

erschienen in: Todorow, Almut/
Sinn, Christian/ Landfester, Ulrike
(Hg.): *Ausblicke auf eine Theorie der
Unbegrifflichkeit*. Tübingen: Narr
2004 (Literatur u. Anthropologie SFB
511) [in Vorb.]

1 Nietzsche, Friedrich: *Zeitalter der
Vergleichung. Menschliches, Allzu-
menschliches I*. In: Ders.: *Werke in 4
Bden*. Bd 3. Hg. v. Gerhard Stenzel.
Salzburg: Caesar 1983, pp. 125-275,
hier p. 143. – Der Aufsatz wurde mit
der Unterstützung des *Staatlichen
Eötvös Stipendiums* geschrieben.

2 Blumenberg, Hans: *Ausblick auf
eine Theorie der Unbegrifflichkeit*.
In: Ders.: *Schiffbruch mit Zuschauer.
Paradigma einer Daseinsmetapher*.
Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979,
pp. 79-93, hier p. 77.

3 Cf. Störing, Hans Jürgen (Hg.): *Das
Problem des Übersetzens*. Darm-
stadt: Wiss. Buchges. 1963; Hirsch,
Alfred (Hg.): *Übersetzung und De-
konstruktion*. Frankfurt/M.: Suhr-
kamp 1997.

4 Blumenberg 1979, p. 85.

5 *Ibid.*, p. 86.

Je weniger die Menschen durch das Herkommen gebunden sind, um so größer wird die innere Bewegung der Motive, um so größer wiederum, dementsprechend, die äußere Unruhe, das Durcheinanderfluten der Menschen, die Polyphonie der Bestrebungen.
Friedrich Nietzsche¹

Eine abgeschlossene Übersetzung, könnte man behaupten, geht davon aus, dass ihre Vermittlungsarbeit erfolgreich war. Ebenso muss ein brauchbares Ergebnis textuelle Hinweise geben, dass die neue Gestalt des Originals etwas von ihrer Herkunft bewahrt hat. Das Problemfeld der Vermittlung führt uns deshalb nicht nur zur Erforschung sprachlicher und struktureller Zwischenverhältnisse, sondern auch – und gezielt – zu Beobachtungen der metaphorisch angelegten Beziehung von Original und Nachdichtung. Die Bestrebungen, die Herkunft zu erhehlen, werden zu einer theoretischen Polyphonie, wie Hans Blumenberg es vorgibt: »Metaphern sind [...] Leitfossilien einer archaischen Schicht des Prozesses der theoretischen Neugierde.«² Im Folgenden werde ich dem Ähnlichen als einem Verfahren theoretischer Zusammenhänge zwischen Walter Benjamins, Paul de Mans und Paul Celans Auffassung von Übersetzung nachgehen.

Die Motivation, etwas zu übersetzen, liegt dem metaphorischen Prozess nahe, etwas zu benennen. In dem Moment nämlich, da die Geschichte des Wortgebens eine Transformation bedeutet, zeigt uns die Sprache ihre doppelte Herkunft: ihre Medialität und Materialität. In der Tradition der Hermeneutik wurde das Verstehen als Interpretationsverfahren mit der Tätigkeit des Übersetzers (als Interpreten) verglichen, und umgekehrt diente die Theorie der Übersetzung in der Dekonstruktion zu einer Kritik der Rezeptionsästhetik.³ Diese Übersetzungstheorien, die von einem besonderen Zwischenverhältnis zweier Sprachen ausgehen, operieren mit einem allgemeinen Begriff der Differenz. In der Hermeneutik ist die Alterität aller Texte vorausgesetzt, so dass dem Leser die Aufgabe gestellt ist, die in unterschiedlichen Gestalten vorkommende Fremdheit zu erarbeiten. In der Dekonstruktion geht es gerade umgekehrt darum, einen Widerstand der figürlichen Sprache aufzuzeigen und jeden Versuch der Vermittlung als Mislungenes darzustellen.

Die Übersetzung ist und war immer schon eine Metapher der Übertragung. Genauer gesagt ist sie eine Art Meta-Metapher. Wenn wir versuchen, ihre Bedeutung auf ihre Herkunft zurückzuführen, würde das immer schon weitere Dispositionen »bedeuten«: die Verschiedenheit der Zeichen und aller Sprachen. Die gefährdete Konsistenz (hier dann eher Kontingenz) der Übersetzungsmetapher führt also zu einer inkonsistenten Auffassung von der Geschichte (der Übersetzung).

