

Orsolya András

Das Vergessene und das Unübersetzbare

„Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns.“ (Johannes 1,14)

Ereignisse der Übersetzung

Der Begriff der Übersetzung wird in der Regel als die Übertragung eines Textes in eine andere Sprache verstanden. Besonders im Falle von literarischen Texten und literarischen Übersetzungen wird aber klar, dass es sich um keine maschinelle Tätigkeit handelt, sondern um eine Arbeit, die das intensive intellektuelle und emotionelle Dabeisein des Übersetzers verlangt. Im Prozess der Übersetzung spielt nicht nur der Quellen- bzw. der Zieltext eine Rolle, sondern vor allem die Spannung zwischen den beiden, das Da- und Forttragen der Wörter und Bedeutungen, die pendelnde Bewegung, die vorübergehende Begegnung, die gegenseitige Berührung der Texte und Kontexte.

Das Original und die Übersetzung sind nicht zwei statisch existierende Texte, die, langsam von Staub bedeckt, zu zwei leblosen Gegenständen werden, sondern eher zwei Wesen, die sich wirklich treffen und miteinander einen tiefen, aufmerksamen Dialog führen, und die durch die Arbeit des Übersetzens mit Seele und Leben erfüllt werden. Wichtig sind nicht die zwei Texte an sich (als Einzelne), getrennt und voneinander isoliert, denn sie sind nur Spuren, sondern das, worauf sie hinweisen, und was nur unsichtbar anwesend ist: das, was zwischen ihnen geschah, das Ereignis der Übersetzung. Die Übersetzung trägt die Zeichen dieses Ereignisses, und diese Geschehnisse, diese Berührungen werden das Original antasten, verletzen, verwunden.

Die Übersetzung kann deswegen als eine Begegnung betrachtet werden, weil ihre Energie sich aus der Spannung zwischen dem Eigenen und dem Fremden, zwischen dem Selben und dem Anderen ernährt. Ihr Ziel ist das Austreten aus dem Eigenen, das von der Faszination, Anziehungskraft und Ansprechen des Fremden, des Anderen gelenkt wird. Dieser wortwörtlich ekstatische (aus sich, aus dem Ich hinaustretende) Zustand ist es, was die Übersetzung möglich macht. Die Ekstase ist

relevant, da das Eigene Raum für das Andere vorbereitet; gleichzeitig wird aber die Alterität bewahrt: Die Ekstase ist nicht der Verlust des Eigenen, sondern die Aussetzung des Eigenen, um den Zuspruch des Anderen zu erhalten. Dieser Prozess ist nicht die gezwungene Suche nach Übereinstimmungen, nach dem Selben, sondern genau das Verlassen des Eigenen auf dem Weg nach dem Fremden, der Verzicht auf den krampfhaften Schutz unserer eigenen Wahrheit (darauf, dass wir immer Recht und Macht haben wollen), die Umwertung der hervorgehobenen Rolle, die wir unserer eigenen Sprache zuschreiben. Die Dialogizität in der Übersetzung wird z. B. von Martin Buber in Bezug auf die Übersetzung der Bibel betont: Diesen Prozess versteht er als „Dolmetschen“, als etwas, das sich auf Gesprochenes, auf die lebendige Sprache bezieht.

Als Ekstase im erläuterten Sinne ist die Übersetzung ein vollkommen befreiter Zustand des Los- und Entlassens. Hier handelt es sich nicht um zwei getrennte Sprachen, nicht darum, dass man die in diesen schon vorhandenen Treffpunkt aufsuchen muss, sondern um das Schöpfen einer dritten Sprache, um die gemeinsame Sprache, die Dasselbe und der Andere zusammen finden, indem sie von dem existierenden Selbst Abstand nehmen. Das kann sich nicht automatisch, sondern auf eine sehr sensible und den gemeinsamen Ton suchende Weise verwirklichen. Das Übersetzen ist kein nahtloser Prozess – auch das Treffen von zwei Menschen ist es nicht. Das wirkliche Treffen verändert uns; die Übersetzung bedeutet auch eine Wende, ein Ereignis, das verwundet, brandmarkt und oft viele vorherige Vorstellungen, Vorurteile und Konzeptionen durcheinanderbringt. (In der ungarischen Sprache haben die Wörter Übersetzung, Wende und Durcheinander dieselbe Wurzel: *fordítás*, *fordulat*, *felfordulás*.)

