

Michael Hammerschmid (Wien)

Übersetzung als Verhaltensweise

Es gibt ein literarisches Grenzgebiet zwischen Dichtung und Übersetzung, das selten in den Blickpunkt rückt. Es ist bis zu einem gewissen Grad ein undefinierbares Feld, weil in ihm ständig neue Variationen entstehen, die schwer zu systematisieren sind. Es ist uneinheitlich, aber nicht indifferent. Es kippt einmal mehr ins Übersetzen, einmal weniger. Die Übersetzungen in diesem Grenzgebiet lassen sich als Arbeitsdokumente begreifen, die von der Entstehung von Dichtung und Übersetzung berichten. Sie sind auf kein Absolutes, auf keinen absoluten Namen gerichtet, wie es Walter Benjamins berühmter Aufsatz «Die Aufgabe des Übersetzers» suggeriert. Sie bewegen sich abseits vom Traum des großen Babel und am Rand übersetzerischer Gewohnheiten und Regeln. Ja sie queren diese geradezu, ohne dabei abseits der Traditionen zu Monaden zu werden. Es ist schwierig, sie auf einen Begriff zu bringen. Ich werde sie behelfsmäßig als *Übersetzungsgedichte* bezeichnen, um auf ihre doppelte Bezüglichkeit hinzuweisen. Vielleicht könnte man sie auch *Überdichtungen* nennen, das würde dann auf ihren reflexiven Charakter hinweisen, würde aber zu sehr auf das «Über» im Sinn einer Souveränität deuten, die sie gerade nicht suchen. Ich bleibe deshalb also bei dem Behelfsbegriff *Übersetzungsgedichte*,¹ beim «schlechten Wort», um es mit Ilse Aichinger zu sagen. Diese Übersetzungsgedichte lassen sich in diesem Sinn auch weniger als substantielle Techniken denn als akzidentielle Praktiken begreifen. Sie lassen sich nicht durch gewisse, verbindliche Merkmale definieren, sie tauchen viel eher unerwartet auf und zeigen einen oft unorthodoxen Umgang mit anderen Texten. Man könnte vielleicht sogar sagen, dass sie nichts anderes als ihr Verhalten sind. In ihnen drückt sich weniger das Bemühen aus, anderen Texten auf möglichst vielen Ebenen gerecht zu werden. Sie versuchen nicht, ein sogenanntes Original so (originalge)treu wie möglich in der eigenen Sprache zu wiederholen. Sie öffnen sich viel mehr, indem sie unter anderem ihre selektive Aufmerksamkeit thematisieren und dabei reflexiv werden. Auf diese Weise entdecken und erfinden sie neue Möglichkeiten des Übersetzens und erzählen gleichzeitig von seinen Grenzen.²

oberflächenübersetzung

my heart leaps up when i behold
a rainbow in the sky
so was it when my life began
so is it now i am a man
so be it when i shall grow old
or let me die!
the child is father of the man
and i could wish my days to be
bound each to each by natural piety

(william wordsworth)

mai hart lieb zapfen eibe hold
er renn bohr in sees kai
so was sieht wenn mai läuft begehen
so es sieht nahe emma mähen
so biet wenn ärschel grollt
ohr leck mit ei!

seht steil dies fader rosse mähen
in teig kurt wisch mai desto bier
baum deutsche deutsch bajonett schur alp eiertierⁱⁱⁱ

Was hier geschieht, sieht ziemlich ungewöhnlich aus. **Ernst Jandls** «oberflächenübersetzung» nimmt die Lautebene eines Wordsworth-Gedichts «wörtlich» und verschiebt die Wortgrenzen so, dass ein neues semantisches Gefüge entsteht. Man könnte sagen, ein englischdeutsches oder deutschenglisches Gedicht. Lautlich unterscheiden sich die beiden Texte kaum, außer im Ton, besonders wenn man auf «sees kai» oder auch «mai hart» hört, was wienerisch klingt. Doch handelt es sich um keine Übersetzung ins Wienerische wie etwa bei H.C. Artmanns Asterix-Übersetzung oder bei Wolfgang Teuschls Bibel-Übersetzung, sondern es entsteht ein eigenes Mischidiom, das aus semantischen Versatzstücken einer deutschen Natur- bzw. Kriegswelt zu stammen scheinen. Was «oberflächenübersetzung» heißt, entpuppt sich auf dieser Ebene dann geradezu als Tiefenübersetzung. Es wird nicht das Offensichtliche übersetzt, sondern das unsichtbar Gemachte: verdrängtes Assoziationsmaterial zur Ästhetik des Ewigen und Schönen. Die Tiefenebene ist also nichts im Text Verstecktes, das es archäologisch zu heben oder daraus zu destillieren gälte, sondern viel eher eine gewisse Weise des Hörens. Man könnte sagen, ein bestimmtes Hörverhalten. Jandl hört gewissermaßen «mit» einem bestimmten, historischen Kontext. Er hört in dem hohen Ton und der Naturbeschwörung bei Wordsworth ein abgründiges, unappetitliches Mischmasch mitsprechen und bringt dieses in seiner Übersetzung zur Sprache. Er bringt also das an die Oberfläche, was die Oberfläche des Wordsworth-Gedichtes verdeckt, aber nicht, weil es im Text steckt, um diesem etwas nachzurechnen, sondern viel mehr, weil auf diese Weise ein bestimmter Gebrauch dieses Textes sichtbar wird. Er übersetzt dabei herunter, wie man in Anlehnung an seinen Mitte der 70er Jahre geprägten Begriff der *heruntergekommenen Sprache* sagen könnte, herunter von der Höhe des Ewigen und Erhabenen. «oberflächenübersetzung» stammt aus einer Schaffens-Periode, die etwa ab 1956 einsetzt, und in der Jandl für sich das *Sprechgedicht* entdeckt. Im Nachwort zu *die bearbeitung der mütze* charakterisiert er die in dieser Zeit entstehenden Gedichte rückblickend als in ihrer Tendenz «antigrammatisch» und «anarchisch». (*Ebda.* S. 210). Diese anarchische, groteske Tendenz wendet sich in seiner «oberflächenübersetzung» gegen eine Ästhetik à la Wordsworth. Jandl übersetzt den Text in ein matschiges Bildkonglomerat, in dem noch tragisch-lächerliche Floskeln einer hohen Ästhetik verfremdet auftauchen, etwa «seht steil dies fader rosse mähen». Ernst Jandl übersetzt mit «oberflächenübersetzung» nicht nur «hinunter», sondern auch «hinaus» aus einer literaturimmanenten Les- und Übersetzungsgewohnheit.^{iv} Er tut das, indem er eine eigene Übersetzungsmethode, eine eigene Hör(un)art entwickelt, die er neben die naturemphatische Aura des Wordsworth-Gedichts stellt. Mit anderen Worten: Er erfindet eine eigene Übersetzungsmethode, deren Ziel nicht Nachahmung und Originaltreue ist, sondern die ihr eigenes Verhalten und ihre Beziehung zu dem Text, mit dem sie übersetzend, das in diesem Fall erfinderisch, umgeht, auch sichtbar und damit selbst wieder kritisierbar macht. Seine Übersetzung verdeckt nicht den Ausgangstext, zu dem sie sich offen und spielerisch verhält, sondern sie fordert durch den parallelen Abdruck zum Vergleich heraus. Dabei stellt Jandls Übersetzung keinen Anspruch auf Richtigkeit oder Endgültigkeit, und sie deutet auch nicht auf einen Ewigkeitsanspruch von Dichtung, sie wirkt viel mehr geschichtlich, schlicht, gemacht. Und dabei entpuppt sich der historische Assoziationsraum zum emphatischen Naturgedicht für Jandl in den 50er Jahren als dunkles Bilder- und Minenfeld. Seine Übersetzungs-Methode lässt sich wahrscheinlich am ehesten mit der Improvisation im Jazz vergleichen. Sie verhält sich spielerisch zu ihrem Ausgangstext und schafft einen analogen, aber autonomen Ausdrucksraum. Ausgangstext und Übersetztes stehen dabei in einem indirekten und erlebten Verhältnis. Eigentlich macht Jandls «oberflächenübersetzung» in ihrer «Wörtlichkeit» nichts anderes wie eine semantische Übersetzung, nur eben in Bezug auf die Lautlichkeit des Ausgangstextes. Damit bezieht seine

