

Aleksej L. Vol'skij

Auf der Suche nach der „reinen Sprache“

Hermeneutische Aspekte in Paul Celans Chlebnikov-Übersetzung

1. Hermeneutische Aspekte des Übersetzens

Übersetzung ist das Grundphänomen des semiotischen Prozesses. Wie Roman Jakobson zeigte, kann die Bedeutung eines sprachlichen Zeichens nur durch seine Übersetzung in ein anderes Zeichen erschlossen werden. Dieser Prozess ist prinzipiell unendlich, denn an Stelle eines Zeichens wird ein anderes Zeichen gesetzt, das wiederum in andere Zeichen übersetzt werden kann. Deswegen muss Übersetzen nicht nur als zwischensprachlicher, sondern auch als innersprachlicher Prozess verstanden werden. Demgemäß unterscheidet Jakobson (1984: 483) „drei Arten der Wiedergabe eines sprachlichen Zeichens“:

1. die innersprachliche Übersetzung oder Umformulierung (rewording) ist eine Wiedergabe sprachlicher Zeichen mittels anderer Zeichen derselben Sprache, 2. die zwischensprachliche Übersetzung oder Übersetzung im eigentlichen Sinne ist eine Wiedergabe sprachlicher Zeichen durch eine andere Sprache, 3. die intersemiotische Übersetzung oder Transmutation ist eine Wiedergabe sprachlicher Zeichen durch Zeichen nicht-sprachlicher Zeichensysteme.

Die Übersetzbarkeit ist dem sprachlichen Zeichen wesentlich, denn durch Übersetzen wird die Bedeutung des Zeichens verstanden, wiedergegeben und interpretiert.

Dagegen sind Literatur im Allgemeinen und insbesondere poetische Texte laut Jakobson prinzipiell unübersetzbar. In einem Gedicht, in dem die poetische Funktion der Sprache das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination transponiert, ist die Form ein konstitutives Element der sprachlichen Äußerung. Alle Konstituenten des Sprachcodes werden in einem Gedicht nach dem Prinzip der Ähnlichkeit und des Kontrastes aufeinander bezogen und erlangen ihre eigene autonome Bedeutung. „Phonologische Ähnlichkeit wird als semantische Verwandtschaft empfunden. [...] und die Dichtung ist [...] per definitionem unübersetzbar.“ (Jakobson 1984: 490) Die Übersetzung eines sprachlichen Kunstwerks ist nach Jakobson nur als „schöpferische Übertragung“ möglich. Was ist aber eine „schöpferische Übertragung“? Wie kann sie gedacht werden? Worauf bezieht sie sich, wenn das Original „per definitionem“ unübersetzbar ist?

Für die Hermeneutik, die mit der Übersetzung aufs Engste zusammenhängt, sind diese Fragen von großer Wichtigkeit. Das Verb *hermeneuein* heißt: 1. sagen, ausdrücken, äußern 2. interpretieren, auslegen 3. übersetzen, dolmetschen (vgl. Ebeling 1959: 243). Alle drei Bedeutungen bilden eine Dreieinheit und müssen in ihrem Zusammenhang verstanden werden. Denn „sagen“ bedeutet in gewissem Sinne auch „übersetzen“: Man übersetzt einen Gedanken ins artikulierte Wort, d. h. man *setzt* ihn *über* – aus der Sprache des Geistes in die Wortsprache. Die Stoiker pflegten deswegen von zwei Arten des *logos* zu sprechen: dem inneren (*logos endiathetos*) und dem äußeren (*logos prophorikos*) (vgl. Grondin 1997: 25). Der Gott Hermes, dem die Hermeneutik bekanntlich ihren Namen verdankt, teilt den Willen der olympischen Götter den Sterblichen mit, indem er diesen aus der Sprache der Götter in die Sprache der Menschen übersetzt. Diese Einsicht bildet die *transzendente Grundlage* der sprachlichen Übersetzbarkeit im Allgemeinen und der Übersetzbarkeit von Gedichten im Besonderen. Wenn man nämlich voraussetzt, dass dem Werk als *ergon* ein innerer Prozess des *Ins-Werk-Setzens* als *energeia* zugrunde liegt, dann lässt sich das Gedicht selbst von vornherein als die ursprüngliche Form der Übersetzung anschauen. Und dann könnte eine Übersetzung des Originals als eine Übersetzung gleichsam „zweiten Grades“, als Übersetzung der Übersetzung aufgefasst werden (vgl. Hirsch 2006: 612).

Die Übersetzung ist folglich auch mit der *hermeneia* als Auslegung verbunden. Jede neue Übersetzung der Bibel z. B. krönte einen langen Prozess ihrer sorgfältigen Interpretation. Auch das Gegenteil gilt: Schlechte Übersetzung ist Folge eines mangelhaften und oberflächlichen Verstehens. Für die Romantiker war Übersetzen die höchste Form des Verstehens. In seinem Aufsatz „Über das Studium der griechischen Poesie“ spricht Friedrich Schlegel von der Übersetzung der Werke der Antike als dem produktiven Prozess ihrer Aneignung und Erkenntnis. Durch Übersetzen erkenne man den Geist und den Stil des goldenen Zeitalters. Übersetzung wird in der Romantik auch als eine der wichtigsten Formen der Kritik verstanden, weil dabei ein Gedicht durch ein anderes Gedicht gedeutet und die Sprache der Kunst mit Hilfe der Kunst ausgelegt wird. Und von Friedrich Schlegel haben wir gelernt, dass die höchste Ansicht der Poesie eine poetische sein muss (vgl. Schlegel 1991).