Wenn wir uns den Begriff der Übersetzung etwas breiter erdenken, richten wir unsere Aufmerksamkeit zum Beispiel auf die Vorführung von Tonschöpfungen, als wir sagen: Die Künstlerin interpretiert die Klaviersonate. Die Noten, das Aufzeichnen des Werkes sind an sich stumm, wie auch das Musikinstrument, auf dem nicht gespielt wird. Man braucht einen Vermittler, der die Sprachen beider Welten versteht, und diese können ihn auch berühren, wodurch das Öffnen und Versprachlichen der Stummheit stattfinden kann.

Die Übersetzung kann man aber in einem noch weiteren Sinne verstehen – als ein Ereignis, das jeden Augenblick unseres Lebens begleitet: Wir übersetzen, wenn wir unsere Erfahrungen ausdrücken, denn wir versuchen das unbenennbare und unartikulierte Etwas, was uns berührt hat, in die strukturierte Ökonomie der Sprache zu übertragen; wir übersetzen, als würden wir mit jemandem ein Gespräch führen, auch wenn wir dieselbe Muttersprache haben.

An sich ist auch der Vermittler stumm, er verschließt sich ins Schweigen; die einzelne Sprache spricht, erklingt und ruft nie, es wird immer nur die gemeinsame, die zusammen gefundene Sprache hörbar. Die Übersetzung ist ein Zwischenzustand, ein Stehen im Zwischen, das Einzige, was lebendig und voller Seele ist, die Dinge außer ihr sind bewegungslos, leer. Es gibt kein Sprechen und keine Verständlichkeit, nur die Suche nach dem gemeinsamen Ton; es gibt keine Sprache, nur Übersetzung.

Die Übersetzung ist mit Ekstase und Inspiration eng verbunden, das erinnert an die biblische Geschichte von der Ankunft des Heiligen Geistes, als die Apostel die Gnade bekamen, „in Zungen zu reden“ (Apostelgeschichte 2,1-4). In diesem Sinne kann Augustinus die Übersetzung „Pfingsten des Denkens“ nennen. Die in der Übersetzung erscheinende gemeinsame Sprache, die Zwischensprache, ist nicht die Quellen- oder die Zielsprache, sondern das, was Walter Benjamin in dem Essay „Die Aufgabe des Übersetzers“ als „die Sprache der Wahrheit“ oder „die reine Sprache“ bezeichnet hat, die sich vor allem in Übersetzungen offenbart.

Diese uns überschreitende, außer uns wirkende Sprache kann in dem ekstatischen Zustand wahrgenommen werden, in dem der lebendige Dialog und das wirkliche Treffen stattfinden. In dieser Situation sind diejenigen, die sich treffen, intensiv da: Sie sind präsent. Und trotzdem: Es ist, als hätten sie das Gefühl, dass nicht sie selbst es sind, die sprechen und handeln, sondern dass etwas einfach geschieht. Wenn man sich mit jemandem trifft, hat man das starke Erlebnis der eigenen betonten Präsenz, aber eigentlich ist man nicht im eigenen Selbst: Einerseits ist man nicht in sich selbst eingeschlossen, sondern außer sich, denn man ist aus dem Selbst ausgetreten, man hat sich selbst verlassen, und zugelassen, dass ein Treffen geschieht; andererseits ist man nicht allein da, sondern gemeinsam mit dem Fremden, mit dem Anderen. Zudem ist etwas dabei, was diese beiden Dimensionen überschreitet. Ein solches Treffen ist auch deswegen ein befreiendes Erlebnis, weil es die In-sich-

Geschlossenheit aufhebt. Die Übersetzung ist nach Walter Benjamin „das Erlösen der reinen Sprache“: Es bedeutet Befreiung.

Wenn man auch das als Übersetzung betrachtet, dass man eine sehr tief berührende Erfahrung sprachlich zu formulieren versucht, dann sind die Apostel in der Tat Übersetzer, indem sie imstande sind, die durch sie fließenden transzendentalen Inhalte in artikulierter sprachlicher Form wiederzugeben. In diesem Sinne ist die Situation des Dichters oder des Propheten, des im heiligen Wahnsinn oder besessen lebenden Menschen, ein übersetzender, d. h. vermittelnder Zustand.

