linearen Verstehen entzieht und das Denken wieder und wieder auflaufen lässt. Auch hier habe ich den Eindruck, dass Sprache nicht nur etwas (von sich weg) aussagt oder zeigt, sondern auf ihre eigene Limitierung hin performativ wird und, diese ausstellend – show your wound – berührt.

Von all der Berührerei – warum nur steckt Rührerei darin? – abgeleitete Malaisen, die beim Übersetzen das Haupt heben und gern schlaflose Nächte bereiten, lassen sich bereits an dessen Oberflächen besichtigen, und wo man tiefer hinabsteigt, nehmen sie eher noch zu. Was Gedichte vermitteln und die Wege, auf denen sie das tun, ist nicht nur rettungslos verschränkt, Aussagen, Wortbedeutungen und sprachliche Gesten sind immer schon in Assoziationsräume eingebettet, die von Referenz und poetischem Zeigen zwar eröffnet oder angestoßen, darüber hinaus aber ganz anders prozessiert werden. Auch solche gestischen, atmosphärischen oder emotiven Räume an Rändern und jenseits von Sprachlichkeit werden in Gedichten antizipiert, gezielt aufgerufen und, dies vor allem, poetisch organisiert (vielleicht sollte man hier besser ‚vorgespurt‘ sagen). Es sind solche Räume, von denen bisher die Rede war, Räume, in denen über den Text hinaus vielfältige Bewegungen und eben Berührungen stattfinden (schon das ‚Begreifen‘ gehört dazu und sein Gegenstück ‚ratlos Davorstehn‘ nicht minder). Beim Übersetzen lassen sich solche Aspekte oft gar nicht so schwer einholen; Bewegungen und Berührungen – irdische Räume und menschliche Körper – mögen kulturelle Eigenheiten aufweisen, sind grundsätzlich aber ja universal. Manchmal wird es hier auch erst eigentlich spannend, an einem Punkt, an dem man den Rezipienten hinter sich lässt und auf Augenhöhe, als virtuelle Sparringpartnerin, Masseur oder unzuverlässige Anwältin eines Autors agiert: mit allen unausgesprochenen Punkten – Punktierungen, Meridianen! – die ein solches sich und den anderen Bewegen augenscheinlich in sich trägt. In diesen Massiven des ‚imaginären Eisbergs‘¹ ober- und unterhalb literalen Verstehens findet Übersetzungsarbeit natürlich nicht ausschließlich, aber idealer Weise immer *auch* statt – im Aufeinandertreffen eigensinniger Zugänge, unterschiedlicher Erfahrungshintergründe und Gegenwarten, in denen sie stehen und auf die hin sie sich artikulieren. Gerade aus solchen Unterschieden in Temperament, Zugriff und Zeitbezug entstehen die Abweichungen und ästhetischen Funken, die einen poetischen Zugang zur Übersetzung von einem philologischen unterscheiden. Sind es

die individuellen Zugänge und Temperamente der Dichter·innen, die über das Gedicht entscheiden – alle poetischen Notationen, die mich berühren, kodieren auf irgendeine Weise solchen Eigensinn –, so bedarf es beim Übersetzen nicht nur eines Gespürs dafür, sondern dieses muss selbst eigensinnig werden, in seiner Sprache und seiner Zeit adäquaten Eigensinn entwickeln. Beim Übersetzen so unterschiedlicher Dichter·innen wie Elizabeth Bishop, Christian Hawkey und Ben Lerner ging es eben nicht nur darum, welche sprachlichen Transformationen nötig sind, um im Deutschen vergleichbare Bewegungen zu schaffen, sondern auch darum, wo und in welcher Hinsicht eine Bewegung vielleicht gerade nicht ‚vergleichbar‘ sein darf. Hinweise darauf gaben implizite Gesten und Tonlagen, lediglich Angetipptes oder ganz Ausgelassenes und Spiele mit solchen Registern, die häufig an Formen ‚lebendigen‘ Sprachgebrauchs entlang organisiert sind und deren Verständnis manchmal komplett aus dem Text ausgelagert und an den (muttersprachlichen) Rezipienten delegiert wird. Hier musste weniger ins Deutsche übertragen als vom Deutschen aus neu gedacht und (unter Umständen anders) empfunden werden.

Einen letzten ‚Berührungspunkt‘ kann ich hier nicht in extenso ausführen, möchte ihn aber auch nicht ganz unter den Tisch fallen lassen, zumal er für alle Dichter·innen, über die ich bisher gesprochen habe, eminent wichtig ist: Sich im Text selber sehen, in den Pirouetten und Volten des Eigensinns, führt beinahe unvermeidlich (auch) in die Groteske und in den Witz. So interagieren in vielen Gedichten Ben Lerner's ‚Stimmen‘ – eine konsistente, monologische Sprechinstanz lässt sich zumindest auf Darstellungsebene oft nicht ausmachen –, die innerhalb des Englischen unterschiedliche Sozio- und Ideolekte sprechen, welche sich in den Gedichten aneinander reiben, in sich verschoben werden und dabei am laufenden Band Witze generieren: „Wir begegneten einer Theorie des Gefieders / mit Gefieder. Wir dezentrierten unsere Krawatten.“ Robert Gernhardt meinte einmal, Lyrik sei immer schon implizit komisch, eben weil sie auf Abweichung und Eigensinn gründet. Wenn man dem folgen möchte, ist der Witz dem Gedicht unvermeidlich eingeschrieben – auch als einem Modus symbolischer Artikulation, die im selben Zug mit und gegen sich arbeitet und dadurch performativ wird, Handlungsqualität gewinnt. Solchen Eigensinn über das Sagen, das Zeigen und in einem nicht leicht fasslichen Sinn jede sprachliche Verfasstheit hinaus, der sich in Gedichten selbst sieht und winkt, möchte ich abschließend mit einer Passage aus Elizabeth Bishops „Bei den Fischhäusern“ („At the Fishhouses“) veranschaulichen, die ihn, meine ich, ganz wunderbar in Szene setzt:

[poem]Kalt dunkel tief und vollkommen klar,
Element, das kein Sterblicher aushält,
nur Fische und Seehunde ... Besonders einen Seehund
sah ich hier Abend um Abend.
Er fand mich witzig. Er interessierte sich für Musik;
wie ich ein Verfechter vollkommenen Eintauchens,
also sang ich ihm Baptistenlieder vor.
Ich sang auch „Ein feste Burg ist unser Gott“.
Er stellte sich im Wasser auf und sah mich an,
lange, bewegte leicht den Kopf.
Dann tauchte er ab, dann, fast an derselben Stelle,
plötzlich wieder auf, mit einer Art Schulterzucken,
wie wider besseres Wissen.

Endnoten

1 Quelle des Titelbilds: <http://www.freepik.com>

#Lyrik



©Anja Kapunkt

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: Myssterien 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 und eine Übersetzung der Lyrik von Ben Lerner unter dem Titel *NO ART* (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/talks/3474/gedichte-uebersetzen-als-beruehrungsfeier-wie-wider-besseres-wissen>

Veröffentlichungsdatum: 29.11.2021

Stand: 19.04.2024

Alle Rechte vorbehalten.