Hans Blumenberg hat in seinem Essay *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit* einen Satz aus der *Apokalypse* des Johannes zitiert: »Der Teufel hat nicht viel Zeit«,⁴ und kommentiert/interpretiert den Spruch mit folgendem Gedanken:

Es ist erstaunlich, wie wenig Material zur Auffüllung der imaginativen Leere die Exegetik an diesem Satz erbracht hat. Trotzdem ist er kaum an die kulturellen Bedingungen seiner Herkunft gebunden; er ließe sich in jede beliebige Sprache mit einem anderen Namen übersetzen. Zugleich merkt man diesem Satz an, daß er das Weltgefühl verändern mußte. Er alarmiert auf mittelbare Weise, da er nicht dem Menschen das alte Lied sagt, er habe wenig Zeit, sondern dies von einem anderen behauptet, dem zugetraut werden kann, er werde das Äußerste aufbieten, um die ihm verbleibende Zeit zu nutzen und sie allen anderen nicht zu lassen.⁵

In dem Satz, fügt er hinzu, hat nicht der Mensch wenig Zeit, sondern der Teufel, und das ist in diesem Fall eine Verlegenheit. Aus diesem Unbehagen der sprachlichen Logik plädiert er dafür, dass eine historische Phänomenologie sich auch der Verfallsformen annehmen muss, die, wörtlich genommen, als Verlegenheit auftreten. Gehört also nach dem, was Blumenberg sagt, die Übersetzung auch zu den Verfallsformen der Geschichte?

6 Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 4.1. Hg. v. Tillman Rexroth. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972, pp. 9-21, hier p. 12.

7 Ibid., p. 9.

8 Benjamin, Walter: A műfordító feladata. In: Ders.: »A szirének hallgatása«. Válogatott írások. Übers. v. Csaba Szabó. Budapest: Osiris Kiadó 2001, pp. 71-83, hier p. 72.

9 Benjam 1972, p. 16.

Liest man hingegen Walter Benjamins Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers*, könnte man gerade das Gegenteil behaupten. Die Übersetzung ändert, erneuert und kanonisiert das Original: »Es gibt eine Nachreife auch der festgelegten Worte«⁶, schreibt Benjamin. Dieser Aufsatz fängt mit einer Reihe von Verneinungen an, was Übersetzung *nicht* ist. Um die undefinierbarkeit der Übersetzung zu vermeiden, ist als erstes zu fragen, was eigentlich hier Übersetzung heißt? Schon im dritten Absatz des Textes spricht Benjamin über diese Frage: »Übersetzung ist eine Form.«⁷

Man kann also davon ausgehen, dass zwar dieser Gedanke nicht oder nicht nur die Übersetzung als Interpretation darstellt. Vielmehr ist es Benjamins performative Rede, die den Leser zwingt, den organischen Bildern, Metaphern und Definitionen, die sie benutzt, nachzugehen. Vor kurzem erschienen Benjamins Werke auf Ungarisch, in welcher der Übersetzer Csaba Szabó den Satz die »Übersetzung ist eine Form« nicht wörtlich übersetzte.⁸ Er fügte einen Gedankenstrich in den Satz ein und das Verb »sein« fiel aus:

A fordítás – forma.

»Die Übersetzung ist Form«, so würde ich das übersetzen. Ungarische Sätze erlauben uns eine gewisse Freiheit im Verbgebrauch, statt einem Verb benutzt man aber selten Gedanken- oder Bindestriche. Übersetzung und Form haben eine gewisse Distanz in der Gestaltlehre in der Literatur. Deshalb kann der Bindestrich einen neuen kognitiven Zusammenhang (eine Verbindung) zwischen den Substantiven erzeugen, zugleich ist aber auch eine performative Deutung des Satzes möglich: Der Strich erzeugt auch eine Pause und damit eine Distanz zwischen den beiden Begriffen. Die Übersetzung ist nicht gleich die Form, sondern, nach Benjamin *eine* Form. Der Vermittler schafft mit dem Gedankenstrich ein gewisses Paradox und eine Zweideutigkeit in den Strukturen der Definition. Was seine »Setzung« mit der »Veränderung« des Originals aber sagen kann, ist eine berechnete deklarative und disjunktive Redeweise, die Benjamins Aufsatz steuert. Die disjunktive Rede und zum Teil auch die apodiktischen Negationen, unterstützt von organischen Metaphern, führen zu ständigen Unterscheidungen: reine Sprache/poetische Sprache, Original/Übersetzung, das Gemeinte/die Art des Meinens, Dichter/Übersetzer, Dichtung/Kritik, Mensch/Sprache, Natur/Geschichte, Mensch/Gott.

Was aber meinen hier Benjamin und seine Übersetzer »eigentlich« mit »Form« und mit dem Bindestrich? Der Übersetzer gibt der Sprache des Aufsatzes eine eigenständige Form. Was ist mit dem Wort *Form* gemeint? Sie ist bei Benjamin ein Schein, in dem die magische Seite der Sprache in »Erscheinung tritt«. Damit stellt die Form immer etwas dar, was »eigentlich« die nicht festzuhaltende Ähnlichkeit ist. In dem Aufsatz heißt es auch, das Lautlose wird in der Übersetzung zu einem Laut [cf. die Zitate von Mallarmé und Hölderlin], oder umgekehrt, das Wort wird Schweigen. Benjamins Sprachtheorie, die er in seinem Traktat *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* [1916] entwickelt hat, führte den damaligen Leser zu einem neuen/alten Paradigma der Moderne, in dem die Dinge bzw. die Natur als Schrift, als eine Schrift der Geschichte lesbar wird. Das ist erst dann möglich, wenn die in dem Aufsatz zitierte, verlorene Unmittelbarkeit nach der Verwandlung der Sprache in ein Zeichensystem wiederkehrt, deren Wahrnehmung an ein Zeitmoment in der Geschichte gebunden ist. Deshalb ist die entworfene Theorie der Übersetzung ein wiederzugewinnendes, direktes Verhältnis von Sprache zu Sprache. In diesem Zusammenhang wird hier eine Umwertung der traditionellen Hierarchie von Original und Übersetzung unternommen und die Emanzipation der Übersetzung forciert.