Einer der Wegbereiter der modernen hermeneutisch orientierten Übersetzungstheorie war Walter Benjamin, der das Übersetzen als ein philosophisches Problem verstand. In seinem Essay „Die Aufgabe des Übersetzers“ fragt er nach den philosophisch-hermeneutischen Prämissen der Übersetzungstätigkeit. Nach Benjamin besteht das Ziel der Übersetzung eines Gedichts nicht darin, es dem Leser, der die Originalsprache nicht beherrscht, zugänglich zu machen oder ihm den Sinn des Textes zu vermitteln. Die Übersetzung soll vielmehr Ausdruck der inneren Verwandtschaft der Sprachen sein. Nach Benjamin ist jede historische Sprache begrenzt und unvollkommen. Das Gemeinte wird darin nur durch eine bestimmte „Art des Meinens“ ausgedrückt. Der begrenzten Nationalsprache als einer sprachlichen Erscheinung setzt Benjamin die sogenannte „reine Sprache“

als das Wesen der Sprache entgegen. Die „reine Sprache“ ist für alle identisch, sie verbürgt die zwischensprachliche Verständigung und die Möglichkeit der Übersetzbarkeit als solcher. Jedes Gedicht und jede Sprache streben nach Ergänzung, die gerade durch die Übersetzung ermöglicht wird. Bei Benjamin kommt der Übersetzung eine nahezu religiös-mystische Aufgabe zu. Auf die von ihm selbst gestellte Frage – worin besteht also die Aufgabe des Übersetzers? – gibt Benjamin (1996: 60) die folgende Antwort: „Jene reine Sprache, die in fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen, die im Werke gefangene in der Umdichtung zu befreien, ist die Aufgabe des Übersetzers.“

Aber wie lässt sich das Verhältnis zwischen der von Benjamin postulierten „reinen Sprache“ und einer konkreten Sprache denken? Am Leitfaden dieser Frage gelangen wir zu einem der einflussreichsten hermeneutischen Gedanken nicht nur des frühen Mittelalters, sondern auch der Gegenwart und zwar zu Augustins Lehre vom inneren Wort – *verbum interius*, in der Benjamins Idee der „reinen Sprache“ ihre theologisch-philosophische Begründung erhält.

Diese Lehre formulierte Augustin im letzten Kapitel seines Buches *De trinitate*. Den Ausgangspunkt seiner Überlegungen über das Wesen der Sprache bildet die Reflexion über das Mysterium der Trinität. Das göttliche Wort, der *logos*, den Augustin der lateinischen Übersetzung folgend als *verbum* bezeichnet, ist mit Gott wesensgleich. Es war am Anfang bei Gott. *Per analogiam* lässt sich auch der Ursprung der menschlichen Sprache denken, den Augustin, sich auch auf die stoische Unterscheidung des inneren und äußeren *logos* stützend, im sogenannten *verbum interius* erblickt, das als Ab- und Nachbild des göttlichen Wortes im Herzen existiert und deswegen auch *verbum cordis* genannt wird. Dieses Wort, das Augustin mit der menschlichen Vernunft gleichsetzt, ist intersubjektiv, universal und wahr. Es geht jedem ausgesprochenen Wort voraus, hat keine sinnliche und historische Gestalt und ist mit keiner besonderen Sprache identisch – „*verbum est quod in corde dicimus: quod nec graecum, nec latinum, nec linguae alicujus alterius*“ (Augustin 1955: 19). In dem inneren Wort ist es die ursprüngliche Wesensgleichheit aller Menschen, die Voraussetzung objektiver Erkenntnis ist und die die universale Grundlage aller Verständigung bildet. Auf dieses innere Wort richtet sich das hermeneutische Verstehen, das durch die Transzendenz der äußeren (sinnlichen) Form der Sprache erreicht wird.

Es ist nun die Frage zu beantworten, wie das innere Wort mit dem äußeren Wort, mit dem sprachlichen Zeichen (*signum*) zusammenhängt. Die Antwort sucht Augustin ebenso aus der Analogie mit dem göttlichen Wort zu ermitteln. Das göttliche *verbum*, erläutert er, wurde Fleisch, d. h. nahm sinnliche und historische Gestalt in der Person Jesu Christi an. Dieses Gestaltwerden bedeutete aber keinerlei Verminderung seines Wesens. Das in die Weltgeschichte getretene Wort war dem präexistenten *verbum* wesensgleich. Anders verhält es sich mit dem menschlichen Wort. Das geäußerte Wort enthält nicht die volle Wahrheit des inneren Wortes und verhält sich zu ihm wie der Teil zum Ganzen: Das innere Wort wird von Hans-Georg Gadamer als der bis zu Ende gedachte Sachverhalt (*forma excogitata*) gedeutet (vgl. Gadamer 1990: 430). Daraus ergibt sich der

sogenannte hermeneutische Zirkel, denn zum Verständnis des Ganzen kann man erst aus dem Verständnis der einzelnen Teile, d. h. Worte, Sätze und Aussagen gelangen. Jeder Sprechakt des Menschen enthält nur eine Teilwahrheit. Eben deswegen ist jede Aussage prinzipiell unvollkommen, sie bedarf einer Ergänzung durch eine andere und setzt eine solche voraus. Insofern ist dem inneren Wort ein prozessuales Moment wesentlich. Das Wesen der Sprache kann nur als unendlicher Dialog gedacht werden, der sich in einer Abfolge von Frage und Antwort manifestiert. Eine wichtige Form der sprachlichen Dialogizität ist die Übersetzung.