Übersetzung auch eine Art Gegenposition gegenüber einem Übersetzungsverständnis, das die Vorlagerung des Semantischen vor das Lautliche als Selbstverständlichkeit nimmt. Diese kritische Haltung wird bei Ernst Jandl aber nicht zum Programm erhoben. Jedes seiner Gedichte entwickelt viel mehr seine eigene Methode, in diesem Fall eben eine eigene Übersetzungstechnik. Von den vielen englischen Gedichten, die quer durch nahezu sämtliche Gedichtbände Jandls zu finden sind, kommt es unter anderem auch zur «Übersetzung» eigener Gedichte, wobei meist nicht festzustellen ist, ob sie vom Englischen ins Deutsche übersetzt wurden oder umgekehrt. Eher entsteht der Eindruck, Jandl dichte in zwei Sprachen.^v Man könnte in diesem Zusammenhang vielleicht von einem analogem Dichten als einer Variante der Übersetzung sprechen. Jandl arbeitet manchmal auf diese analoge Weise, etwa in dem Gedicht *die jahreszeiten* (In: *die bearbeitung der mütze*) oder auch in folgendem:

als ich nach haus kam

when i came home
'round midnight
the house all grey
I kept two
windows lit till three

als ich nach haus kam
nah' an mitternacht
das haus ganz grau
hielt ich zwei
fenster hell bis drei^{vi}

Das Gedicht zeichnet eine recht unscheinbare Situation. Es berichtet von jemandem, der, vielleicht weil er sich einsam fühlt, das Licht in zwei Räumen bis drei Uhr nachts brennen lässt. Der Text wirkt eigentlich wie der Anfang einer Erzählung, wie eine kleine Szene, die zweimal erzählt wird. Sie ist ohne Interpunktion geschrieben und hängt deshalb ein wenig in der Luft. Die kleine Geschichte trägt zwar einen deutschen Titel, wird aber zuerst auf Englisch und dann auf Deutsch erzählt. Es ist die selbe Geschichte, und sie wäre das für einen Engländer oder Amerikaner (...) genauso wie für einen Deutschen oder Österreicher (...) oder für sonst jemanden. Anstatt irgendeine Exklusivität der Differenz zu markieren, sind sich die beiden Texte ausgesprochen ähnlich. Man könnte natürlich die Unterschiede in der Satzstellung und die verschiedenen Bedeutungsräume der Worte ins Treffen führen. Wenig wäre dabei aber zu zeigen. Es macht daher wenig Sinn von einer gelungenen oder interessanten Übersetzung zu sprechen. Es ist viel mehr fraglich, ob hier überhaupt von einer Übersetzung gesprochen werden muss, wenn nicht im oben angedeuteten Sinn der Analogie, also im Sinn eines einfachen Nebeneinanders, das keine Variante der anderen vorordnet. Vielleicht im Sinn eines demokratischen Nebeneinanders, vielleicht aber einfach nur als Nebeneinander. Zweifellos kein Miteinander und auch kein Gegeneinander. Anders als in «oberflächenübersetzung» gibt es hier jedenfalls nur geringe Variationen, keine strategischen Verschiebungen und keine anarchischen Verfremdungen. Die beiden Gedichte berichten schlicht und einfach von einer einzigen alltäglichen Situation. Dass sie in zwei Sprachen erzählt wird, scheint fast wie Zufall. Als wäre damit gemeint, die Geschichte könnte genauso gut in jeder anderen Sprache geschrieben stehen, sie bliebe in jedem Fall so einfach, so unspektakulär und so menschlich. Anstelle der Differenz steht hier also gerade die Wiederholbarkeit und das autonome Nebeneinander im Zentrum der «Übersetzung». Von den vier «analogen» Gedichten, die bei Jandl

insgesamt zu finden sind, arbeitet *family/familie* (*die bearbeitung der mütze*) und *zehn mal englisch und deutsch* (*der gelbe hund*) aber auch mit signifikanten Verschiebungen zwischen den Sprachen.