Hier liegt ein vom Dichtwerk durchaus unterscheidender Zug der Übersetzung, weil dessen Intention niemals auf die Sprache als solche, ihre Totalität, geht, sondern allein unmittelbar auf bestimmte sprachliche Gehaltzusammenhänge.⁹

Es ist also die Übersetzung, die auf die Totalität der Sprache zielt. Dieses Verhältnis von Originalsprache zu den Übersetzungssprachen findet eine ähnliche Entsprechung im Verhältnis der Sprache der Geschichte, der Literaturkritik und der Philosophie zueinander.

*Die Aufgabe des Übersetzers*¹⁰ entfaltet die Theorie der Übersetzung im Bereich des »Fortlebens der Werke« und situiert das Problem der Übersetzung von vorn herein in der Geschichte, d.h. nach dem Sündenfall, so dass die Entstehung der Verschiedenheit der Sprachen zu einem melancholischen Moment wird. Insofern wird die Fremdheit der Sprachen, die durch die Viel-

10 Ibid., p. 14.

11 Ibid., p. 12.

12 Ibid., p. 13.

13 Ibid., p. 15.

14 Ibid., p. 9.

heit der Sprachen zustande gekommen ist, v.a. am Maßstab ihrer Entfernung von der Offenbarung (von einer messianischen Sprache also) gewertet. Deshalb kann Benjamins Aufsatz im selben Atemzug einerseits von der »Fremdheit der Sprachen«¹⁰ reden und andererseits davon, dass »die Sprachen einander nicht fremd« sind,¹¹ weil sie in einer »überhistorischen Verwandtschaft«¹² und einer Art virtueller Gemeinsamkeit auf die reine Sprache bezogen seien.

Außer der Übersetzung gibt es für den Menschen kein anderes Motiv, sich mit der Fremdheit auseinander zu setzen, auch wenn die Übersetzung nur eine vorläufige Art ist. In diesem Sinne stellt die Übersetzung eine mittelbare Form dar, wodurch das Unmittelbare den Menschen versagt bleibt. Mittelbar ist außerhalb den Sprachen, die Religion (ein Versöhnungsort der Sprachen). Und nicht zuletzt – im Vergleich mit der romantischen Literaturkritik – ist die Übersetzung für Benjamin eine Form von Geschichte: »Übersetzung verpflanzt also das Original in einen wenigsten insofern – ironisch – endgültigeren Sprachbereich, als es aus diesem durch keinerlei Übertragung mehr zu versetzen ist.«¹³ Hierzu könnte man zum Anfang des Textes zurück kommen: »Nirgends erweist sich einem Kunstwerk oder einer Kunstform gegenüber die Rücksicht auf den Aufnehmenden für deren Erkenntnis fruchtbar.«¹⁴

Nicht zuletzt diese zum Teil paradoxe Vorbemerkung zur Rezeption eines Werkes und der spätere Gedanke, dass die Romantiker keine Aufmerksamkeit für die Übersetzung als das Fortleben der Werke aufbrachten, führte die Dekonstruktion dazu, eine rhetorisch-ironische Lesart von Benjamins Text vorzunehmen. Eine Theorie, die sagt, dass die disjunktiven Kräfte, die Benjamin an der Form der Übersetzung erhellt, schon strukturell in der Sprache angelegt sind, hat eine fast skandalöse, neue allegorische Lesart aus dem Aufsatz expliziert.

Übersetzung und Dekonstruktion

Die neueren Allegorien des Lesens können schnell aus der hermetischen und zum Teil auch performativen Rede in Benjamins Texten herausgearbeitet werden. Wie er sagt, setzt die Kunst selbst ihr leibliches und geistiges Wesen voraus, ihre Aufmerksamkeit aber in keinem ihrer Werke. Und das Messianische muss tatsächlich in Paul de Manns Aufsatz zu Benjamin eliminiert werden,¹⁵ weil es bei ihm um eine klare Trennung zwischen Historischem und Messianischem geht. Man könnte zur Diskussion stellen, ob es bei Benjamin eben nicht umgekehrt sei, und es tatsächlich um eine Dialektik der beiden Sprachkonzeptionen geht.

