

Wilhelm Droste (Budapest)

Brücken ins Uferlose – Das Schöne in den Zonen der Unübersetzbarkeit (Überlegungen zu Gedichten von Endre Ady und Rainer Maria Rilke)

1

"...sein Ruhm ist wie die meisten Ruhme ein Mißverständnis, das von ihm nehmen muß, wer sein Freund ist." R.M.Rilke, Januar 1902 (1)

"Denn Ruhm ist schließlich nur der Inbegriff aller Mißverständnisse, die sich um einen neuen Namen sammeln." R.M.Rilke, November/Dezember 1902 (2)

Ruhm als Sammlung und Inbegriff von Mißverständnissen, gleich zweimal in einem Jahr nutzt Rilke diesen Gedanken, um sich Künstlern zu nähern, die in imponierender Einzelgängerschaft eigenes Sehen sichtbar zu gestalten suchten, dem Bildhauer Auguste Rodin und dem Maler Heinrich Vogeler. Rilke schreckt vor dem vor lauter Ungewöhnlichkeit häßlichen Plural "Ruhme" nicht zurück, als sei es gewiß, daß er hier einem Wirkungsgesetz moderner Kunst auf der Spur ist, welches er dann am Ende des Jahres 1902 kategorisch an den Anfang seines Rodin Buches setzen kann.

Im Mißverständnis schützt sich eine aufgeschreckte Gesellschaft vor dem Einbruch des Unverständlichen. Mißverständnis ist der Reflex, mit dem immer wieder gerade große Kunst zu einem Teil der Welt gemacht wird, die sie durchbrechen will und wirklich zu überwinden vermag für diejenigen, die sich der grenzüberschreitenden Kraft zu öffnen vermögen, somit dem Risiko des Verstehens gewachsen sind und es wagen können, sich auf noch unverständliches Gelände zu bewegen.

Gelingt es einem Kunstwerk, mit neu entfalteten Sinnespotenzen in unentdeckte Bezirke vorzustößen und von dort aus Perspektiven zu öffnen, die das Bekannte heilsam ins Wanken geraten lassen, so spürt die auf Trägheit fixierte Gesellschaft nicht das Heilsame, sondern allein das unangenehme Wanken, das es unbedingt wieder zu beruhigen gilt. Das elementar Neue muß möglichst schnell zu einem Teil des Alten werden,

ihm einverleibt. Mit Mißverständnissen wird der Weg verschüttet, auf den das Verstehen sich hätte machen müssen, gäbe es nicht die Furcht vor Abgrund und Unruhe, die auszulösen allerdings ein sicheres Gütezeichen großer Kunst ist. Mißverständnis ist das geeignete Instrument dieser Notwehr. Beifall übertönt den Moment, wo das Neue erstmalig hätte gehört werden können. Mit Ruhm wird dem grenzüberschreitend Neuen das Grab geschaufelt. Statt für Geburt zu sorgen, wird es jubelnd im Alten beerdigt. Es kehrt wieder Ruhe ein.

Diese eigenartige Kollaboration von Ruhm und Mißverständnis hat sich auch über Rilke selbst erfolgreich hergemacht, und es ist nicht etwa Zufall, daß Mißverständnisse sein Werk blind überwältigt hätten. Rilke hat viel dafür getan, mißverstanden zu werden. Sein Stil in Wortwahl und Satzbau macht dem Mißverständnis attraktive Angebote (3), liefert sich ihm bereitwillig, ja stellenweise fast euphorisch aus, um auch für hochsensible Leserschaften geradezu unsichtbar zu werden, die eigentlich genügend Gründe hätten haben müssen, sich Rilke intensiv zu nähern. (4)