2. Paul Celan als Übersetzer russischer Dichtung

Paul Celan war nicht nur ein großer Dichter, sondern auch ein hervorragender Kenner europäischer Dichtung. Der Dialog, den Celan mit dieser führte, war vor allem produktiver Art und äußerte sich in zahlreichen Übersetzungen. Dass Celan sich intensiv mit Übersetzungen befasste, hat mehrere Gründe. Der erste Grund war seine Mehrsprachigkeit. Von Hause aus sprach er Deutsch, Hebräisch, Rumänisch und in der Schule kamen Französisch und die alten Sprachen hinzu. Im Studium, vor allem aber im Selbststudium erwarb er gute Englischkenntnisse und verfeinerte das Französische so, dass er es wie seine Muttersprache beherrschte. Seine ersten Übersetzungen (es handelte sich um russische Literatur und um Erzählungen von Franz Kafka) fertigte er ins Rumänische an, alsdann nur noch ins Deutsche. Celan übersetzte insgesamt aus sieben Sprachen: dem Französischen, Englischen, Russischen, Rumänischen, Italienischen, Portugiesischen und Hebräischen.

Der zweite Grund für Celans übersetzerisches Engagement ist die Exilerfahrung, die das Übersetzen aus dem Fremden ins Eigene und aus dem Eigenen ins Fremde erfordert. Als deutschsprachiger Jude in der Bukowina geboren, die seinerzeit rumänisch war, dann sowjetisch, während des Krieges deutsch und danach wieder sowjetisch wurde, ging er im April 1945 nach Bukarest, Mitte Dezember 1947 nach Wien und siedelte schließlich im Juni 1948 nach Paris über. Immer wieder wurde Celan mit einer fremden Ideologie konfrontiert, die eine andere Sprache als die seine sprach. Für die Rumänen war er ein deutschsprachiger Jude, für die Sowjets ein Rumäne, für die Deutschen ein Jude und für die Franzosen ein österreichischer Emigrant. Selbst das Deutsche behielt für ihn die Ambivalenz von Fremde und Nähe: Es war ihm sowohl die Sprache seiner Mutter und der deutschen Kultur als auch die Sprache der Nazi-Mörder.

Es ist naheliegend, die permanente Exilsituation archetypisch auf sein Judentum zu beziehen. Um Marina Cvetaeva zu paraphrasieren: Nicht nur sind alle Dichter Juden, sie sind auch alle Übersetzer. Das jüdische Volk ist einerseits Empfänger und Bewahrer der göttlichen Offenbarung, andererseits zur Mission ihrer Verkündigung auserwählt. Es ist kein Zufall, dass die erste Übersetzung von

Weltrang in der europäischen Geistesgeschichte gerade durch Juden vollbracht wurde: die Septuaginta, die Übersetzung der jüdischen Thora ins Griechische.

Sieht man sich Celans Übersetzungen an, so sind sie in zwei Gruppen einzuteilen. Zur ersten Gruppe gehören die sogenannten Auftragsübersetzungen, die für Celan nur Brotarbeit waren und deshalb hier außer Acht gelassen werden. Die zweite Gruppe bilden die Übersetzungen, die Celan selbst auswählte und die ihn zu einem der bedeutendsten Übersetzer der Dichtung der Nachkriegszeit machten. Von diesen Übersetzungen stellen wiederum diejenigen aus dem Russischen einen wichtigen Teil dar. Celans Interesse galt vor allem der russischen Moderne: der Lyrik von Aleksandr Blok, Sergej Essenin, Osip Mandel'stam, Boris Pasternak, Velimir Chlebnikov, Konstantin Služevskij und Evgenij Evtušenko.

Zweifelsohne wären Celans eigene Dichtung und Poetologie ohne seine Übersetzungen nicht denkbar. Im Übrigen wollte er mit seinen Übersetzungen nicht nur die russischen Dichter im deutschsprachigen Raum bekannt machen, sondern auch eine bestimmte Auffassung und Tradition der Dichtung vermitteln. Worin aber bestand diese? Ohne auf dieses Thema im Einzelnen einzugehen, möchte ich doch einige Momente wenigstens andeuten.

In seiner Bühner-Preis-Rede nannte Celan (1999: 10) die Dichtung „diese Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst“. Die wahre Dichtung spricht vom Schmerz, von der Einsamkeit, vom Tod. Das Gedicht ist ein oft „verzweifelt Gespräch“ (Celan 1999: 9), das ein Dichter mit seinem unbekanntem Leser führt. Er gibt ihm eine Botschaft von sich selbst, von seiner Existenz. Diese Botschaft hat Celan in Anlehnung an Osip Mandel'stam als „Flaschenpost“ bezeichnet. Das Gespräch der Dichtung ist keinesfalls metaphysisch, sondern es findet in der Zeit statt und geschieht aus der Erfahrung der menschlichen Endlichkeit und Geschichtlichkeit.