Die Auseinandersetzung mit dem Meta- und Erscheinungsbegriff ›Form‹ besteht nie darin, für die Form eine buchstäbliche Identität zu gewinnen, sondern vielmehr durch sie Differenzen herzustellen. Die These über das Fortlebens des Originals, also das (Weiter-)Leben der Fremdheit, hat die Identitätsfrage dynamisch aufgenommen und weitergeführt. Damit hat die Übersetzung die Form einer dynamischen Identität gewonnen. Diese bewegliche Figur, die nicht aufhören wird, sich zu bewegen, führt nicht zu ihrer Totalisierung, weil sie gerade auf ein nihilistisches Moment, auf die Grenze zwischen Sprache und Menschen hinweist. Die rhetorische Figurativität der Übersetzung impliziert, dass Sprachen in ihrer rhetorischen Wörtlichkeit und trotz ihrer Fremdheit füreinander lesbar sind. Ob es so eine gebrochene Überwindung des Wörtlichen und des Fremden in Benjamins Text gibt, bezweifelt die Dekonstruktion.

Paul de Mans Konzeption der Geschichte ist in dem Vortrag *Schlussfolgerungen* – auch wenn seine Aussagen weniger ausgearbeitet und mehr enigmatisch klingen – zugleich eine starke Kritik an dem Begriff der ›Rezeption‹. Die Geschichte ist ein textuelles-materielles Ereignis, eine ständige Bewegung der Rezeption – die immer zufällig, performativ und willkürlich ist –, die eine gewisse Regression der Ereignisse bedeutet. Die Rezeption sei eine gewaltige Phänomenalisation. De Man setzt also die performative Macht des Ereignisses gegen einen gewalttätigen Akt, der das sprachliche Ereignis mit seiner eigenen Phänomenalität gleichsetzt.¹⁶ In seinem Kommentar zu Benjamin konfrontiert er in einer gewissen Hinsicht das Modell der Interpretation und das der Übersetzung miteinander. Er geht von der These aus, dass die Kanonisierung in der eigenen Dekanonisierung des Textes erkennbar wird, die in allen zweitrangigen, das Verstehen modellierenden Institutionen (Literaturtheorie, Geschichte, Übersetzung) zu finden ist.¹⁷ Die Texte wie die Übersetzungen verlieren ihre Bezüge zu ihrer außersprachlichen Referenz, zu ihren »Bedeutungen«, und dadurch decken sie nur die De-Kanonisierung oder auch eine Desakralisation auf, die das Original schon konstitutiv enthalten hat. Diese zergliederte Dekanonisierung kommt als das Modell der Übersetzung und der reinen Sprache im Konflikt zwischen der Sprache und der Bedeutung vor und steht in einem Zwischenraum der Sprache und ihrer Phänomenalität und Intentionalität. Dekanonisierung ist

15 de Man, Paul: *Schlussfolgerungen*: Walter Benjamins *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: Störing 1997, pp. 182-228.

16 Ibid., p. 196f.

17 Ibid., p. 194ff.: »Benjamin führt die Ähnlichkeit von Literaturkritik (im Sinne von Literaturtheorie) und Übersetzung ein, indem er seine eigene Position auf Friedrich Schlegel und allgemein auf die Bewegung der deutschen Romantik bezieht; die historische Bezugnahme auf die Jenaer Romantik gibt hier dem Begriff der Kritik und Literaturtheorie eine Dignität, die ihm normalerweise nicht unbedingt zukommt. Kritik wie Übersetzung sind in der von Benjamin als ironisch bezeichneten Geste befangen, einer Geste, die die Stabilität des Originals auflöst, indem sie ihm durch Übersetzung oder Theoriebildung eine definitive kanonische Form gibt.«



18 *ibid.*, p. 197

19 Luhmann, Niklas: Temporalisierungen. In: Ders.: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Bd. 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, p. 1010.

20 Ders.: Medium und Form. In: Luhmann 1997, p. 195.

21 de Man 1997, p. 213.

deshalb eher eine implizite als eine von außen herangetragene Eigenschaft der literarischen Texte. Übersetzungen in ihrer Art, wie sie das Original lesen, könnten reine Form sein, sagt de Man,¹⁸ weil sie von der Illusion der Bedeutung völlig befreit sind. Deshalb ist die Autorität eines dichterischen Werkes auch eine unlesbare Autorität.

An dieser Stelle ist kurz darauf hinzuweisen, wie dieser Gedanke in der Systemtheorie weitergeführt wurde. Wenn Luhmann den Begriff »Intersubjektivität« in der Romantik gerade nicht für operationsfähig hält, hat er das für operationsfähig angesehen, was de Man in seiner Theorie einer nicht phänomenologischen (weder kognitiven noch performativen) Rhetorik der Sprache entfaltet hat:

Die mit der neuzeitlichen Zeitsemantik erzeugte Unsicherheit wird zunächst auf die Figur des Subjekts abgeleitet. Dabei wird, merkwürdig genug, von Geburt und Tod abstrahiert. Die Reflexion des Subjekts wird auf unendlich eingestellt, ihr Zeichengebrauch wird ironisch, ihr Naturverhältnis kompensatorisch, ihre Authentizität daher zum Problem. Das jedenfalls sind die Formen, mit denen die Romantik der Situation begegnet und sich zugleich davon dispensiert, dies über den logisch unmöglichen Begriff der »Intersubjektivität« als Gesellschaftstheorie zu formulieren.¹⁹