Es sind vor allem die Spuren des Kitsches, die sein Frühwerk penetrant beherrschten, diese Vergewaltigungen der Sprache zur Schönheit. Gegen sie ist auch der reifste Rilke nicht ganz gefeit, an dieser Schwäche hielt er fest. Und auch das ist kein Zufall, denn bei ihm entsteht Stärke nicht im Prozeß der Maximierung des ohnehin schon Starken, sie ist vielmehr der Lohn für das Festhalten der Schwäche, für den Mut, immer schutzloser in ihr zu verbleiben. Schwäche führt ihn auf seinen großen, einsamen Expeditionen. Es mit ihr intensiv auszuhalten, das ist der Sinn der gewaltigen Quälerei, die Rilke so feierlich wie nüchtern Arbeit nennt. Es ist die Arbeit, die als eigen immer tiefer gewußte Schwäche auf die Spitze zu treiben. Ihr nicht zu widerstehen. Ihr zu trauen. Und in den raren Glücksmomenten, wo dieses Trauen Sprache wird, entsteht eine poetische Wahrheit, die über ein bloßes Vorantreiben von Stärke nie zu erreichen wäre. Sprache, "durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht" (5), kommt ganz und gar zu sich und entblößt aus freien Stücken ihre Schönheit. Stärke hat zu dieser Qualität von Schönheit keinen Zutritt.

2

Endre Ady geht in der ungarischen Dichtung auf ganz andere Weise einen dennoch durchaus ähnlichen Gang. Auch er bewegt sich bis in die

reifsten Werke immer wieder an der Grenze des Lächerlichen, weil es das Verharren in einer rumorenden Schwäche ist, das ihn an die Grenze treibt.

Der ganze ungeheure Seelenvorgang zwischen dem Auslachen u. dem Anbeten eines Dichters wie Ady besteht darin dass man am Anfang sagt: "várni míg éjfél út az óra, egy közeledő koporsóra". Das kann ich auch machen, das hat doch gar keinen Sinn einfach ein paar schauerliche Worte u. eine sinnlose Zeitform u. fertig. Und dass man am Ende sagt: ich hab's versucht ich kann's doch nicht. (6)

"Warten bis Mitternacht schlägt die Uhr, auf einen sich nahenden Sarg", oder, aus Liebe zur Musik und zum Reim, "Warten bis Mitternacht schlägt die Uhr, auf eine nahende Leichenfuhr", so könnte diese erste Strophe aus einem Ady-Gedicht auf deutsch heißen. Das Zitat ist eine Notiz des sehr jung verstorbenen und für das Denken, vor allem aber für den sprachlichen Zauber des frühen Lukács überaus verantwortlichen Leo Popper. Seine Erinnerung an das Gedicht ist etwas ungenau. Hier der ungarische Text (7) mit dem Versuch einer deutschen Rohübersetzung:

Sírni, sírni, sírni
Weinen, weinen, weinen

Várni, ha éjfél út az óra,
Egy közeledő koporsóra.
Warten, wenn Mitternacht schlägt die Uhr,
auf einen nahenden Sarg.

Nem kérdeni, hogy kit temetnek,
Csengetyűzni a gyász-menetnek.
Nicht fragen, wen sie begraben,
Schellen für den Trauer-Zug.

Ezüst sátrak, fekete leplek
Alatt lóbalni egy keresztet.
Unter silbernen Zelten, schwarzen Tüchern
ein Kreuz schwenken.

Állni gyászban, súlyos ezüstben,
Fuldokolni a fáklyafüstben.
Stehen in Trauer, in schwerem Silber,
um Atem ringen im Fackelqualm.

Zörgő árnyakkal harcra kelni,
Fojtott zsolozsmát énekelni.
Mit raschelnden Schatten den Kampf aufnehmen,
ein dumpfes/verhaltenes Gebet singen.

Hallgatni orgonák bűgását,
Síri harangok mély zűgását.
Das Rauschen der Orgeln hören,
das tiefe Geläute der Grabesglocken.

Lépni mély, tárt sírokon által
Komor pappal, néma szolgálkkal.
Über tiefe, offene Gräber schreiten
mit trübem/düsterem Priester, stummen Dienern.

Remegve, bújva, lesve, lopva
Nézni egy idegen halottra.
Zitternd, versteckt, lauernd, heimlich/verstohlen
einen fremden Toten anschauen.

Fázni holdas, babonás éjen
Tömjén-árban, lihegve mélyen.
Frieren in einer mondbeschiedenen, verklärten/verzauberten* Nacht
in Weihrauch-Flut, schwer keuchend.

Tagadni multat, mellet verve,
Megbabonázva, térdepelve.
Vergangenheit verneinen/leugnen, sich in die Brust schlagend,
verzaubert/verhext, auf den Knien liegend.