Die notwendige Bedingung für die dichterischen Schöpfung ist der Moment, in dem etwas den Dichter berührt, in dem er sich angesprochen, gerufen fühlt, und der geborene Text ist „diktiert“, und mit der Verletzung, Verwundung untrennbar verbunden. Eine Beschreibung dieses Prozesses findet man in dem Essay „Was ist Dichtung?“ von Jacques Derrida. Sowohl das Verfassen, als auch die Deutung des Gedichtes ist Übersetzung: Offenheit und Vorbereitung auf das Hören des Rufes, dem man sich zuwendet und das man zulässt, dass es einen in die Ekstase reißt. Diese Offenheit, das Überschreiten des Stummen ist gleichzeitig auch die Öffnung der Wunde, d. h. man unterwirft sich der Verletzung, der Verwundung – das ist nicht nur Aufopferung des Ichs, sondern auch Ausgeliefertsein. Die Bedingung für das Empfangen des Rufes, der wie ein unerwarteter Gast kommt, ist die Leere: der Vermittler, der Übersetzer schöpft Leere in sich: Aus sich selbst heraustretend, bereitet er den Raum für den vor, der kommt. Dieses aufmerksame Warten und die Selbstentleerung macht die Sprache rein, die nunmehr selbst spricht und ruft. Wie durch ein leeres Rohr, so fließt durch den Übersetzer die Botschaft, der diktierte Text, und die entzückende Schönheit dieser Strömung, dieser Inspiration ist es, was das Treffen so intensiv und verletzend macht, was einen durcheinander bringt und brandmarkt.

All das fängt mit der Anziehungskraft des Fremden, des Anderen, an. Sie macht den Dialog erotisch: Der Übersetzer folgt dem, was ihn von dem Fremden, dem Anderen berührt, und was eigentlich nicht sagbar, sondern nur im Geschehen wahrnehmbar ist und seine Spuren in der fertigen Übersetzung hinterlässt. In einem wirklich intensiven und tiefen Dialog ist immer eine Art Eros anwesend: die Anziehung, etwas, das einen anspricht, die Aufmerksamkeit, die Selbstlosigkeit, das unaufhörliche Begehren. Das, was die Leere und die Übersetzung mit Seele erfüllt, ist die Liebe. Auf

die Anwesenheit der Liebe im Prozess der Übersetzung weist Walter Benjamin, aber auch andere Autoren – z. B. Gayatri Chakravorty Spivak in ihrem Aufsatz „The Politics of Translation“ – hin.

Nach Platons „Gastmahl“ ist Eros ein Daimonion, d. h. ein Vermittler zwischen der göttlichen und der menschlichen Welt, und durch die Liebe kann man die überwältigende, ekstatische Erfahrung der ewigen Schönheit haben. Wer übersetzt, strebt die Verankerung, die Aufbewahrung dieser Erfahrung an. In der hergestellten (sprachlichen) Struktur wird aber nicht das ganze Ereignis anwesend: Seine Spuren können nur Wunden sein, die Einprägung und das Hervorrufen des Geschehens finden im inneren Gedächtnis statt (es wird zur Er-Innerung). Es ist ein Lernen, das Derrida im bereits erwähnten Text mit dem Begriff „apprendre par coeur, learn by heart“ (auswendig lernen, wortwörtlich: durch das Herz lernen) beschreibt.

Texte und Kontexte: Ossip Mandelstam und Paul Celan

Wenn das Ereignis des Übersetzens eine verletzende, verwundende Begegnung ist, gilt es zweifellos für die Beziehung zwischen Ossip Mandelstam und Paul Celan. Die beiden Dichter haben einander persönlich nicht gekannt, trotzdem sind sie über ihr Schicksal und ihre Dichtung eng miteinander verbunden. Beide waren Autoren jüdischer Abstammung, deren Leben von der Schoah geprägt worden war, eine Erfahrung, die man nicht überwinden und der man sich sprachlich kaum annähern kann. Die Erinnerung daran, die Zeichen, die darauf hinweisen, sind eher Wunden als Wörter (über bestimmte Worte Celans könnte man sagen, dass sie nicht der Sprache angehören, sondern eher Wunden des Körpers darstellen – es sind Worte vor oder unter der Sprache). Vielleicht beschäftigen sich deswegen beide Autoren so intensiv mit der Problematik der Sprache, der Aussagekraft, mit dem Gewicht der Identität und der Vergangenheit, mit den Formen der Einprägung und dem Hervorrufen der Erinnerungen. „Dem Andenken Ossip Mandelstams“ ist Celans 1963 erschienener Band „Die Niemandrose“ gewidmet.