Die Übertragung von Information, von einem Lebewesen auf ein anderes, sagt er an einer anderen Stelle, ist unmöglich. Kommunikation kann deshalb nicht als Übertragungsprozess begriffen werden, was zugleich auch Skepsis gegenüber dem Begriff der »Übersetzung« bedeutet. Noch interessanter scheint, dass Luhmann den Begriff »Form« aufnimmt, um die Übertragung zu ersetzen:

Kommunikationssysteme konstituieren sich selbst mit Hilfe einer Unterscheidung von Medium und Form. Die Unterscheidung von Medium und Form soll uns dazu dienen, den systemtheoretisch unplausiblen Begriff der Übertragung zu ersetzen. [...] Wenn wir von »Kommunikationsmedien« sprechen, meinen wir immer die operative Verwendung der *Differenz* von medialem Substrat und Form.²⁰ [Hervorh. i.O.]

Luhmann stellt die Opposition von Form und Medium auf Grund von anderen, auf Differenzierung beruhenden Begriffspaaren wie »System/Umwelt« oder »Struktur/Prozess« auf. Die Ähnlichkeit einer Theorie von semantischen Differenzierungen zwischen Benjamin, de Man und Luhmann ist eine Art dispositiver Rede auf der Ebene der Begriffe: Die Übersetzung (wenn es überhaupt möglich ist) wird als Metapher eines Begriffs verstanden, die ihren übertragenen Sinn mit Hilfe semantischer Strukturen von oppositorischen Unterscheidungen gewinnt.

In Paul de Mans *Conclusions* wird genau die Art und Weise analysiert, wie Benjamin seinen *Übersetzer*-Aufsatz angelegt hat. Paul de Man sucht einen Zusammenhang zwischen dem System der Sprache und der ästhetischen Destruktion moderner Dichtung. Er spricht über einen Zusammenhang zwischen Geschichte, Sprache und Menschen, der aber nur in einem notwendig nihilistischen Moment fassbar werden kann, weil die disjunktive Spannung in der Sprache auf der Ebene der Tropen und der Bedeutung selbst in der Übersetzung nicht überwindbar ist. Seinen *Schlußfolgerungen* nach ist Geschichte unabhängig von der nicht-intentionalen, unbeherrschbaren Natur der Sprache. Sowohl die Sprache als auch die Geschichte sind mit der These »der Inhumanität« der Sprache verbunden:

Das Unmenschliche besteht in linguistischen Strukturen, dem Spiel sprachlicher Spannungen, sprachlicher Ereignisse, die eintreten, Möglichkeiten, die der Sprache innewohnen. [...] Wenn man vom unmenschlichen, dem grundlegend nicht-menschlichen Charakter der Sprache spricht, spricht man auch von der grundlegenden Nicht-Definiertheit des Menschlichen als solchen, da das Wort menschlich keine Entsprechung findet.²¹

Das notwendigerweise nihilistische Moment schafft wiederum eine klare Trennung zwischen der dichterischen Sprache und der heiligen Sprache. Wenn Geschichte (bloß) eine Form ist, wie die Übersetzung, dann können wir sowohl in unserer Subjektvorstellung als auch in der Deonstruktion nicht mehr von der These einer »menschlichen Essenzialität« ausgehen. Mit de Man ist eine klare Trennung in der Rezeption des *Übersetzer*-Aufsatzes eingetreten. Er unterscheidet zwischen einer messianistischen, auf das Problem des Heiligen konzentrierten Lesart und seiner eigenen Lesart, die die disjunktive, inkohärente Kraft der sprachlichen Strukturen



gerade in dem Verhältnis von *Original und Übersetzung* sieht. Und diese Dichotomie ist für ihn scheinbar unlösbar.

22 Celan, Paul: Gesammelte Werke in 7 Bden. Hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert unter Mitw. v. Rolf Bücher. Bd. 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, p. 229.

23 Cf. die verschiedensten Interpretationsangebote zum Gedicht: Kommentar zu Paul Celans *Die Niemandsrose*. Hg. v. Jürgen Lehmann. Heidelberg: Univ.verl. 1997, pp. 130-138.

Das Gaunerlied

An dieser Stelle möchte ich nach den theoretischen Überlegungen einen verdeutlichenden Versuch anhand eines spätmodernen Gedichtes unternehmen. Wenn die melancholischen aber berechtigten *Schlußfolgerungen* aus Benjamins Text gezogen werden können, ist zu fragen, ob sich die enthaltenen Spannungen in einer Dichtung als in einer Poetik der Übersetzung auflösen lassen. Es handelt sich hier um ein Gedicht von Paul Celan, das die Wiedervereinigung von Dichter- und Übersetzersprache als Grundlage seiner Poetik präsentiert:

Paul Celan²²
EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE
GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE
VON PAUL CELAN
AUS CZERNOWITZ BEI SADAGORA

Manchmal nur, in dunkeln Zeiten
Heinrich Heine, *An Edom*

Damals, als es noch Galgen gab,
da, nicht wahr, gab es
ein Oben.

Wo bleibt mein Bart, Wind, wo
mein Judenfleck, wo
mein Bart, den du raufst?