* abergläubischen

Megbánni mindent. Törve, gyónva

Borulni rá egy koporsóra.

Alles bereuen/bedauern. Gebrochen, beichtend
hinsinken auf einen Sarg.

Testamentumot, szörnyűt, írni

És sírni, sírni, sírni, sírni.

Ein Testament, ein schreckliches schreiben
und weinen, weinen, weinen, weinen.

Das deutsche Rohmaterial klingt in der Tat wie ein fragwürdiger Krimi, ein Horrorfilm der zweifelhaften Sorte. Dennoch wird in Ungarn dieser Text eindeutig zu den starken, zu den gelungenen Gedichten Adys gezählt, er gehört zu den Grundsteinen im Fundament moderner ungarischer Lyrik. Den hohen Stellenwert unterstreicht auch, daß fast alle deutschsprachigen Ady-Editionen diesen Text präsentieren.

Es ist immer ein zweifelhaftes Unternehmen, Indizien für die Güte eines Gedichtes offenlegen zu wollen, gerade weil es ein sicheres Zeichen eben dieser Güte ist, sich nahtlos in die gelungene Sprache zurückzuziehen, sich organisch in ihr zu verschließen, unsichtbar zu werden zugunsten der Sichtbarkeit des Ganzen. Dennoch soll hier der Versuch gemacht werden, von den imaginären Kräften dieses Ady Gedichtes zu sprechen, um später dann zu sehen, wie die verschiedensten Übertragungen ins Deutsche mit diesen Strahlungen fertig werden.

Heute noch bin ich dankbar dafür, diesem Gedicht nahezu sprachunkundig begegnet zu sein, am Ende der siebziger Jahre. Den Titel verstand ich, von *Weinen, weinen, weinen* also sollte die Rede sein, die Neugier auf Ady war von zahlreichen Quellen geweckt, auch vereinzelt Wörter aus dem Gedicht waren mir schon geläufig, das Ganze aber ein Buch mit sieben Siegeln. So hörte ich den Text auf einer Tonbandkassette (8), vorgetragen von Zoltán Latinovits, einem sehr bekannten ungarischen Schauspieler, der über ähnlich große Selbsterstörungsenergien verfügte wie Endre Ady. Auf diesem akustischen Weg erfuhr ich zunächst von einer möglichen Musik des Gedichtes, bevor ich auf einzelne Bedeutungen stieß. Latinovits gab diesem Text mit der großen Kraft seiner Stimme wahrhaftig eine Musik, von der ich heute weiß, wie nah sie Ady zu kommen verstand. Erhalten

blieb die im Gedicht angelegte Monotonie eines Rosenkranzgebetes in einer Dorfkirche, gemurmelt von einer Masse, die sich mit geradezu mechanischer Frömmigkeit ihrem Schicksal ergibt. Dieser Singsang aber war gepaart mit der Stimme eines verzweifelten Mannes, der all seine Kraft hineinwirft in den letzten Akt der Auflehnung und des Widerspruchs, ein gewaltiges *Dennoch* im dumpfen Gemurmel des Gehorsams. So entstand ein geradezu hypnotisch erzeugter Trancezustand aus Demut und Wut, den Latinovits bis zur letzten Zeile des Gedichtes auf die Spitze trieb, um dann auf eine wundervolle Weise dem vierfach wiederholtem Wort *Weinen* eine Weite zu geben, in der Platz ist für die Katharsis eines bis an die äußerste Grenze gegangenen Menschen. Das erste *Weinen* ist noch ganz im Zenit von Wut und Demut, das zweite *Weinen*, das Latinovits nach einer Atempause liest, ist wie durch ein Wunder bereits entlastet, atmet auf, das dritte *Weinen*, wieder kommt es verzögert, ist ein befreites, wie eine Belohnung für den ausgestandenen Widerspruch von Demut und Wut, der nun endlich erlöst ist, erleichtert, das letzte *Weinen* ist das der Ankunft in der Unheimlichkeit der Stille, ein leises, glückliches Weinen der Selbstüberwindung, ein fast schon metaphysisches Weinen.