Anna Glazova befasst sich mit den beiden Dichtern in einer Studie („Speaking in Tongues Guided by Voices. Celan’s Mandelstam“), in der sie ihre Aufmerksamkeit unter anderem auf den im Werk Mandelstams auftauchenden Begriff „lallen“ richtet. Mit

diesem Wort bezeichnet Mandelstam einerseits die Sprache (genauer: die Sprachlosigkeit) seines Vaters, im weiteren Sinne weist er auf die Mehrsprachigkeit, auf das Chaos hin, was aus dem Zusammenhäufen oder der Aufeinanderschichtung der unterschiedlichen Sprachen entsteht, und was er als seine Muttersprache betrachten kann. Die russischen Worte des aus Polen stammenden jüdischen Vaters haben seine Spracherfahrung genau so stark beeinflusst, wie die deutschen Klassiker oder die heiligen Texte des Judentums, die er las.

In diesem Sinne kann auch Celan als mehrsprachig oder sprachlos betrachtet werden. Es ist schwierig zu sagen, was eigentlich seine Muttersprache war. Schon sein Name, unter dem man ihn kennt und erwähnt, ist ein Code: eine Anagramm, was aus der lallenden Wiederholung des Namens *Antschel* entstand. In seiner Familie wurde vorwiegend Deutsch gesprochen, für ihn ist „die Sprache des Vaters“ das Hebräische, darauf sedimentiert sich das in Bukowina gelernte Russische und Rumänische; in seinem Leben hat er auch die Werke italienischer, portugiesischer, französischer und englischer bzw. amerikanischer Autoren übersetzt, während ihn die ganze Zeit die Stille beschäftigte. Seine Mehrsprachigkeit könnte man vielleicht mit dem Ausdruck „in sieben Sprachen schweigen“ beschreiben.

1961 hat Celan auf eine Umfrage zum Thema der Zweisprachigkeit geantwortet, dass es in den Künsten zwar „Doppelzüngigkeit“ geben kann (was er als Entsprechung der Oberflächlichkeit des Kulturkonsums sieht), aber er glaubt nicht an die Zweisprachigkeit der Dichtung: „Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache.“ Seiner Meinung nach kommt also in der Dichtung etwas zu Wort, was als einmaliges Ereignis die leere und gewöhnliche Verwendung, die Ausbeutung der Sprache notwendigerweise überschreitet, und, um der Doppelzüngigkeit loszuwerden, muss sie die „Sprache der Wahrheit“ sprechen, oder die Sprache neu erschaffen, ihr einen neuen Wert geben.

Irgendwo zwischen den vielen Sprachen, der zahllosen Erfahrungen des Übersetzens taucht das Lallen auf, was nach Anna Glazova im Falle Mandelstams die Quelle der Dichtung, die Phase vor der Poesie ist. Es ist bekannt, dass Mandelstam seine eigenen Gedichte nie niederschrieb, sondern seine Ehefrau oder seine Freunde bat, Notizen zu machen, während er „dem Ohr, dem Gehör folgend komponierte“. Das bedeutet, dass er den ihn ansprechenden Ruf wirken ließ, und sich der Macht der

Inspiration unterwarf: Er schöpfte in sich Raum für das, was in seinem Bewusstsein erst als musikalische Gebilde erschien, und was er nur später in eine artikulierte sprachliche Form übertragen hat. In einem Essay schreibt Mandelstam Folgendes über diese Erfahrung: „Es gibt noch kein einziges Wort, das Gedicht ist aber schon zu hören. Es ist der Laut des inneren Bildes, es ist das Ohr des Dichters, das es berührt.“ Es handelt sich um das Erlebnis der Berührung, der Angesprochenheit, was in Wörtern gar nicht auszudrücken ist, was so sehr unmittelbar ist, dass seine Wahrnehmung mit der körperlichen Erfahrung verbunden zu sein scheint. Der Zustand der Inspiration ist unwiderstehlich, der vermittelnde Dichter muss sich dem unterwerfen. Mandelstam weist auch darauf hin, dass seine zeitgenössische Dichter von einer Art „Reden in anderen Sprachen“ und „heiliger Wahnsinn“ besessen sind.