Krumm war der Weg, den ich ging,
krumm war er, ja,
denn, ja,
er war gerade.

Heia.

Krumm, so wird meine Nase.
Nase.

Und wir zogen auch nach Friaul.
Da hätten wir, da hätten wir.
Denn es blühte der Mandelbaum.
Mandelbaum, Bandelmaum.

Mandeltraum, Trandelmaum.
Und auch der Machandelbaum.
Chandelbaum.

Heia.
Aum.

Envoi

Aber,
aber er bäumt sich, der Baum. Er,
auch er
steht gegen
die Pest.

Das Gedicht besteht aus zwei Teilen und folgt dem Modell einer Ballade von François Villon.²³ Diesem sprachlichen Gebilde sind mehrere intertextuelle Bezüge eingeschrieben. Aus der Entstehungsgeschichte weiß man, dass Celan verschiedene Zitate für den Aufbau benutzt hat, wie einige Zeilen von Kafka, Mandelstam, Dante, die aber zum Teil aus der Endfassung wieder herausgenommen sind.²⁴ Dafür sind die Zitate von Villon und Heine wortwörtlich aufgenommen worden. Villon wird bereits im Titel, Heine im Motto zitiert. Der intertextuelle Aufbau ver-

24 Czernowitz und Pontoise, Celans und Villons Geburtsorte, wie auch das Heine-Zitat und die Nasen als Synekdochen für jüdische Menschen, sind in der Endfassung des Gedichtes zu bloßen Allusionen geworden. Aus der krit. Ausg. erfährt man, dass zu dem Substrat des Gedichtes weitere Prätexte benutzt worden sind: Ein Landsknechtslied aus dem 16. Jahrhundert, (»strampelte mi, strampelte mi. // alla mi presente la nostra signori«); Dantes *Inferno XXXI. Gesang Nimrods*, ein rätselhafter Spruch (»Rafel mai amech zabi / et almi«); Kafkas *Ein Landarzt* (»Entkleidet ihn, so wird er heilen, / und heilt er nicht, so tötet ihn / 's ist nur ein Arzt, / 's ist nur ein Arzt«); ein Gedicht von Fjodor Solowjow und die früheren Verse aus Osip Mandelstams Aufsatz *Über die Gesprächspartner*: »Freund du, stiller, Freund du, ferner, schau, schau und sieh.« Die Zitate sind bei Celan radikal umformuliert und in die Endfassung gar nicht mehr aufgenommen. Cf. Celan, Paul: Die Niemandsrose. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausg. Hg. v. Jürgen Wertheimer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996, pp. 40–45.

25 Die Stadt Czernowitz lag an der östlichsten Stelle der Österreich-Ungarischen Monarchie und war die Hauptstadt der Provinz Bukowina. Von der Jahrhundertwende um 1900 bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges blühte hier ein reiches, modernes Kulturleben. Zahlreiche Dichter, die in Czernowitz geboren sind und die Stadt später verlassen mussten, wie Rose Ausländer, Margul Sperber oder Gregor von Rezzori, emigrierten nach dem Krieg und schrieben über die Topografie der Bukowina als einen Ort der Imagination.

26 Benjamin 1972, p. 11.

27 *Ibid.*, p. 10.

leibt den Bauelementen nicht nur Figurativität, sondern auch Mehrsprachigkeit. Im Titel sind nämlich zwei Orte, wenn man so will, zwei Sprachen und Kulturen – jeweils mit einer inversen Bedeutungsumkehr – zitiert: Sadagora bei Czernowitz²⁵ und Pontoise bei Paris.

Wenn die inversen Strukturen, Zitate und Übersetzungen es nicht gelten lassen würden, könnte man sagen, dass sich das Gedicht in die Tradition des Rollengedichtes einschreibt. Hier passiert aber gerade das Gegenteil: Die disjunktive Kraft der sprachlichen Strukturen, wie bei Paul de Mans theoretischen Überlegungen zu sehen war, zerstört die traditionelle Einheit sowohl in der Subjektvorstellung des Gedichtes als auch auf der Ebene der Beziehungen zwischen dem Original und seiner Übersetzung. Diese zerstörerische Kraft kommt am stärksten beim dichterischen Subjekt zur Geltung, das über seine Geschichte, – mit Bezug auf die theoretische Überlegungen von Paul de Man – über die Geschichte als solche nur noch durch Unsinnsworte etwas aussagen kann: »Und wir zogen auch nach Friaul. // Da hätten wir, da hätten wir. // Denn es blühte der Mandelbaum. // Mandelbaum, Bandelmaum. // Mandeltraum, Trandelmaum. // Und auch der Machandelbaum. // Chandelbaum.«