Mit dem Erlernen der ungarischen Sprache ist mir die Wirkung dieses Gedichtes für eine Weile fast vollkommen verloren gegangen, denn beim Übersetzen der von Ady hier angehäuften Bilder gerät man in das Gruselkabinett einer Geisterbahn. Offene Gräber, Mitternachtsdunkel, Totenglocken, dichter, erstickender Rauch, Kampf mit raschelnden Gespenstern, sich Hinwerfen auf den Sarg eines fremden Töten, das alles sind Versatzstücke der Gruseligkeit. Liest man die Wörter in der Nacktheit ihrer Bedeutung, so entsteht nicht viel mehr als ein Horror um des Horrors willen. Wer so etwas mag, der geht besser ins Kino, aber doch nicht zu Ady in ein Gedicht, das nur mit gedrucktem Wort Effekt zu machen versteht.

Bei näherer Sicht auf den Text wird erst deutlich, daß die verwendeten Wörter hier durchaus nicht im klaren Umriß ihrer Bedeutung gelesen sein wollen, sondern als ein Fluß von Bildassoziationen, wie er im Halbschlaf entsteht, im Rausch, in der Verzückung, in der Wut oder unter Hypnose. Das Gedicht ist darauf angelegt, Bedeutungskonturen verfließen zu lassen, nicht zufällig werden alle Sinneseindrücke mobilisiert und in schwankende Ungewißheit versetzt, Schatten rumpeln oder rascheln, Weirrauch und Fackeldampf betäuben die Sicht und die Sinne, der Blick zittert, der Körper friert im Rauch, alles geschieht inmitten völliger Orientierungslosigkeit.

Wir wissen nicht, wer da hineingerät in diesen Totenzug, mit der äußersten Anonymität aneinandergereihter Infinitive wird der Leser hineingezogen in die seltsame Nacht, zweiundzwanzig Infinitive finden Platz in den fünfundzwanzig Zeilen des Gedichtes, auch der Tote bleibt fremd. Orientierungslos auch der Zeitpunkt des Geschehens. Wo gibt es das schon, eine Beerdigung zur Mitternachtzeit? Das ist Traumzeit. Nur Träume sind so unbestimmt und gleichzeitig so genau wie der suggestive Zug dieses Gedichtes. Verhextheit und Zauber liegen über den Zeilen, ausdrücklich in der viertletzten und drittletzten Strophe, *babonás éjen*, in einer verklärten, düster verzauberten Nacht. *Megbabonázva*, verzaubert, verhext, so wird der Zustand des Unbestimmten beschrieben, der in den Totenzug gerät.

Es ist eine großartige Kunst einer in den Rausch getriebenen Sprache, mit der Ady es versteht, seinen Text bis in die letzte Zeile großzügig unbestimmt zu lassen und doch eine Seele in der Ekstase ihrer Trauer heraufzubeschwören, die bestimmter nicht sein könnte, so bestimmt, daß es fast schon an Unverschämtheit grenzt, wenn Latinovits in seiner Klanginterpretation die eigene Aufgewühltheit hemmungslos hineinpreßt in die doch ganz einmalige Aufgewühltheit dieser Ady-Zeilen. Dabei ist Latinovits zugute zu halten, daß er der Unbestimmtheit und der Bestimmtheit, wie sie bei Ady in einem Sprachgeflecht einander aufheben, die Räume des Verstehens öffnet, daß er somit in seiner Interpretation das Gedicht wirksam in Schutz nimmt vor zahlreichen Mißverständnissen, die sich leicht aufgerufen fühlen könnten, von der Unbestimmtheit des Textes verlockt, einen der zahllosen Eingänge aufzustoßen und sich beliebig auszuweinen in ihm. Latinovits besetzt mit seiner Stimme den ganzen Spannungsbogen des Gedichtes und läßt nur zwei Haltungen zu: den völligen Miteinstieg oder die Abwendung, das Draußenbleiben. Insofern ist seine Interpretation dem Text getreu, der den Leser entweder aufnimmt in den berauschten Zug oder aber ihn ratlos draußen stehen läßt, kopfschüttelnd, denn er kann und will sie nicht begreifen, die Verhextheit der beschworenen Nacht.