Daraus lässt sich Celans Zuneigung zu bestimmten Dichtern und Dichtungen erklären. Die von ihm übersetzten russischen Dichter gehören, nach dem Wort von Roman Jakobson, allesamt zu einer „vergeudeten Generation“. Es sind Zeugen, zumeist auch Opfer ihrer Zeit, die ähnlich wie die französischen *poètes maudits* das Antibürgerliche, das Systemfeindliche, ja das Absurde verkörpern. Demgegenüber blendet Celan die sogenannten sowjetischen Front-Dichter entschieden aus seinem Blickfeld aus.

Doch trifft Celan eine sorgfältige Auswahl. So lehnt er etwa ab, Aleksandr Bloks symbolistisches Hauptwerk „Neznakomka“ („Gedichte an eine Unbekannte“) zu übersetzen. In einem Brief an Julia Hiller von Gaertringen vom 19. August 1960 beteuert er: „Ich bin, glauben Sie es mir, kein Alles-und-Jedes-Übersetzer; keine meiner bisherigen Übertragungen aus dem Russischen geht auf irgendeinen ‚Auftrag‘ zurück.“ (Ivanović 1997: 299)

Das Übersetzen russischer Dichtung fällt in zwei Phasen, die von ungleicher Intensität sind. In den Jahren von 1958 bis 1961 überträgt Celan das Poem „Die Zwölf“ von Aleksandr Blok – es ist seine erste Übersetzung aus dem Russischen überhaupt – sodann Osip Mandel'stam (41 Gedichte) und Sergej Essenin (31 Gedichte). Die Übersetzungen der Gedichte Velimir Chlebnikovs sind zeitlich die

letzten und stammen bis auf ein Gedicht aus dem Jahr 1969, dem letzten Lebensjahr Celans.

Insgesamt überträgt Celan sechs Gedichte: „Luftiger Lufthold“, „Das Heupferdchen“, „Wem bloß erzählchen“, „Schwarzlieb“, „Sieben“, „Das eine Buch“. 1960 entsteht die erste Übersetzung – es ist die Übersetzung des letztgenannten Gedichts, die Celan 1965 Peter Urban, dem Herausgeber der deutschen Chlebnikov-Ausgabe übergibt, die aber erst 1967 veröffentlicht werden wird (vgl. Ivanović 1997: 302). 1969 folgen fünf weitere Gedichte. Schließlich gibt es einen Brief von Celan an den russischen, in Amerika lebenden Slavisten und Chlebnikov-Forscher Vladimir Markov aus dem Jahr 1960, in dem er sich zum Werk des Dichters äußert.

Wenn man davon ausgehen kann, dass die Bekanntschaft mit Chlebnikov jenem Brief unmittelbar vorausgeht und vielleicht ins Jahr 1959 fällt, so lässt sich festhalten, dass das Werk Chlebnikovs Celan in der wichtigsten und produktivsten Phase seines eigenen Schaffens begleitet und beeinflusst, wenn auch in ungleichmäßiger Intensität. Besonders stark wird der Einfluss von Chlebnikov im Band *Schneepart*, dessen Gedichte von September 1967 bis Oktober 1968 entstanden und der Arbeit an der Übersetzung unmittelbar vorausgehen (vgl. Ivanović 1993: 186).

In der Reihe der von Celan übersetzten russischen Dichter nimmt Chlebnikov eine Sonderstellung ein. Er interessiert Celan vor allem als Sprachmagier und Sprachphilosoph. Im erwähnten Brief an Markov schreibt Celan:

Seltsamerweise sind es nicht jene Aspekte dieser Dichtung, die man, ich vereinfache jetzt, ich weiß, – als die „wortschöpferischen“ bezeichnen könnte, die mich bei Chlebnikov ansprechen. Es ist – ich suche jetzt ein Wort und *eines* genügt hier nicht, – es ist etwas, das man vielleicht das „Archetypische“ nennen darf. (Ivanović 1997: 234)

Das Archetypische der Dichtung ist es also, was Celan bei Chlebnikov sucht. Nicht Sprachspiele und Wortexperimente als solche (und das unterscheidet Chlebnikovs Dichtung von der sogenannten konkreten Poesie), sondern das, was sich darin und dadurch zeigt: das Urphänomen der Sprache. Durch seine Übersetzungen sucht er zum Ursprung der Dichtung und der Sprache durchzubrechen. Und somit wird die eigene Übersetzung zum hermeneutischen Phänomen: zum Erschließen der „reinen Sprache“ durch die eigene – vergleichbar Chlebnikovs eigener Suche nach der neuen Universalsprache.

3. Zu Velimir Chlebnikovs Sprach- und Dichtungstheorie

Velimir Chlebnikov, Mitbegründer des russischen Futurismus, hat ein umfangreiches und vielgestaltiges Werk hinterlassen: Gedichte, Prosa, Arbeiten zur Linguistik, eine Theorie der dichterischen Sprache und Mathematik, dramatische Entwürfe. Sich selbst und seine futuristischen Dichterkollegen bezeichnet er als *budetljane* (es ist dies die Rückübersetzung des aus dem Italienischen ins

Russische übersetzten *futuristy*: ‘Zukunftianer’), denn er sah die Heimat des Schaffens und der Poesie in einer Zukunft, die durch die Gegenwart „durchbricht“ (Chlebnikov 2000: 8).