Um dem Subjekt eine Identität zu verleihen, ist folgende Frage zu stellen: Wer singt eigentlich im Gedicht? Dem Titel nach ist das lyrische Subjekt eines, das wortwörtlich Paul Celan heißt. Im Gedicht redet Jemand, singt ein Mensch, zitiert das Lied eines Gauners. Die Stimme ist aber den verschiedensten Texten entliehen. Das Subjekt, das hier spricht, ist identisch mit der Dynamik der Zitate und mit der sprachlichen Arbeit eines Übersetzers, aber nicht mit sich selbst. Wenn man die Selbstbeschreibungen genau liest, hört man hinter der Stimme »Paul Celans« gleichzeitig mehrere Stimmen: einen Gauner, in dessen Maske ein Jude spricht, die Täter und natürlich »Villon«. Die Vielstimmigkeit würde man noch nicht als Mehrsprachigkeit anerkennen. Dennoch sind die intertextuellen Bezüge durch die Ost-West-Topografie und dadurch, dass die Art des Meinens vorzüglich aus Montage und Demontage, etymologischen Wiederholungen und metaphorischen Allusionen besteht, explizit.

Auf der Ebene des Benjamin'schen Gemeinten (im Gedicht sind es ein Mensch und seine Autobiografie) geht es wahrscheinlich um einen eindeutigen Protest und Widerstand gegen die Bedrohung der Mehrdeutigkeit der Wörter, gegen die chiasmatischen Strukturen, die gleichzeitig Negationen und Affirmationen sind, Hoffnung und Katastrophe besingen. Das autobiografisch Gemeinte stellt einen tief gebrochenen Menschen dar. Jemand, der seine Identität verloren hat, und der sich seiner eigenen sprachlichen Identität am Rande der Gesellschaft aus übersetzten Zitaten aufbaut. Dieses Misslingen der Aussage, dieses Leiden hat keinen humanen Charakter mehr, er ist nur in der Form der ständigen Übersetzung fassbar und lebt als unendliche Zitierbarkeit weiter. Damit brauchen auch die Benjamin'sche Kategorien des Gemeinten und der Art des Meinens eine notwendige Ergänzung, nämlich die Erkenntnis einer disjunktiven Kraft bei der Interpretation. Sie soll darauf hinweisen, dass eine strenge Verbindung zwischen den Beiden, so wie etwas, was gemeint ist, *per formam* durch sprachliche Figuren auszusprechen, unmöglich ist. In Celans Gedicht wird diese Kraft erst sichtbar, wenn die Auslegung speziell auf das gebrochene Verhältnis von Subjekt zur Sprache des Unsinnens zentriert wird, denn das Gedicht sagt etwas wahrhaft Unmenschliches über das Singen.

Die Art des Meinens ist nicht wesentlich auf ein Subjekt intendiert, im Gegenteil weist sie darauf hin, dass der Mensch aus der Geschichte herausfällt. Nach dem de Man'schen Ansatz zu Benjamins *Übersetzer*-Aufsatz könnte man behaupten, dass die sprachlichen Gebilde keinen Menschen voraussetzen. Zugleich kann das aber nur durch ein Subjekt vorgetragen werden. Die subjektiven Erfahrungen beziehen sich hier auf ausgeliehene, übersetzte Elemente. Pathos und Qualen fließen in die Arbeit des Übersetzens ein.

Das Beispiel von Celan ist aber auch eine Auflösung solcher Spannungen und begrifflichen Disjunktionen, die Benjamins Aufsatz regeln. Und das tut es nicht nur durch Skepsis und mit Sarkasmus, sondern auch dadurch, dass Übersetzung und Dichtung, die bei Benjamin in einer klaren Trennung stehen, im Gedicht untrennbar sind. Die Stimme der Geschichte wird von Anfang an der Ironie unterworfen, und es gibt keine Auswege aus dem Teufels-Kreis der Sprache als Übersetzung – wie der von Blumenberg zitierte Satz in der Anfangsthese besagte. Es bleibt aber weiterhin zu fragen, ob für den Menschen als teilnehmenden Leser des Kreislaufs die Reflexion überhaupt noch möglich ist? Nach der Celan-Lektüre ist zu bezweifeln, dass Benjamin zu Recht gesagt hatte: »In der Form der Übersetzung erreicht das Leben des Originals seine stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung.«²⁶ Wir können eher an der These festhalten: »Wenn Übersetzung eine Form ist, so muß Übersetzbarkeit gewissen Werken wesentlich sein.«²⁷ Das *Gaunerlied* wurde jedoch in zwei verschiedenen Formen in die ungarische Sprache übersetzt:

28 In: Színekép, Budapest: Móra kiadó
1984 (Kozmosz Könyvek), pp. 383f.

29 Paul Celan versei Marno János
fordításában. Budapest: Enigma
1996, pp. 115f.

30 In zwei Gedichtbänden kann man
direkte Zitate von Celan aufzeigen:
Imre Oravecz: *Héj* [1972]; János Mar-
no: *Marokkó* [1996]. Cf. Kiss, Noémi:
Die Verschiedenheit der Sprache.
Paul Celans Rezeption in der ungari-
schen Literatur. In: Új Holnap 2
(1998), pp. 26-41.