family/familie

sister
is daughter

son
may be brother

mother
is woman

man
never is mother

schwester
ist tochter
immer

sohn
ist bruder
kann sein

mutter
immer
ist frau

mann
niemals ist
mutter^{vii}

Die beiden Familiengedichte unterscheiden sich durch ein paar Erweiterungen im Deutschen, durch kleine Kommentare zur minimalistischen Zuschreibungslogik (*x is y*) der englischen Fassung. Dass der Bruder im Deutschen mit einem «kann sein» ergänzt wird, lässt kein besonderes Verhältnis des Sprechers zu dem Bruder vermuten. Und auch das «immer» für die Mutter, die eben «immer» Frau ist, wirkt wie eine Versicherung, dass die Mutter tatsächlich immer Frau bleiben wird. Als wäre der Sprecher stolz darauf oder unsicher darüber. Der Kommentatorübersetzer tut ein bisschen zu viel, könnte man sagen, er hält sich nicht in einer Weise zurück, wie man das von einem «guten» Übersetzer erwarten würde. Er wirkt sicher nicht wie ein professioneller Übersetzer, eher wie jemand, der übersetzend liest. Selbst die einfachste Übung, die paar Zeilen englischer Familiengeschichte ins Deutsche zu übertragen, versieht er, scheinbar ohne es zu merken, mit kleinen Anmerkungen zu den Verwandtschaftsverhältnissen. Und diese laden sich trotz Lapidarität sofort mit privater Geschichte auf. Die lakonischen Feststellungen tendieren mithin zur Erzählung, ein Effekt, der auch am Gedicht *als ich nach hause kam* zu beobachten war. Vielleicht sollte man deshalb im Fall von Jandls Gedichten eher von kleinen Erzählungen sprechen. Schon die englische Version ist, so einfach sie auch wirkt, nicht frei von (subjektiven, d.h. geschichtlichen)

Gewichtungen. Die Feststellungen sind ja nicht ganz systematisch, sondern verraten etwas über den Blick eines Sprechers, der freilich nur angedeutete Konturen hat. Die Veränderungen der Übersetzung bekommen jedenfalls Zeichencharakter und machen auf eine persönliche Verhaltensweise des Übersetzers aufmerksam, über den man zu spekulieren beginnt.

Auch **Friederike Mayröckers** Gedichte lassen sich als kleine Erzählungen lesen. Der Bezug zur Übersetzung ist bei ihr jedoch verästelter und gegenwärtiger als bei Ernst Jandl. Mayröckers Dichtung kommt dem Übersetzen hauptsächlich durch ihr unentwegtes Beziehungen-Herstellen nahe. Sie verhält sich gewissermaßen wie eine Übersetzung *in progress*, wie ein unabschließbarer Vorgang, der weder Beginn noch Ende, wohl aber Anfang und Abschied kennt. Er geht davon aus, dass alles in Verwandlung und Veränderung begriffen ist, und schreibt dabei gewissermaßen mit. Man könnte geradezu von einer panpoetischen Bewegung sprechen, die sich wie von selbst assoziativ vernetzt.^{viii} Übersetzung und Dichtung gleicht dann eher einem Zustand, der sich selbst in Gang hält, als einer bewussten Tätigkeit. Übersetzung lässt sich in diesem Sinn als der Zustand des Werdens von Dichtung bezeichnen.

Fingerwerk

es regnet in mein Herz / meine Wasserstiefel / es weint in
mein Herz
il pleut dans mon coeur / wenn ich auch einmal 1 bißchen
fortgehe ist mir die Welt zum weinen / das Herz
vollgesoffen mit Regenwasser /
wie jener Bottich aus Kindertagen in D.^{ix}

Wahrscheinlich ist gar nicht genau klar, in welchem Medium man in diesem Gedicht ist. Es wirkt doch eigentlich wie ein Bild, ein Sprachbild, das sein eigenes Sprechen verschiebt und wie mit einem Stift schraffiert. Vielleicht ist das schon eine der Voraussetzungen, um von einem übersetzenden Textbewusstsein bei Friederike Mayröcker sprechen zu können. Zunächst wird freilich gar nichts übersetzt, oder ja, in der dritten Zeile ins Französische, das jedoch eher beiläufig. Es scheint hier vor allem der Regen ins Reden übersetzt und so zum Reden gebracht. Es gibt eine Grenzlosigkeit zwischen den Regentropfen und diesem Herz. In derartiger Durchlässigkeit könnte man eine weiteres Zeichen für die «Übersetzungshaftigkeit» dieser Dichtung sehen. Der Regen scheint die eigentliche Inspirationsquelle für das kleine Gedicht abzugeben, das sich am Ende an einen Bottich aus der Kinderzeit erinnert. Mayröcker wendet sich nicht der Erinnerung zu, um für sie Bilder zu finden, wie man sich vereinfacht eine/n ÜbersetzerIn Bilder suchend vorstellen könnte, um den Ausgangstext zu übertragen, sondern die Erinnerung entsteht beim Angereg(ne)t-Werden und das Gedicht in der sich öffnenden, sich wiederholenden Bewegung. Mayröckers Dichten geht immer wieder von solchen Momenten des Alltags aus, um dabei in Beziehungen zu den vielfältigen Erscheinungen der Welt zu treten. Sie übersetzt hier zunächst von der Wirklichkeit in den Text, um dann im Text weiter zu übersetzen. Man hat den Eindruck, sie bringt dabei eine unbewusste Spracharbeit ans Licht des weißen Blattes Papier. Diese unbewusste Textarbeit lässt sich am ehesten mit einem wiederholten *déjà vu* vergleichen. In dem Gedicht entstehen Bilder, die nicht an einen festmachbaren Erinnerungspunkt anknüpfen, die aber das Gefühl erzeugen, mit der eigenen Erinnerung in Verbindung zu stehen. Innerhalb des Textes werden mit dem pulsierenden Auf- und Abtauchen der Sätze, Nachbilder erzeugt und damit die Bedingungen für *déjà vu*. Eine Art Echosprache entsteht, zu der es auch keine sichere Distanz gibt. Die Bilder erscheinen in geradezu träumerischer Evidenz miteinander verknüpft, nicht mit innerlicher Evidenz wohlgermerkt, sondern mit einer Art neutraler Evidenz, in die jede(r) einsteigen kann, weil sie sich relational und