Im Band „Die Niemandrose“ ist das Gedicht Celans „Tübingen, Jänner“ zu finden. Der Text enthält Hinweise auf Hölderlin, der in der im Titel erwähnten Stadt gewohnt hat, und die zweite Hälfte seines Lebens in geistiger Umnachtung, in einem Turm eingeschlossen, verbrachte. Das Gedicht ruft das Wort „Pallaksch“ hervor, das der geistesranke Hölderlin sowohl als *ja*, als auch als *nein* verwendete, was, in die Struktur der gewöhnlichen Sprache platziert, eigentlich ein Un-Wort ist. Im Gedicht Celans findet man neben dem Chaos der „tauchenden Worte“ die Beschreibung einer prophetischen Rolle: „Käme, / käme ein Mensch, / käme ein Mensch zur Welt, heute, mit / dem Lichtbart der / Patriarchen: er dürfte, / spräch er von dieser / Zeit, er / dürfte / nur lallen und lallen, / immer-, immer- / zuzu.“

Die Übersetzung der Erfahrungen, die die Menschen in der Zeit von Mandelstam und Celan hatten, kann nur im Zustand der heiligen Besessenheit stattfinden. Diese Tatsache ist in dieser Epoche besonders anschaulich, gilt aber eigentlich immer, denn in jeder Zeit kann es Erfahrungen geben, die den Mensch zu solcher Höhe erheben oder in solche Tiefe stürzen lassen, dass sie nur in einem mit dem Wahnsinn grenzenden Zustand rezipiert, erlebt und verinnerlicht werden können. Es ist einfach zu viel, der Mensch muss aus sich selbst hinaustreten, damit die Erfahrung Raum hat. Die Erfahrung gehört nicht mehr zum Menschen, sondern der Mensch gehört der Erfahrung. Es ist auch nötig, dass eine Art Inspiration, eine Geste der Vermittlung bei der Bearbeitung dieser Erfahrungen da ist, weil die normale Sprache keinen Zugang zu ihnen hat. Und auch so ist es nur Lallen, was erklingt, d. h. die Übersetzung bleibt auf

der Schwelle der Sprache, wird es nicht überschreiten, und ist deswegen absolute Übersetzung: Nicht das Ergebnis, sondern der Prozess ist wesentlich. Die Tätigkeit der Übersetzung muss unaufhörlich stattfinden, sie darf sich nicht bei einem fertigen Werk aufhalten, denn so würde sie die Leben gebenden Bewegungen vernichten.

Es kann nicht in der Sprache davon gesprochen werden, wovon man lallt, dazu hat die strukturierte Sprache keinen Zugang, nur die Bewegungen, Berührungen der Übersetzung, das Geschehen. Das Verständnis ist auf der artikulierten, sprachlichen, begrifflichen Ebene nicht möglich. In dieser Welt hat nicht einmal die Absicht eines solchen rationalen oder ökonomisch strukturierten Verständnisses Raum. Der Umgang mit der Fremdheit, die sich in schrecklicher Ferne befindet, gleichzeitig aber in der unmittelbaren, unausweichlichen Nähe auftaucht, kann nur als ein Treffen, als ein langer Prozess der Zähmung vorgestellt und erwünscht werden; was man nicht verstehen und mit den Wörtern nicht aussagen kann, das wird im Körper rezipiert. Was den Körper berührt und stigmatisiert, das wird seine Spuren nicht in Wörtern, sondern in Wunden hinterlassen.

Als Bemerkung zu der deutschen Ausgabe der Gedichte Mandelstams schreibt Celan, der Übersetzer: „[...] bei Ossip Mandelstam [ist] das Gedicht der Ort, wo das über die Sprache Wahrnehmbare und Erreichbare um jene Mitte versammelt wird, von der her es Gestalt und Wahrheit gewinnt: um das die Stunde, die eigene und der Welt, den Herzschlag und den Äon befragende Dasein dieses Einzelnen.“ Er sieht in diesem Dichter einen Übersetzer, einen Vermittler, der fähig ist, die das Sein tief berührenden vor- und untersprachlichen Erfahrungen über der Sprache zu verbinden; das in der Mitte stehende Sein wird von der sprachlichen Welt umringt, und nicht nur als bloße tote Schale, sondern mit ihm in einer lebendigen Beziehung stehend. Der Raum des Gedichtes ist die verwirklichte Übersetzung, d. h. ihr Ergebnis. Hinter ihm, im Abgrund zwischen den voneinander geschlossenen Dingen befindet sich die Leben spendende Luft, die Arbeit der Übersetzung. Der Übersetzer muss sich darin verlieren, damit das Werk verwirklicht wird.