Der Futurismus, dessen erste poetologische Schriften noch vor dem Ersten Weltkrieg erscheinen, geht von der Feststellung aus, dass die allgemeine Sprache in ihrer Entwicklung stagniert, sich zum Ausdruck des Geistes nicht mehr eignet und deswegen einer tiefgreifenden Erneuerung bedarf. Eine solche Erneuerung findet in dem individuellen Sprechakt statt, dessen höchster Ausdruck ein Gedicht ist. Darin erlangt die Sprache ihre wesentliche dynamische Kraft, Produktivität, wahre Universalität und Lebendigkeit. Der schöpferischen und individuellen Seite der Sprache setzt der Futurismus mit allem Nachdruck ihre systematische und allgemeine Seite entgegen. Der dichterische Text selbst wird nur als ein transitorisches und insofern negatives Moment der progressiven Produktion verstanden. Die Stagnation der Sprache findet in ihrer Sinngebundenheit, aber auch in der Beschränktheit der nationalen Einzelsprachen Ausdruck. Die Futuristen sind bestrebt, eine neue Universalsprache zu schaffen. In seiner Autobiographie *Svojasi* (1919) schreibt Chlebnikov, dass er in seinem Poem „Devij Bog“ („Jungfräulicher Gott“) das slavische Element der Sprache hat freisetzen wollen, wofür er altslavische und polabische Wörter verwendet. Damit möchte er „das allasiatische Bewußtsein“ wieder erwecken. (Chlebnikov 2000: 7).

Ich möchte nur auf einige Aspekte der umfangreichen Sprachtheorie Chlebnikovs hinweisen.

Einer der wichtigen Schritte zur umfassenden Erneuerung der Sprache ist die Auflösung der Wurzel als der wichtigsten Sinneinheit des Wortes. Die Sprache will nicht mental (*ne umno*), sondern *transmental* (*zaumno*) verstanden sein. Dazu ist erstens der Zauberstein zu erfinden, mit dessen Hilfe ein slavisches Wort in ein anderes frei verwandelt, gleichsam umgegossen werden kann. Zweitens ist zu erkennen, dass die Wurzeln nichts als Gespenster sind, hinter denen sich wie in den semitischen Sprachen Buchstabenkombinationen verbergen. Es gilt, die Einheit aller Weltssprachen anzustreben, die aus der Einheit der Buchstaben-systeme erwächst (vgl. Chlebnikov 2000: 8). Im Aufsatz „Von den einfachen Namen der Sprache“ stellt Chlebnikov die These auf, dass die Zahl der einfachen Namen der Zahl der Buchstaben (ca. 28–29) entspricht.

Die Buchstaben sind einfache Namen und bilden also die Urelemente der Dichtung (vgl. Chlebnikov 2000: 117-119). Jeder Buchstabe besitzt eine Bedeutung, die Chlebnikov erklärt und an einschlägigen Beispielen erläutert. So hat etwa der Buchstabe *m* folgende Bedeutungen:

- 1) das Kleine, das Mindere, das Mindeste in seiner Art – *moch* (Moos);
- 2) die Teilung – *mol* (Mole), *meža* (Grenzfurche), *mel'* (Sandbank), *molodj*, *staryj* (jung, alt);
- 3) Mehrteiliges – *muka* (Mehl), *mel* (Kreide), *množestvo* (Menge);
- 4) abstrakter Begriff – *molitva* (Gebet).

Wenn der Buchstabe *r* Zerstörung und *o* Erhaltung der Semantik bedeutet, so ist das Wort *mor* (‘Pestseuche’) als Verbindung von ‘Teilung’ und ‘Zerstörung’ zu

deuten. Aus der Reduktion zu einem Bild ergibt sich dann die Teilung. Alle Buchstaben haben ihre Semantik: *v* bedeutet das Eindringen des Kleinen ins Große, *s* das Sammeln der Teile usw.

Das Wort als Solches, der Buchstabe als Solcher ist ein selbstwertiges, selbstmächtiges Wort. Der Buchstabe ist ein Dichtwerk in nuce. Die Handschrift vermag die Stimmung des Verfassers und Lesers zu verändern. Schreiben heißt zeichnen. (Chlebnikov 2000: 339-342)

In seiner bahnbrechenden Arbeit über den russischen Futurismus bezeichnet Roman Jakobson Chlebnikovs Dichtung als „poetische Dialektologie“, die eine Opposition zur Literatursprache bildet und deren Eigentümlichkeit in der Verbindung von Umgangssprache und sprachschöpferischer Neologie besteht. Das Wesen von Chlebnikovs poetischer Methode bezeichnet Jakobson als „Bloßlegung des Verfahrens“. Die Dichtung Chlebnikovs versucht jenes poetische Element in der Poesie zu erschließen, welches Celan das Archetypische der Dichtung genannt hat. Jakobson untersucht zahlreiche vielschichtige und vieldeutige Verfahren, die Chlebnikovs Text strukturieren, von denen hier nur einige genannt seien:

- 1) Aufeinandertreffen von mehreren Vokalen (eine Form des Hiats);
- 2) Verdrängung der Personalformen des Verbs durch die Nominalformen;
- 3) innere Deklination der Wörter nach dem Vorbild der semitischen Wurzel;
- 4) Syllepse (parataktische Verbindung von ungleichartigen Satzgliedern);
- 5) ungewöhnliche Formen der Rektion;
- 6) Gebrauch von okkasionellen Affixen;
- 7) lexikalische Neologie;
- 8) Paronomasie und negative innere Form;
- 9) bewusste Sprachfehler (*lapsus linguae*);
- 10) Gebrauch archaischer lexikalischer Einheiten und syntaktischer Strukturen.