nicht essenziell verhält. Im Feld dieser neutralen – subjektiven wie objektiven – poetischen Verbindungslinien wird die Übersetzung zu einer unbewussten Funktion, zu so etwas wie zu einer inneren Empfindlichkeit, die unentwegt über die Grenzen des Gewohnten setzt und sich zwischen innen und außen hin- und herbewegt. Gleich einem «kommunizierenden Gefäß». Friederike Mayröckers Schreiben lässt sich also nicht auf den Begriff der Übersetzung als wörtlicher oder metaphorischer Vorgang bringen. Der Begriff der Übersetzung lässt sich aber anhand ihrer Poetik der Beziehung als Ensemble von Praktiken begreifen, das an andere sprachliche Praktiken (und Poetiken) angrenzt und mit ihnen in Beziehung tritt, mit dem Abschreiben genauso wie mit dem Auswendiglernen, Assoziieren oder Paraphrasieren usw.

(>>in der küche ist es kalt
ist jetzt strenger winter halt
mütterchen steht nicht am herd
und mich fröstelt wie ein pferd<< EJ)

in der Küche stehn wir beide
rühren in dem leeren Topf
schauen aus dem Fenster beide
haben 1 Gedicht im Kopf

6.6.2000

Diese *Paraphrase auf 1 Gedicht von Ernst Jandl*, mit der *Requiem für Ernst Jandl* öffnet, liest sich zunächst wie eine träumerische Parallelaktion zu Jandls Gedicht. Zum kreatürlichen Alleinsein kommt bei Mayröcker das Zu-zweit-Sein, das durchs Rühren, aber der Topf ist leer, durchs Aus-dem-Fenster-Schauen, aber man erfährt nicht, was die zwei sehen, und durch «1 Gedicht-im-Kopf-Haben», aber wir wissen nichts Näheres von diesem Gedicht, zum Ausdruck kommt. Es ist ein gespenstisches und zugleich ein komisches Zu-zweit-Sein, weil es sich ganz auf ein Imaginäres richtet. Dieses Rühren, Schauen und Gedicht-im-Kopf-Haben ist vielleicht so etwas wie der notwendige Alltag zu diesem Imaginären, das als zusätzlicher gemeinsamer und verbindender Nenner figuriert. Die Verschränkung von Imagination und Alltag, von Utopie und Praxis gibt dem Gedicht eine versöhnliche, aber keine versöhnte Dimension. Die beiden Gedichte stehen in einem indirekten Dialog. Sie sprechen miteinander, ohne einander nach dem Mund zu sprechen. Ausgangspunkt dieses Dialogs ist die Auseinandersetzung mit Ernst Jandls Text. Wie bei einer Übersetzung entsteht daraus der neue Text, in diesem Fall Paraphrase genannt. Das Gedicht Jandls hat eine kleine Vorgeschichte, von der Friederike Mayröcker in *Requiem für Ernst Jandl* auch berichtet. Dort erzählt sie, wie sie im Winter 1988 in der «ungeheizten, unbeheizbaren Nordküche in Ernst Jandls Wohnung» stand, wie sie mit ihm die Manuskripte und Fragmente aus seiner Schublade für den Gedichtband «Idyllen» durchschaute, wie sie «eines Tages plötzlich auf vier mit Bleistift hingeschleuderte Zeilen»^x gestoßen ist, und wie sie beide «einander gegenüber» überlegen, wie die letzte Zeile, die anders gelautet hatte, «noch präziser formuliert werden könnte», bis schließlich Ernst Jandl die letzte Zeile findet. Diese einfache Geschichte vom gemeinsamen Suchen und Finden könnte man als Mayröcker'sche Urszene des In-Beziehung-Tretens lesen. Ihre Poesie besteht wie gesagt wesentlich aus dem Herstellen von Beziehungen zwischen den unterschiedlichsten Wahrnehmungs-Universen und Wirklichkeiten. Nicht zufällig ist ein großer Teil ihrer Gedichte FreundInnen und Bekannten gewidmet. Und auch das gehört ins Bild von dem, was dichterische Übersetzungsarbeit in Friederike Mayröckers Fall alles bedeutet: u.a. ein unentwegtes Suchen, Herstellen und Bearbeiten von Beziehungen.

Die poetische Aufmerksamkeit des Dichter-Übersetzers^{xi} und Übersetzer-Dichters **Peter Waterhouse** gilt auf eine andere, aber Friederike Mayröckers Dichtung nah verwandte Weise der poetischen Welt der Beziehungen und Berührungen. Im folgenden Gedicht lässt er verschiedene Sprachen nebeneinander treten und deren Worte gewissermaßen «aneinander» übersetzen.

Eine Herzlosigkeit

Was für eine Nacht.
Che notte.
What a night.
Die Zärtlichkeit.
La carezza.
Sweetness.
Der aufgesetzte Hut ist weiter als wir.
Il cappello è più grande di noi.
An umbrella bigger than we.
Wohl kommt und geht eine Sonne.
Palese un sole viene e va.
A sun apparently comes and goes.
Dazwischen.
Fuori.
Inbetween.
Etwas ist fast nie.
Qualcosa è raro.
Something is seldom.
Wir überspringen die Namen.
Saltiamo i nomi.
We swing clear of the names.
Die Schönheit steht vielleicht bevor.
Forse la bellezza è imminente.
Maybe beauty is ahead.
Unsere Haltung nennt man komisch.
Il nostro portamento è buffo.
Our attitude is funny.
Außerhalb der großen Netze.
Reti piccoli.