Mandelstams Gedicht – Celans Übersetzung: Die Spiegelung des Übersetzungsprozesses im lyrischen Text

Das Ereignis, von dem im Mandelstams Gedicht „Я слово позабыл, что я хотел сказать“ (in Celans Übersetzung: „Das Wort bleibt ungesagt, ich find's nicht wieder“) die Rede ist, ist das Vergessen. Es geht hier um das Vergessen eines Wortes, das gerade von der Schwelle der Sprache verflieg, das dem Aussagen im letzten Moment entging, und das nur ein Schritt von der Finalisierung der Übersetzung trennte. So könnte man sagen, dass der Text den Moment einer misslungenen Übersetzung darstellt – aber wir haben bereits festgestellt: Die Tatsache, dass man nur zur Phase des Lallens gelangt und die Übersetzung nicht beendet werden kann, zeigt gerade die Vollkommenheit der Übersetzung. Der perfekte Vermittler bewegt sich zwischen zwei Welten, aber er fällt weder in die eine noch in die andere Welt, sondern bleibt ständig in einem Zustand, der zu keiner der beiden gehört – er ist wie ein Seiltänzer.

Die erste Zeile im Mandelstams Gedicht im Original lautet folgendermaßen: „Я слово позабыл, что я хотел сказать.“ („Ich habe das Wort vergessen, das ich sagen wollte.“); Celans Übersetzung: „Das Wort bleibt ungesagt, ich find's nicht wieder.“ Die deutsche Variante setzt anstatt der Absicht, eher die Beschreibung eines Zustandes in den Vordergrund, es betont nicht die Anwesenheit des sprechenden Ich, sondern das verlorene, vergessene Wort. Dieses Wort ist das, was jemanden berührt, anspricht. Es ist das, was im erwähnten Essay Derrida „Diktat“ genannt hat, und was auf Übersetzung wartet. Dessen Vergessen bedeutet nicht, dass das Erlebnis der Inspiration, der Angesprochenheit selbst aus dem Gedächtnis gelöscht wird, denn der Rest des Textes, fast das ganze Gedicht beschäftigt sich mit diesem Ereignis, was also sehr unvergessliche Spuren und Wunden hinterlassen hat. Es geht darum, dass der ansprechende Ruf in der Sphäre des Unsagbaren bleibt, sich nicht zu Ende übersetzen lässt.

Die „blinde Schwalbe“ ist im Gedicht das Symbol der berührenden Inspiration, d. h. des auf Übersetzen wartenden Originals, und es ist eindeutig, dass es auch Wunden auf sich trägt. Obwohl die Schwalbe dorthin zurückkehrt, wohin sie gekommen ist (bei Mandelstam „в чертог теней“ – „in die Halle des Schattens“, bei Celan „ins Schattenheim“), also die Sicherheit sucht und findet, sie tut es „На крыльях срезанных“

– „mit geschnittenen Flügeln“, was in der Übersetzung Celans als schreckliche, vernichtende Verletzung erscheint, noch dazu zwischen Klammern, zwischen gefängnis- oder zwangsjackenähnlichen Zeichen gesperrt: „(Zersägt war ihr Gefieder.)“.

Auf den Spuren des Rufes, des vergessenen, verlorengegangenen Diktats entsteht ein „ночная песнь“ – „nächtliches Lied“, in der deutschen Version „ein Reim“. Es ist unmöglich, diese Spur in Zeit oder Raum zu platzieren, es wird wegen seines Zustandes in sich eingesperrt, eingeschlossen: Bei Mandelstam befindet es sich „В беспмятстве“ – „in besinnungslosem Zustand“, bei Celan ist es „Tief in der Ohnmacht, nächtlich“.

Dieses Lied singt sich selbst („поется“ – „es sing sich“, „es wird gesungen“), dieser „Reim“ singt an sich. Das entstandene Gebilde ist in sich geschlossen, es distanziert sich von dem eigenen Ursprung, es ist fremdartig und unzugänglich, wie ein Igel, den Derrida als Metapher der Dichtung beschreibt. Mit dem Bild des Igels kann auch Celans Vorstellung von Dichtung verbunden werden: Es ist nicht etwas, das den eigenen Willen durchzusetzen versucht, was zu etwas verpflichtet oder dominiert, sondern etwas, das sich der Gefahr aussetzt, das sich ausliefert, das sich einfach zeigt: „La poésie ne s'impose plus, elle s'expose.“