Paul Celan²⁸

TEKERGŐ- ÉS CSAVARGÓNÓTA
ÉNEKLI A PÁRIZSI EMPRÉS PONTOI-
SE-ON
A ZADAGORA MELLETTI
CSERNOVICBÓL VALÓ PAUL CELAN

»Olykor csak, sötét korokban«
(Heinrich Heine, *Edomhoz*)

Hajdan, mikor álltak még az akasz-
tófák,
hajdan, bizony, volt még
fenn.

Hol a szakállam, szél, hol
a zsidóbélyeg, hol
a szakállam, melyet tépdese!

Görbe volt az út, melyen jöttem,
görbe volt, igen,
mert
egyenes volt, igen.

Hej.

Görbe, görbe lesz az orrom.
Rrom.

És Friaulnak is mentünk.
Ott volna nekünk, ott volna
nekünk.
Mert virágzott a mandulaág.

Mandulaág, andulamág.
Mandulaálom, andulamálom.

Az is, a borókaág.
Orókaág.

Hej.
Kaág.

Envoi.

De,
de ágaskodik az ág.
Az is, az is
szembeszáll
a pestissel.

[Übers. v. Imre Oravecz]

Paul Celan²⁹

EGY CSIBÉSZ- ÉS CSAVARGÓNÓTA
ÉNEKLI A ZADAGORA MELLETTI
CSERNOVICBÓL
VALÓ PAUL CELAN
A PONTOISE MELLETTI PÁRIZSRÓL

Olykor csak, sötét korokban
Heinrich Heine, *Edomhoz*

Hajdan, sarjadt még bitófán,
az ám, súlyra mért
egy fentlét.

Szél, a szakállam, hol
a zsidójegyem, hol
egy szála, mit tépdese!

Görbe utakon jártam,
görbén, biz' a,
hisz mind a
természetre nyílt.

Csija.

Görbe, orrom lesz az, ez
orom.

És irány végre is Friaul.
Ott terem fű, sirunkra ír.
Mandulánk faképnél virul.
Mandula-pofa bambul.

Mandulaálom, rágicsálom.
S végre is borókaszomj.
Lángbitóm.

Csija.
Ham.

Envoi.

Ámde
felágaskodik a fa. Ő
is a
pestisnek
áll ellent.

[Übers. v. János Marno]

Um die Kontinuität zum originalen Gedicht zu bewahren, sind beide Übersetzungen darum bemüht, die intertextuellen Bezüge beizubehalten. Da zudem die Übersetzer, Imre Oravecz und János Marno selbst Lyriker sind, muss man (mit Benjamin) davon ausgehen, dass die Zitate in ihren eigenen Gedichten weiter existieren,³⁰ was aber nicht heißt, dass die Authentizität eines Ursprünglichen in Form eines Zitats nachvollziehbar wird.

Außer den wortwörtlichen Ortsnamen (Friaul, Czernowitz, Sadagora usw.) ändern beide Übersetzer die Sprache des Originals. Bei Marno geht es eher um eine erzählerische Nachdichtung, eine Art mimetischer Wiedergabe der situativen Geschichte, aber in keiner Weise um Treue gegenüber den Wortbedeutungen. Seine Fassung schafft eine narrative Nacherzählung. Bei Imre Oravecz hingegen geht es um die ironische Struktur der Wörter, um eine lautmalerei-Übersetzung (eine Art konkrete Poesie). Bei ihm finden sich Unsinnsworte wie *Rrom* oder



Orókaág, und radikale chiastische Strukturen: *görbe volt, igen // mert // egyenes volt* [in der »Rückübersetzung« hieße das: *krumm war er, ja // weil // er gerade war*], die weder im Originalgedicht noch bei Marno vorkommen. So löst Oravecz seine *Aufgabe des Übersetzers* und legt die Übersetzung des Unsinnns seiner Arbeit zugrunde .

Die weiteren Auslegungen, die hier nicht näher ausgeführt werden können, beweisen dass die jeweiligen Nachdichtungen im Bereich des Wortspiels entstanden sind und auf einer Ebene der Reflexion arbeiten. Beide haben ihrer Textintention zufolge nicht versucht, Wörter oder Bedeutungen wiederzugeben, und bei beiden Übersetzungen bleibt die ironische Struktur der Sprache des Originals nachvollziehbar: Wie bei Paul Celan wird aus einem nicht mehr identifizierbaren Original eine ewige Kontinuität der Darstellung als Übersetzung der Übersetzung suggeriert. Diese stellt sich nie die Aufgabe, in einer endgültigen Form oder Phase zu reden: Das Subjekt des Gedichtes spricht wie eine Stimme dynamischer Identität, aber nicht wie jene eines freien Individuums der Geschichte.



Phd. Noémi Kiss (geb. 1974); Studium der Hungarologie, Literaturwissenschaft und Soziologie in Miskolc und in Konstanz. Promotion über die Rezeptions- und Übersetzungsgeschichte des Werks von Paul Celan. Seit 1997 wiss. Ass. am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Univ. Miskolc. Zahlreiche Publikationen über die ungarische Gegenwartsliteratur und über die Kulturwissenschaften. In Frühling 2003 erscheint das Essayband *Tájgyakorlatok* bei dem *JAK-Kijárat* Verlag.

Kontakt: kissnoe@freemail.hu