Ich bin es, ich, guten Tag.
Sono io, io, buon giorno.
It's me, me, good day.^{xii}

«Ich glaube, dass es in Gedichten immer eine, nicht leicht zu gewahrende, Unzertrennlichkeit gibt.»^{xiii} schreibt Peter Waterhouse in einer kleinen Studie zu Paul Celan- und Andrea Zanzotto-Gedichten. «Herzlosigkeit» könnte als so ein Gedicht gelesen werden, in dem die Sätze und Worte in einem wiederholenden Zusammenhang der Unzertrennlichkeit stehen. Einer Unzertrennlichkeit freilich, die durch ein freies In-Beziehung-Treten entsteht und nicht durch Wiederholungs- oder Korrektheitszwang. Die Worte des Gedichtes hängen gewissermaßen wie Kinder aneinander. Wie könnte das gemeint sein? Zunächst beginnt das Gedicht ja scheinbar wörtlich übersetzend. Schon in der fünften Zeile vollzieht es aber mit dem englischen «Sweetness» einen markierten semantischen

Sprung. «Sweetness» scheint von der «Zärtlichkeit» und von «carezza» angesprochen zu sein. Es scheint keine Übersetzung, sondern eine Art Antwort auf deren Bedeutungen zu sein. Die englische Sprache bleibt also nicht unberührt von den beiden vorangehenden Worten. Sie sagt «Sweetness», was sich wie eine Steigerung, wie ein kleiner Überschwang liest: «Sweetness». Das Wort wird süß, wird Süßheit. Es spricht. Wer spricht? Die Übersetzung verlässt auf diese Weise die trügerische Logik mechanischer Wörtlichkeit und reagiert mit einer poetischen Logik des Sich-Berühren-Lassens und des Berührens. Gerade die Widersprüche dieser poetischen Logik machen den Reiz des Gedichtes aus. Und es lässt sich in diesem Sinn als reizbares Gedicht beschreiben, weil in ihm die Worte aufeinander reagieren und dabei gewissermaßen zu sprechenden Entitäten werden. Diese verhalten sich autonom und unbeherrscht, eigensinnig und abtrünnig. Es sind Worte, die es nachbarschaftlich miteinander halten. Es ist, könnte man sagen, ein nachbarschaftliches Dichten, das in diesem Gedicht stattfindet. Und vielleicht wäre das ein neues, gutes Wort für Übersetzung: nachbarschaftliches Dichten. Das erinnert an Jandls lapidare, analoge Texte. Die Sätze der «Herzlosigkeit» sind im Gegensatz dazu euphorischer, und eben nicht im sentimental-essentialistischen Sinn eines Herzens. Ungewöhnlich ist dabei vor allem seine Dreisprachigkeit, mit der es aus der binären Logik des Übersetzens hinaus drängt in eine Unausgewogenheit, die das Grundgesetz der Logik, die Binarität, geradezu sprengt. Man könnte sagen, alle die hier vorkommenden Worte sprechen ihre eigene Sprache. Und die Sätze erlauben es sich noch dazu, «Unsinn» zu sprechen: «Der aufgesetzte Hut ist weiter als wir.» In dem «weiter als wir», mit dem die Fugen der Grammatik außer Kraft gesetzt sind, wird wieder eine Art Überschwang ausgedrückt. Der Satz findet dann einen Widerhall in «An umbrella bigger than we.» Doch auch hier ist man nicht mehr auf dem Boden des Gewohnten. Man ist viel eher in einer Welt, die an *Alice in Wonderland* erinnert, also in einem Land, in dem andere Gesetze gelten und permanent erfunden werden. Die Sätze scheinen in Peter Waterhouse' Gedicht jedenfalls ein Recht auf Unwägbarkeit und Verstörtheit zu beanspruchen. «Dazwischen. / Fuori. / Inbetween.» Diese Wortsätze wirken nahezu wie Bedeutungswesen. Das italienische «Fuori» drückt sein «Dazwischen» mit seiner Stellung schon aus, und sagt «draußen», als wollte es hinaus, als zeigte es hinaus. Als sagte es: Schau auch hinaus! Das ist die Art, wie diese Bedeutungswesen in Beziehung tätig werden. Sie verhalten sich zueinander im Sinn einer Übersetzung als Verhaltensweise. Peter Waterhouse macht in *Herzlosigkeit* Übersetzung zu einem Teil seines Gedichts und das Dichten zu einem Teil seiner Übersetzung. Eine weitere Art, die Verwandtschaft von Dichtung und Übersetzung in ein lebendiges Verhältnis zu setzen, ohne sie zu nivellieren.

Nicht als Integration des Außen, sondern durch die Entfaltung des Innen als Außen entwickelt der rumänische Dichter **Gherasim Luca** eine weitere Variante im unerschöpflichen Feld übersetzerischer Dichtung bzw. dichtender Übersetzung. Er bringt ein Sprechen in Gang, das sich selbst zum Übersetzen bringt. Sein Gedicht PASSIONNÉMENT etwa ist nicht von einer Fremdsprache in die Muttersprache übersetzt, sondern von einer (Fremd-)Sprache, Luca war Rumäne, in eine fremde Sprache innerhalb dieser Sprache. Wie Ernst Jandls «oberflächenübersetzung» entsteht aus seinem Sprechgedicht dann so etwas wie eine «Sprechübersetzung» oder mit einem anderen Wort, ein «Übersetzgedicht», das beim Sprechen auch seine eigene Poetik, eine Poetik der Übersetzung und des Dichtens herstellt.