4. Zu Paul Celans Chlebnikov-Übersetzung

Wie schon gesagt, ist Chlebnikov für Celan nicht nur ein Sprachvirtuose, sondern auch ein bedeutender Sprachdenker und Visionär. Davon zeugt die Auswahl und die Reihenfolge der übersetzten Texte, angefangen mit dem „sprachspielerischen“ Gedicht „Luftiger Luftold“ bis hin zur philosophisch-futurologischen Dichtung „Das Eine Buch“, in der Chlebnikovs poetisches Programm in poetischer Form verkündet wird.

Im Gedicht „Das Eine Buch“ ist Chlebnikovs wichtigste Idee der Dichtung und Sprachphilosophie enthalten und dargestellt, die die Nachfolge der romantischen Dichtungstheorie antritt. (Man denke an den Ausspruch von Friedrich Schlegel aus den „Ideen“, dass die Poesie religiöser als die Religion sei.) Beschworen wird die Heraufkunft eines neuen Zeitalters der universalen welt-erneuernden Dichtkunst, des „Einen Buches“, das die Epoche der alten national-

orientierten und schon deshalb beschränkten Religionen ablösen soll. Chlebnikov schildert, wie die alten sakralen Texte – die Veden, der Koran, das Evangelium, die Bücher der Mongolen – freiwillig einen Scheiterhaufen errichten und sich selbst „drauflegen zuhöchst“. Aus den Flammen dieser Bücherverbrennung soll das die alten Religionen überragende neue „Eine Buch“ geboren werden, dessen Sprache die Sprache der Natur und gleichzeitig des menschlichen Geistes sein wird. Vor dem Hintergrund dieses Gedichtes lassen sich auch die anderen Texte Chlebnikovs besser verstehen.

Diese schließen verschiedene Seiten des Archetypischen auf: das Märchenhafte in dem Gedicht „Wem bloß erzählen“, das an das russische Märchen „Die Carevna-Fröschin“ erinnert, oder auch das Naturhafte im Gedicht „Heupferdchen“. Beide Dichtungen sind humoristisch gefärbt. Das Gedicht „Schwarzlieb“ setzt mit seinen Motiven des heidnischen Aberglaubens die folkloristische Thematik fort. Das Gedicht „Sieben“ handelt von der Revolution und dem (Bürger-)krieg. Es knüpft einerseits an die Tradition des russischen Heldenlieds (*bylina*) mit dem Klischee der sieben Helden an, andererseits an die mythologisch gefärbte Liebeslyrik. Die weißen Frauen, die „Töchter des großen Hyläas“ genannt, symbolisieren hier das Elementar-Stoffliche (vgl. das altgriechische Wort *hyle* – Materie), das durch das Sichaufopfern der Helden im Krieg bezwungen werden kann. Alle genannten Gedichte sind Beispiele der sinnüberschreitenden Sprache, in der sich das Archaische mit dem Neologischen überraschend verbindet.

Die Bloßlegung des poetischen Verfahrens bei Chlebnikov ist im ersten Gedicht „Luftiger Luftold“ am deutlichsten zu erkennen:

Воздушный воздухан	Luftiger Luftold	
Воздухее воздухеи,	Luchtiger als alle Luchten	
Воздухее воздухини,	Luftender als alle Luftinie	
Сидушистый сидухан,	Sitziger Setzold	
Сидухее сидухини,	Gesetzter als alles Gesäß	
Сидухее сидухеи,	Der Großgesetzelten Grötztter	
Кольшистый кольхан,	Oldung gegoldeter	
Кольхее кольхеи,	Holder Olderer	
Кольхее кольхеи,	Gegoldester Doller	
Едушистый едухан,	Äsender Ätzling	
Едухее едухеи,	Linglichster Aasmatz	
Видушистый видухан,	Gesehlicher Sehnst	
Видухее видухеи,	Sahrer Seherer	
Видухее видухини.	Sehsehrigster	(Celan 2005: 294-295)

Es lohnt sich, die von Chlebnikov angewendeten sprachlichen Verfahren zu analysieren, weil eben darin die Poetik des Textes besteht. Das russische Gedicht lässt sich in fünf zwei- und dreizeilige Partien einteilen, die sich jeweils um eine Wurzel (*vozd-*, *sid-*, *kol-*, *ed-* und *vid-*) gruppieren. Mit Hilfe der Suffixe werden diese Wurzeln in lexikalische und grammatikalische Neologismen verwandelt und nach einem grammatischen und morphologischen Schema variiert. Dadurch wird die negative innere Form aktiviert und werden alternierende Quasi-Wurzeln *duš* – *duch* gebildet.

Doch handelt es sich bei diesem Sprachspiel nicht nur um eine rein formale, sondern ebenso um eine semantische Opposition. Denn das russische Wort *duša* bedeutet 'Seele' und *duch* 'Geist'. Das Sprachspiel entsteht also aus der Applikation der Wortwurzel und der negativen inneren Form, was eine semantische Zweidimensionalität zur Folge hat. In diesem Zusammenhang könnte man das Gedicht als einen Versuch interpretieren, mit Hilfe der sinnüberschreitenden Sprache zum Geist der „reinen Sprache“ hervorzubrechen.