Sogar die Spur des verlorenen Rufes ruft, sie spricht in einer unbewussten und ohnmächtigen, wahnsinnigen und unverständlichen Sprache, sie verwundet, sie schließt sich aus der strukturierten, begrifflichen Sprache aus. Nach Derrida ist die Botschaft, die an uns gerichtete Bitte des Zeichens nicht das, dass man es mit Wörtern erklären muss, sondern es geht um den Ruf einer Nähe ganz anderer Art: „trag es mit dir, in dir“. Es ist fast die Nähe der intimen körperlichen Berührung oder der Verletzung. Das, was unübersetzbar ist, muss man *tragen* und nicht *übertragen*.

In der zweiten Strophe des Gedichtes ist die komplette Leere und Stummheit zu empfinden. Es scheint, dass die beschriebenen Gegenstände nicht aus einem Material bestehen, dass ihnen nur Umrisse, die Oberfläche oder die Haut geblieben sind (z. B. „Прозрачны гривы“ – „durchsichtige Mähnen“, in der deutschen Variante „glashelle Mähnen“). Als ob diese kristallartige Welt nur das Bild von sich selbst wäre, in dem die Bewegung weder organisch noch realistisch ist: Die Blume blüht nicht auf und erblüht nicht, sondern verwandelt sich in den eigenen Namen („Бессмертник“ – „Immortelle“ – „unsterblich“). Der Kahn ohne Fährmann bewegt sich auf dem Fluss ohne Wasser.

Diese Welt ist auch in sich geschlossen, diese surrealistischen Bilder suggerieren einen wahnsinnigen Alptraum. Die zwei Welten können sich nicht treffen, das Wort wird mit Geschwätz umringt: „Среди кузнечиков“ – „under den Grillen“, „umschwärmt von Grillen“, und es ist immer noch im unbewussten Zustand: „беспамятствует слово“ – „das Wort fällt in Ohnmacht“, es ist „unerwacht“.

Das stärkste Bild in der dritten Strophe ist der Vergleich des Wortes mit Antigone. Der Konflikt und das Schicksal der tragischen Heldin entspringt aus der Auseinandersetzung mit zwei verschiedenen, miteinander unvereinbaren Gesetzen: Sie will einerseits dem göttlichen Befehl gehorchen, kann aber andererseits die irdische Regeln auch nicht brechen, und die beiden stehen im Gegensatz zueinander.

Was ist es aber genau, was in dieser Situation unmöglich ist, und woran Antigone sterben muss? Die Vermittlung, die Übersetzung, das Finden einer gemeinsamen Sprache, das zwischen den zwei Gesetzen ein Treffen, einen Dialog ermöglichen könnte. Antigone ist ohnmächtig genau wie der Mensch, der versuchen würde, seine tiefe, unmittelbare Erfahrungen (transzendentalen Ursprungs) in ein verständliches, begrifflich bestimmtes, irdisches, ökonomisches Zeichensystem zu übertragen.

Was bedeutet es aber, dass nicht der Übersetzer, der Vermittler, sondern das Wort selbst der Antigone ähnlich ist? Es ist die Stummheit der Sprache, die nicht sprechen kann. Sowohl der Übersetzer, als auch das ihn rufende Erlebnis bewegen sich in einem Zustand des Dazwischens, sie schweben in einem Spielraum der Transition: Sie sind aus beiden Welten ausgeschlossen, sie können in keiner der beiden vollständig anwesend sein, und wenn die beiden sich nicht treffen, sind sie auch in sich selbst, in der Finsternis der Besinnungslosigkeit eingesperrt. Sie sind aufeinander angewiesen: Der Übersetzer und das Wort tragen dasselbe Schicksal.

Im Text ist das Attribut der Antigone „безумная“ – „wahnsinnig, verrückt“. Celans Version verwendet den Ausdruck „jäh umnachtet“. Das Wort „umnachtet“ trifft man oft im Kontext der Lebensgeschichte Hölderlins. Dieser Wahnsinn ist einerseits der Zustand des finsternen Unbewussten, was jemanden von allen anderen absperrt und allen unzugänglich macht, andererseits aber die prophetische, sakrale Besessenheit, die zum Lallen gelangt, in der aber sich die Bewegung der ergebnislosen und deswegen absoluten Übersetzung verwirklicht. Die Arbeit und das Dasein des

Übersetzers und des Wortes ist dann vollkommen, wenn sie zwischen den äußeren Mauern zweier ihnen unzugänglichen Welten eingesperrt sind, wie die lebendig eingemauerte Antigone.