PASSIONNÉMENT

pas pas paspas pas
 pasppas ppas pas paspas
 le pas pas le faux pas le pas
 paspaspas le pas le mau
 le mauve le mauvais pas

paspas pas le pas le papa
le mauvais papa le mauve le pas
paspas passe paspaspasse
passe passe il passe il pas pas
il passe le pas du pas du pape
du pape sur le pape du pas du passe
passepasse passi le sur le
le pas le passi passi passi pissez sur
le pape sur papa sur le sur la sur
la pipe du papa du pape pissez en masse
passe passe passi passepassi la passe
la basse passi passepassi la
passio passio basson le bas
le pas passion le basson et
et pas le basso do pas
paspas do passe passio passion do
ne do ne domi ne passi ne dominez pas
ne dominez pas vos passions passives ne
ne domino vos passio vos vos
ssis vos passio ne dodo vos
vos dominos d'or
c'est domdommage do dodor
do pas pas ne domi
pas pas passe passio
vos pas ne do ne do ne dominez pas
vos passes passions vos pas vos
vos pas dévo dévorants ne do
ne dominez pas vos rats
pas vos rats
ne do dévorants ne do ne dominez pas
vos rats vos rations vos rats rations ne ne
ne dominez pas vos passions rations vos
ne dominez pas vos ne vos ne do do
minez minez vos nations mi mais do
minez ne do ne mi pas pas vos rats
vos passionnantes rations de rats de pas
pas passe passio minez pas
minez pas vos passions vos
vos rationnants ragoûts de rats dévo
dévorez-les dévo dédo do domi
dominez pas cet a cet avant-goût
de ragoût de pas de passe de
passi de pasigraphie gra phiphie
graphie phie de phie
phiphie phéna phénakiki
phénakisti coco
phénakisticope phiphie
phopho phiphie photo do do
dominez do photo mimez phiphie
photomicrographiez vos goûts
ces poux chorégraphiques phiphie

de vos dégoûts de vos dégâts pas
pas ça passio passion de ga
coco kistico ga les dégâts pas
les pas pas passiopas passion
passion passioné né né
il est né de la né
de la néga ga de la néga
de la négation passion gra cra
crachez cra crachez sur vos nations cra
de la neige il est il est né
passionné né il est né
à la nage à la rage il
est né à la né à la nécronage cra rage il
il est né de la né de la néga
néga ga cra crachez de la né
de la ga pas néga négation passion
passionné nez passionném je
je t'ai je t'aime je
je je jet je t'ai jetez
je t'aime passionném t'aime
je t'aime je je jeu passion j'aime
passioné éé ém émer
émerger aimer je je j'aime
émer émerger é é pas
passi passi éééé ém
éme émersion passion
passionné é je
je t'ai je t'aime je t'aime
passe passio ô passio
passio ô ma gr
ma gra cra crachez sur les rations
ma grande ma gra ma té
ma té ma gra
ma grande ma té
ma terrible passion passionnée
je t'ai je terri terrible passio je
je je t'aime
je t'aime je t'ai je
t'aime aime aime je t'aime
passionné é aime je
t'aime passionném
je t'aime
passionnément aimante je
t'aime je t'aime passionnément
je t'ai je t'aime passionné né
je t'aime passionné
je t'aime passionnément je t'aime
j'ai t'aime passio passionnément^{xiv}

Gherasim Lucas *PASSIONNÉMENT* gehört gemeinsam mit etwa fünf weiteren Texten zu der relativ kleinen Gruppe von Lucas Stottergedichten.^{xv} Es fängt mit einer Art Stottern an: «pas pas», mit einem Stottern, das sich selbst verneint. Die Partikel «pas pas» sind gleichsam erste Worte dieser Verneinung. Es sind erste, kleine Verweigerungen eines Schaffensvorgangs, der im Verlauf des Gedichtes immer rasender in Schwung gerät. Die Sprache kommt gleichsam wie die Leidenschaft, von der sie spricht, oder die sie ist, ins Delirieren. Sie kommt nicht aus sich heraus, sondern fällt immer wieder in sich stotternd zurück. Auf diese Weise hört sie nicht auf, ihre Form unentwegt zu formieren, wobei das Sprechen in einem unfertigen und unsouveränen Zustand bleibt. Es ist ein Zustand der Rohheit und die Sprache des Gedichts ließe sich deshalb als eine barbarische Sprache bezeichnen, als eine «Ausländersprache», oder wie das Wort Barbar suggeriert, eine bärenartige, tierische, stotternde, nackte Sprache, bar allen Schutzes außer dem, den die eigene Bewegung verleiht.^{xvi} In dem Gedicht wird also keine richtige Sprache gesprochen; doch gerade durch die Sprech- und Sprach-Fehler wird eine neue geschaffen, eine falsche Sprache bzw. eine Fremdsprache mit eigener Richtigkeit. In manchen Passagen stottert sich Luca durch «völligen» Unsinn, bis wieder Sinnfügungen auftauchen, so dass der Eindruck entsteht, das Gedicht wäre eine Art Durchgang oder Übergang. Auf diese Weise entsteht auch sein initiatorische und entgrenzende Gestus des Gedichts. *PASSIONNÉMENT* stottert sich gewissermaßen zur Liebeserklärung durch, und dabei muss der ganze Liebeskörper zutiefst erschüttert werden. Er muss sein Bekenntnis gleichsam erst erleiden.^{xvii} Ohne die semantischen Knäuel käme der befreiende Gestus aber wohl nicht zur Geltung. Man könnte sagen, dass in dem Gedicht die Sprache zum B(r)abeln gebracht wird. Das heißt, es wird eine Art sprachlicher Urzustand suggeriert, in dem noch keine deutliche Trennung von Objekt und Subjekt möglich ist. Beim Lesen bekommt man den Eindruck, dass die Bedeutungsschichten, die in den Worten und Wendungen gleichsam schlafen und unbemerkt tätig sind, aufgeweckt werden. So wird eine bestimmte Form an Erfahrung hergestellt, die man mit Michel de Certeau «ungewusstes Wissen» nennen könnte: «In den Praktiken hat es eine ähnliche Bedeutung wie Fabeln oder Mythen: diese formulieren Kenntnisse, die sie selber nicht kennen.»^{xviii} Dieses «Unwissen» sich selbst gegenüber ermöglicht eine rasende Dynamik, die an ihre eigenen Grenzen geht. Die Vorrationalität dieser ungewussten Sprache erlebt das Außen als implosive und das Innen als explosive Kraft und muss, um sich selbst nicht zu verlieren, stets mit sich in Fühlung bleiben und jeden Anknüpfungspunkt nutzen, lautlich, semantisch, und wenn er noch so klein erscheint. Gilles Deleuze hat Lucas Stottergedichte mit Beckett, Kafka, Kleist, Péguys, Roussel, Melville und Artaud in eine Reihe minoritärer Literatur gestellt. Das Gedicht *PASSIONNÉMENT* besteht für Deleuze aus «inklusive Disjunktion»,^{xix} das heißt, dass sich die Terme in den Worten voneinander lösen und immer wieder neu verbinden. Dieser innersprachliche Übersetzungsvorgang – ein Lösungs- und Zusammensetzungsvorgang – hält gewissermaßen eine Beziehungsarbeit mit sich selbst in Gang. Anders als Friederike Mayröckers In-Beziehung-Treten mit Zitaten, Eindrücken und Erscheinungen der sie umgebenden wirklichen und artifiziellen Welt, ist die Sprache bei Luca gewissermaßen inzestuös. Sie entdeckt die Welt in sich, indem sie mit sich schläft. Doch dabei zeigt sich, dass es keine Flucht nach innen gibt, weil auch im Inneren die Welt wieder auftaucht. Sie übersetzt also nicht zwischen fremden Sprachen und Kulturen, sondern zwischen ihren eigenen Sprachen und Kulturen, die sie zum Teil auch selbst herstellt.