In Celans Übersetzung wird die semantische „Seele-Geist“-Ebene jedoch nicht beachtet. Das Gedicht wird als reines Sprachspiel aufgefasst. Dagegen erfährt die sprachspielerische technische Seite im Text der Übersetzung eine eigenwillige Entwicklung.

Ich möchte nur einige wenige Momente nennen:

(1) Verzichtet wird auf die Interpunktion, wodurch der Text als eine Ganzheit aufgefasst wird und den Charakter einer Metathese gewinnt.

(2) Gesteigert erscheint die Variabilität der alternierenden Wurzeln: *luft – lucht, sitz – setz – säß, old – gold – hold – doll, äs – ätz – aas, seh – sah – sehseh*. Besonders kühn erscheint das Verfahren der Wurzelverdoppelung (*sehseh*) in Verbindung mit der Superlativform *sehsehrigster* und die Verwendung der inneren Flexion in der Neubildung *sahrer*.

3) Der russische Komparativ wird z. T. mit Hilfe analytischer Strukturen (mit dem Vergleichswort *als*, dem Pronomen *alle* oder dem Artikel *die*, schließlich mit dem vorangestellten Genitivattribut im 6. Vers) nachgebildet. Dies entspricht zwar den grammatischen Regeln der deutschen Sprache, schwächt aber die sprachliche Intensität des Originals.

4) Als Kompensation erscheint mir die Schaffung der neuen sprachlichen Analogien auf der Ebene der Paradigmatik. So korrespondiert das Suffix *-old* (*Luftold, Setzold*) mit den Versen (*Oldung gegoldeter Holder Olderer*).

Die Wurzel, die Chlebnikov als das bedeutungstragende und allein schon deswegen als das unpoetischste Element der Sprache auffasst, nimmt Celan auseinander und strukturiert sie durch Umstellung der Buchstaben neu.

5. Der Einfluss von Velimir Chlebnikovs Dichtung auf die poetische Sprache Paul Celans

Direkte intertextuelle inhaltliche Parallelen und Bezüge gibt es wenige. Eher eine Ausnahme bildet das Gedicht „Wenn Du im Bett aus verschollenem Fahmentuch liegst...“ vom 8. September 1963 aus *Atemwende* (Celan 2003: 192-193), in welchem – ähnlich wie im berühmten Poem von Chlebnikov „Žuravl“ – die Gestalt des Kranichs als ein Symbol des Todes erscheint, der menschliches Leben bedroht, vergewaltigt und zerstört.

Eher sind Affinitäten im dichterischen Verfahren, also in der Dichtungs-sprache feststellbar. Es wäre jedoch eine Vereinfachung, diese Affinitäten dem

direkten Einfluss Chlebnikovs zuzuschreiben. Denn Celans eigene lyrische Sprache zeigt mindestens seit dem Band *Sprachgitter* eine unverkennbare Tendenz zur Wortschöpfung und zum Gebrauch seltener Lexik. Außerdem ist die Beschäftigung mit Chlebnikov anfangs eher rezeptiver Art und wird erst im letzten Jahr wirklich produktiv.

Celans poetisches Programm insistiert auf der Eigenständigkeit und Individualität der wahren Dichtung. Zwar ist das Konzept des Dialogs für seine Poetologie wichtig, aber nicht in Form der Nachahmung, sondern der produktiven Auseinandersetzung (vgl. Ivanović 1997).

Produkt solcher Auseinandersetzung ist etwa das Gedicht „Hühediblu“ aus dem letzten Part der *Niemandsrose*. Dieses Gedicht verdankt seine Komplexität und Bedeutungsvielfalt poetischen Verfahren, die z. T. an die sinnüberschreitende Sprache Chlebnikovs erinnern. Dazu gehören: lexikalische Wiederholungen, die durch morphologische Wiederholungen erweitert werden: *Wann – wann – Ja wann – wohin – woher*, onomatopoetische Oppositionen: *Wann – Wahn – Quand*, Kumulationsreihen von raren lautnachahmenden Verben (*lurchen – verspern – wispern – vipern – unken*), Umspielen eines Verbs mit Hilfe von trennbaren Präfixen (*aus – und an – und dahin – und zu sich lebt*), Konstruieren von neologischen Neubildungen (*Oh-diese-Galgen-schon-wieder*), paronomastische Wortschöpfungen (*Beiwort – Beilwort*).

Die Quintessenz dieses formalen Sprachspiels bildet die dritte Strophe:

Wann,
Wann blühen, wann,
wann blühen die, hühendibluh,
hühedibluh, ja sie, die September-
rosen?

Hüh – on tue...Ja wann?

Wann, wannwann,
Wahnwann, ja Wann...