Es ist schrecklich einzusehen, dass der Preis für die Erfahrung der reinen Sprache in ihrem Wesen das Leben und der Tod ist, oder dass man mit einer Erfahrung wie das Vernichtungslager nichts Weiteres anfangen kann, als es lallend im Körper zu tragen. Die verzweifelte Angst davon ist in der vierten Strophe formuliert: „Я так боюсь рыданья Аонид“ – „ich habe so eine Angst vom Heulen der Musen“, in Celans Version: „O Aoniden, ihr – ich muß vor Angst vergehen“. Es ist die Angst eines Propheten, der sich von der sakralen Besessenheit fürchtet und vor seiner Berufung flieht. Es ist die Angst von dem Ruf, dem er nicht widerstehen kann, von der Inspiration, der er sich unterwerfen muss. Es bedeutet gleichzeitig die Möglichkeit der größten Freude und des schrecklichsten Schicksals. Es ist etwas so Anziehendes und Abschreckendes wie das ästhetische Ereignis, das Oskar Becker mit einem Gipfel verglichen hat. Diesem Ereignis kann man sich mit einem Sprung nähern, der die Ekstase oder den Untergang mit sich bringt.

Es ist eine Erfahrung, die, wie es in der fünften Strophe steht, den Sterblichen die Freude der Erkenntnis und der Liebe geben kann. Deren Ruf ist mit der Unmittelbarkeit der körperlichen Erfahrung verbunden: „и звук в персты прольется“ – „und das Laut fließt in die Fingern“, was auch durch die archaische Form des russischen Wortes „Finger“ betont wird, während die deutsche Variante die Intensität hervorhebt: „ein Laut, der mich durchquert“. In dem Moment, in dem der Übersetzer die Arbeit des Übersetzens verlässt und seine Aufmerksamkeit auf das Ergebnis richtet, verschwindet sofort der Zustand der Gnade, die intensive, ekstatische Erfahrung. Der Grund dafür ist: Der Übersetzer kehrt von dem entrückten Zustand seiner selbst in die Grenzen seines Ich zurück. Im russischen Text erscheint das Pronomen я (ich) an den Stellen, wo der krampfhafteste Wille des Aussagens ausgedrückt wird (z. B. in der ersten Strophe), bzw. dort, wo die Selbstentleerung, die selbstlose Aufopferung nicht vollkommen ist (die Angst des Menschen vor dem Abgrund).

Das momentane Erleben des ekstatischen Zustandes, dem das Zurückstürzen in die begrenzte Lebensweise folgt, erinnert an den Mythos, den man bei Platon lesen kann: Die den Göttern folgenden Seelen können für einen Moment das Strahlen der

Ideen erblicken, doch verlieren sie diese Erfahrung sofort, wenn sie ins irdische Leben zurückkehren – in ihrem Leben bleibt nur ein blasser Abglanz der Vollkommenheit zurück. Darauf weist in Celans Version die Zeile „ein Schemen war es – es ist heimgekehrt“ hin; das Wort „chemen“ hat zwei Bedeutungen: Es bezeichnet ein Schattenbild, aber auch ein Schema, ein Musterbeispiel, wie die Idee bei Platon eine Schablone der sichtbaren Wirklichkeit ist, die für die Menschen nur als Schattenbild, nicht in unmittelbarer Anwesenheit da ist.

Am Schluss des Textes erscheint die Erinnerung der intensiven Erfahrung als gegensätzlich, unzugänglich: Die Unverständlichkeit des „glühenden Eises“ entgeht jedem Versuch der begrifflichen Erklärung so, wie das unsagbare Erlebnis sich der Struktur der Sprache entzieht. Dieses erfrorene Brennen bedeutet Schmerz, Verletzung, ein Brandmal auf dem Mund. Es ist eine Wunde, die die Sprache und die Stille bestimmt von jenem, der sprechen und schweigen will. Der stigmatisierte Körper, das verwundete Sprechen und Schweigen, die ins Herz eingravierten Zeichen sind es an denen diejenigen sich erkennen, die sich wirklich getroffen haben.

Die Datierung von Mandelstams Gedicht ist November 1920.

Das Geburtsdatum von Paul Peisah Antschel: 23. November 1920.