In einem kleinen poetologischen Text schlägt Gherasim Luca anstelle der ihm verfälscht erscheinenden Bezeichnung Poesie den Begriff «ontophonie» vor und begreift damit seine Dichtung als Seinsform und Klangwesen. Der Text führt auf den Satz «je m'oralise»^{xx} hin, dessen «ich» sich mündlicht, sich mündigt (es wird mündig), sich mündet (es ist mit sich in Berührung), sich moralisiert (es fragt sich) und dabei die Moral oral, sexuell aufbricht, «ich m'oralisiere». Der mündliche Selbstbezug der *Ontophonie* verhält sich so gesehen subversiv zur Kategorie der Moral. Gherasim Lucas somatische *Sbrechdichtung* lässt sich gewissermaßen als existenzielles Kotzen beschreiben, als ständiges Auf- und Ein- und Ausbrechen, als Weiterbrechen. Als Radebrechen, wie es auf Deutsch auch heißt (von *auf dem Rad brechen*). Das Gedicht operiert mit der Dynamik von

Hemmung und Enthemmung, von Zwang und Befreiung. Das phatische Ausstoßen von Luft durch die geschlossenen Lippen, das «paspas» klingt wie ein stotternder Motor, der nichts zu verneinen findet außer sich selbst. Das Stottern erzeugt dabei eine eigene Zeit, die der regelmäßigen Zeit der Uhr und dem Schlag des Metronoms widerspricht: Es bleibt ständig stehen, rattert zuweilen monoton, und bricht dann unerwartet zu einem neuen Wort und Gedanken durch. Diese eigene Logik der Hervorbringung lässt an eine Maschine denken. Eine Stotter- oder Sprechmaschine, die dem Dichter nur angeschlossen ist. Sie wiederholt sich und ihre Funktion, die Worte zu öffnen und die Sätze zu brechen. Sie ist gewissermaßen gegen die Sätze und für neue Worte. Sie transportiert die Sprache fort. Die Worte stottert sie über die Worte und die Luftblasen hinweg. Sie entführt die Sprache aus ihrer Statik in eine Dynamik. Was sie von anderen Maschinen unterscheidet: Sie ist unbändig und unkontrollierbar. Sie verhindert geradezu jede Kontrolle. Sie erzeugt Störungen, sie übersetzt aus sich heraus, sie ist sitzfeindlich, aber lauf- und lautfreundlich. Ein rasendes *Sprechen*, eine wilde, verwilderte Maschine. Immer hört dieses Dichten sich selbst und versucht, sich zu entkommen, «aberaber», nicht durch Schweigen aus Scham vor der Identität als Stotterer, sondern durch Verwandlung und Produktion. Nicht allein Nachhall, sondern auch Vorhall, als *bersetzung. Diese Sprache überholt das Denken gleichsam beim Sprechen und so der Dichter das Laufen beim Sitzen. Zunächst sind nahezu sämtliche Grenzen von *PASSIONNÉMENT* in ständiger Verschiebung, die Übertretungen in einem experimentellen und das Wachstum in einem wuchernden Zustand. Das Gedicht weiß nicht, was es produziert, aber es wirkt wie zum Produzieren und zum Ausdruck gedrängt. Die Trennlinie von Sprechen und Schreiben, von Sinn und Unsinn verschwimmt und tritt hinter die Dynamik des Sprechens und ihre Strömungen zurück. Diese lässt sich weder festschreiben noch einfach in einem anderen Code wiederholen, sondern nur weiterschreiben, weiterübersetzen, so wie der Stotterer in und von der Sprache weitergesetzt wird und weiterstolpert, ohne zu einem Stillstand zu kommen. Die Sprache *PASSIONNÉMENTS* lässt sich mitsprechen und variieren, nicht aber regulieren oder eindeutig verstehen. Der Verwandlungsprozess lässt an einen Dolmetschvorgang denken. Indem der Dolmetscher beim Reden des anderen mitspricht, macht er sich zum Anderen, ohne der Andere zu sein. Er übernimmt das Sprechen des Anderen und macht sich unsichtbar. Das ist gewissermaßen die Partisanentechnik des Übersetzens. Diese Form der indirekten und erlebten Rede verlangt räumliche und zeitliche Nähe. Das Gedicht *PASSIONNÉMENT* ist in diesem Sinn als Dolmetschen mit der Leidenschaft lesbar. Es schließt seine Dolmetschmaschine an den Affekt an, um diesen sichtbar und erlebbar zu machen. So wird es möglich, der Sprache gleichsam beim Denken zuzusehen und mitzuvollziehen, wie sie sich und das Leserbewusstsein (ver)formt. Der Redeschwall gleicht nicht dem geregelten Ping-Pong eines Dialogs, sondern einem Monolog mit gestörtem Rhythmus. Der Monolog ist sozusagen ganz Ohr, er hört sowohl nach innen wie nach außen und wird zum Polylog im Monolog. Die Dichtung setzt sich gewissermaßen selbst aus, und aus sich selbst hinaus.