(Celan 2003: 156)

Ein wichtiges poetisches Verfahren, das freilich mehr für Celan als für Chlebnikov typisch ist, bildet die Verbindung innerhalb eines Textes von Ausdrücken aus verschiedenen Sprachen; der deutschen, französischen und englischen. Eine solche sprachliche Grenzüberschreitung könnte bedeuten, dass für Celan (wie für Rainer Maria Rilke in seinen späten französischen Gedichten) *eine* Sprache nicht mehr ausreichend ist und den Dichter zu einer Transzendierung nötigt. Andererseits dürfen diese fremdsprachlichen Einschaltungen nicht überbewertet werden, weil sie eben nur Einschaltungen bleiben und ein bestimmtes Ziel haben. So wird z. B. mit dem französischen Ausdruck *on tue* auf den gegen Celan gerichteten Plagiatsvorwurf seitens der in Frankreich lebenden Claire Goll angespielt. Celan verstand diesen Angriff als den erneuten Versuch, ihn zu töten, diesmal als Dichter. Sein Gefühl von Verzweiflung spiegelt sich im äußerlich sinnenleerten Wort *hühendibluh* wieder, in dem zwei Sinnschichten eine Verbindung eingehen: ‘blühen’ (*refleuriront*) und der französische Ausdruck *on tue* (‘man tötet’).

Celans Dichtung will die Ebene des historischen Sinns und der individuellen Data nicht verlassen, weil das Gedicht sich von diesen Daten 'herschreibt'. Andererseits lebt das Gedicht auch aus seiner Utopie, die einem Nichteingeweihten höchstens als ein Wahn erscheint. Die auseinanderstrebende Fügung von *Wahn und Wann*, der utopischen Sinnüberschreitung und der historischen Sinnstiftung eines Einzelnen bilden in diesem Gedicht den unabdingbaren hermeneutischen Horizont.

Unter den aus dem Nachlass publizierten Gedichten, die in den Zeitraum von *Schneepart* fallen, befindet sich das Gedicht „Zrtsch“. Es ist auf den 25. Januar 1968 datiert und wurde also während Celans Beschäftigung mit Chlebnikov geschrieben. Ohne eine Interpretation zu wagen, möchte ich nur darauf hinweisen, dass dieses Gedicht aus lauter Neologismen besteht und als eine Vokalisierung der Wurzel *Zrtsch* verstanden werden kann: im ersten Part *z*, im zweiten *rt*, im vierten und fünften *tsch* bzw. *sch*. Die beiden letzten Partien sind von den ersten mit dem wiederholten *E-e-g! E-e-g!* (der Abkürzung für das Elektroenzephalogramm) abgetrennt (Celan 2003: 970). Aus dem *zahnigen Zorn* (eine Art *furor poeticus?*) eines dem Wahnsinn nahen Menschen entstehen schließlich zwei Wörter: *Öötschst. Heringst*, die uns sowohl an Chlebnikovs *O schwanings! O aufschein!* („Heupferdchen“) als auch an das von dem kranken Hölderlin geprägte *Pallaksch, Pallaksch* erinnern.

Die „reine Sprache“ des „frohlockenden Wahnsinns“ und die gestaltgewordene Sprache „eines Einzelnen“ sind im hermeneutischen Verfahren, das sowohl die allegorische als auch die historische Dimension verbindet, in eins zu denken.

Literatur

- Augustin (1955): *De Trinitate*. In: *Œuvres de Saint-Augustin*. Bd. 15-16. Paris.
- Benjamin, Walter (1996) [1977]: Die Aufgabe des Übersetzers. In: *Ausgewählte Schriften I. Illuminationen*. Frankfurt am Main. 50-62.
- Celan, Paul (1999): *Der Meridian. Endfassung – Vorstufen – Materialien*. Frankfurt am Main.
- Celan, Paul (2003): *Die Gedichte. Kommentierte Ausgabe in einem Band. Hrsg. und kommentiert v. Barbara Wiedemann*. Frankfurt am Main.
- Celan, Paul (2005) [2000]: Übertragungen II. In: *Gesammelte Werke*. 5. Band. Frankfurt am Main. 294-311.
- Chlebnikov, Velimir (2000): *Sobranie sočinenij v 6 tomach*. Moskva.
- Ebeling, Gerhard (1959): Hermeneutik. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 3. Basel / Stuttgart. 242-262.
- Gadamer, Hans-Georg (1990) [1960]: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen. 422-432.

- Grondin, Jean (1997) [1991]: *Einführung in die philosophische Hermeneutik*. Darmstadt.
- Hirsch, Alfred (2006): „Die Aufgabe des Übersetzers.“ In: Lindner, Burkhardt (Hrsg.) (2006): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar. 609-625.
- Ivanović, Christine (1993): „Wem bloß erzählchen...“ Celans Chlebnikov-Lektüre. Beobachtungen am Nachlaß. In: *Celan-Jahrbuch 5*. Hrsg. von Hans-Michael Speier. Heidelberg. 165-192.
- Ivanović, Christine (1997): Die „vergeudeten Dichter“: Majakowskij – Pasternak – Chlebnikow. In: „*Fremde Nähe*“. *Celan als Übersetzer. Ausstellung und Katalog*. Hrsg. v. Ulrich Ott und Fr. Pfäfflin. Marbach. Frankfurt am Main. 317-336.
- Jakobson, Roman (1984) [1959]: Linguistische Aspekte der Übersetzung. In: Jakobson Roman (1984): *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Hrsg. von Elmar Holenstein. (stw). Frankfurt am Main. 481-491.
- Konietzny, Ulrich (1997): Huhediblu. In: *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“*. Hrsg. v. J. Lehmann. Heidelberg. 295-306.
- Schlegel, Friedrich (1991): *Der Historiker als rückwärts gekehrter Prophet. Aufsätze und Vorlesungen zur Literatur*. Leipzig.