In den in diesem Aufsatz hergestellten Beziehungen von Dichtung und Übersetzung sollten ganz unterschiedliche Praktiken der Übersetzung sichtbar werden. Jede dieser «Übersetzungsgedichte» ist durch ein autonomes Verhalten und einen starken literarischen Eigensinn gekennzeichnet. Es sind übersetzerische Ausdrucksformen, die nicht auf eine totalitäre Erfassung eines Textes oder einer Wirklichkeit gerichtet sind, sondern auf den übersetzerischen Ausdruck etwa eines drängenden Bedürfnisses und die Auffaltung normierten Sprechens wie bei Luca, auf die Herstellung von unbewussten Beziehungen wie bei Friederike Mayröcker, auf die lustvolle In-Beziehung-Setzung von Sprachen und Worten als freie Entitäten wie bei Peter Waterhouse, und auf ein freies, kritisches Verhalten beim Übersetzen wie bei Ernst Jandl. Von hier aus gedacht, ist Übersetzung keine rein reproduktive Tätigkeit mehr, sondern eine «unreine», produktive Praxis, die jeweils spezifische Verhältnisse zwischen Kulturen und deren Codes, zwischen Sprachen, Sprechweisen, Redensarten, Tönen, Formen etc. herstellt. Übersetzung ließe sich in diesem Sinn als eine freie literarische Tätigkeit unter anderen bezeichnen, oder schlicht: als Verhaltensweise.

ⁱ Auch sind es keine Übertragungen im Sinn einer freien Nachdichtung, sondern spezifischere Formen, die nicht nur von anderen Dichtungen ausgehen, sondern gewissermaßen auch auf sie zugehen, in sie hineingehen usw.

ⁱⁱ An dieser Stelle möchte ich mich bei Theresia Prammer für die Anregung zur gemeinsamen Gherasim Luca-Übersetzung bedanken und bei Helmut Neundlinger für die vielen Gespräche zu Ernst Jandl.

ⁱⁱⁱ Jandl, Ernst: *sprechblasen. poetische werke* 3. Hg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand (1997). S. 51.

^{iv} Eine andere, ebenso spielerische, betont experimentierende Haltung nimmt Oskar Pastior mit seinen Übersetzungen in *o du roher iasmin. 43 intonationen zu «Harmonie du soir» von charles baudlaire*. Basel: Urs Engeler Edition (2002) ein. Auch er nennt wie Jandl einige davon Oberflächenübersetzung. Im Nachwort weist er auf die Eigentätigkeit der Sprache beim Übersetzen hin und erstaunt, «was aus dem im verlauf der arbeit sozusagen normal auftauchenden sprach- und sprachenmaterial mir dann für spielregeln plötzlich angeboten und nahegelegt wurden. Die hds hat mir die besten bälle selber zugespielt.» Vgl. S. 64.

^v In Bezug auf die Mehrsprachigkeit wäre es interessant, die Dichtungen u.a. von so unterschiedlichen Dichtern wie Samuel Beckett, Gherasim Luca, Gerhard Kofler und Peter Waterhouse zu untersuchen, bzw. die mehrsprachige Dichtung eines Kurt Schwitter, Rainer Maria Rilke und H.C. Artmann.

^{vi} Jandl, Ernst: *sprechblasen*. A.a.O., S. 177.

^{vii} Ders.: *die bearbeitung der mütze*. In: poetische werke 7, A.a.O., S. 167.

^{viii} Es wäre in diesem Zusammenhang interessant, weitere im Gestus als übersetzend und medial beschreibbare Dichtungen wie etwa die Elfriede Jelineks miteinander zu vergleichen.

^{ix} Mayröcker, Friederike: *Mein Arbeitstirol*. Frankfurt/Main: Suhrkamp (2003). S. 14.

^x Mayröcker, Friederike: *Requiem für Ernst Jandl*. Frankfurt/Main: Suhrkamp (2001). Vgl. S. 24.

^{xi} Peter Waterhouse hat unter anderem Gerard Manley Hopkins, Michael Hamburger und Andrea Zanzotto übersetzt.

^{xii} Waterhouse, Peter: *passim*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (1986). S. 59.

^{xiii} Waterhouse, Peter: *Im Genesis-Gelände. Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto*. Basel, Weil am Rhein und Wien: Urs Engeler Edition (1998). S. 7.

^{xiv} Das vorletzte der fünf Gedichte von *Le Chant de la Carpe*. In: Luca: Gherasim: *Héros-Limite*. Préface de André Velter. Paris: Gallimard (2001). S. 169-176.

^{xv} Dazu gehören: *Héros-Limite; La voie lactée; Auto-Détermination; La Morphologie de la Métamorphose; Le Triple; PASSIONNÉMENT*. Diese laut- und klangdynamischen Texte könnte man als einen Pol von Gherasim Lucas Dichtung beschreiben, einen anderen bilden philosophisch-begriffsontologische Gedichte.

^{xvi} Man könnte diese Assoziation weiterspinnen und von einer barbarischen Sprache sprechen, wie von ahd. *bar* «nackt, entblößt, ledig, leer» oder eine «berige» Sprache, von mhd. *ber* «Schlag», von ahd. *berian* «stampfen, treten, schlagen», also eine rohe, gewaltige Sprache.

^{xvii} Eine weitere von Gherasim Lucas Verwandlungstechniken besteht in der « Verbisierung» von Substantiven. Sie bestimmt beispielsweise das Gedicht *prendre corps*, in dem alle Worte und Dinge in die grammatische Bewegung des *Ich liebe dich* verwandelt werden: «je te jupe» und «je te bouche». Auch hier sind die Sprache und die Dinge tätig und erlegend zugleich.

^{xviii} Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*. Aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag (1988). S. 146.

^{xix} Deleuze, Gilles: *Kritik und Klinik*. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. Frankfurt/Main: Suhrkamp (2000). S. 149.

^{xx} Im Vorwort zu *Héros Limite* zitiert André Velter diesen unpublizierten Text Lucas « avec l'amicale autorisation de Micheline Catti. Vgl. a.a.O., S. XIII.