Dieses eindeutige Ja oder Nein gilt nicht nur für dieses Gedicht, es ist typisch für die gesamte Ady-Rezeption bis auf den heutigen Tag. Ein lauwarmes Verhältnis zu seinen Texten ist kaum denkbar, Ady spaltet seine Leserschaft elementar, er provoziert Begeisterung oder Abscheu. Dabei ist die Begeisterung eine sehr vielschichtige und in keiner Weise zu klassifizieren. Das hier vorgestellte Gedicht *Sirni, sirni, sirni* läßt diese

beiden Auffälligkeiten der Ady Rezeption nachvollziehbar werden, sowohl die Polarisierung in Ablehnung und Zustimmung wie auch die Vielstimmigkeit innerhalb der Zustimmung. Ein Großteil der Leserschaft wird es ablehnen, sich dem Rausch des Gedichtes anzuschließen. Wer aber dazu bereit ist, der wird diesen Rausch zu einem ganz persönlichen machen müssen, sonst ist dem sich steigernden Sog des Textes nicht nachzukommen. Mit vielen Ungarn habe ich gesprochen, denen dieses Gedicht bedeutsam ist, und bin dabei auf Varianten der Begeisterung gestoßen, die untereinander wahrhaftig geradezu unvereinbar sind. Einer sieht in dem Text die Untergangsgeweihtheit des ungarischen Volkes beschworen, ein anderer fühlt sich mit der Nichtverkraftbarkeit des eigenen Todes konfrontiert, ein dritter mit dem des Geliebten, ein vierter mit der Absurdität der allgegenwärtigen und allgewaltigen Vergänglichkeit, ein fünfter mit der Destruktivität seiner Triebe, ein sechster fühlt sich in seinem Trotz bestätigt, ein siebter sieht sich ins Gewissen und fühlt sich mit Recht angeklagt, ein achter...

Die Aufgabe des Übersetzers scheint katastrophal überlastet zu sein. Er muß seine Muttersprache in einen ähnlichen Rauschzustand versetzen, in ein Schwanken, das dennoch diese eigenartige Ballance zwischen offener Unbestimmtheit und persönlichster Bestimmtheit zu halten vermag. Er muß sich in seiner Interpretation von jedem Wort einzeln verabschieden, ohne seinen Wert und Klang im Gefüge vergessen zu dürfen. Er muß etwas ganz Neues schaffen und darf erst dann zufriedener werden, wenn dieses Neue dem Alten sinnlich zu ähneln beginnt.

Die wohl erste gedruckte Übersetzung des Gedichtes ins Deutsche erschien am 11. April 1909 in der Budapester Zeitung *Pester Lloyd*. Sie stammt von József Vészi und ist dort mit dem Decknamen Berax unterzeichnet.⁽⁹⁾

Weinen...

*Warten, bis Mitternacht hat geschlagen,
Auf einen nahenden Totenwagen.*

*Nicht fragen, wer da im Sarge ruhe,
Nur folgen fürbaß der stummen Truhe.*

*Unter silberne Zelte ein Grabkreuz bringen,
Glühenden Weihrauchwedel schwingen.*

*Schwarz sich ver mummen nach altem Brauche
Keuchend vom dicken Fackelrauche.*

*Klappernde Schatten zum Ringkampf zwingen,
Halblaute Klagelieder singen.*

*Lauschen dem tiefen Orgelsange,
Der Kirchhofsglocken bangem Klange.*

*Hinschreiten über Gräberschlünde,
Folgend dem Pfaffen und seinem Gesinde.*

*Zitternd schleichen im Totenreiche,
Verstohlen schielend nach der fremden Leiche.*

*Schlottern im feuchten, frostigen Dunkel,
Atembekommen, bei Sternengefunkel.*

*Fluchend den Leben, in die Brust sich schlagen,
Sinneverloren winseln und klagen.*

*Reuig, gebrochen, sich raufen die Haare,
Beichtend unklammern die fremde Bahre.*

*All das in eine Verwünschung vereinen,
Und weinen, weinen, weinen, weinen.*

Die Übersetzung wahrt den Rhythmus einer eintönigen und zugleich doch beschwörenden Litanei, glättet aber manches Bild, das als einzelnes bei Ady oft unstimmig bleibt, um in das Gesamtbild des Zuges dennoch einzufließen. So wird zum Beispiel *nach altem Brauche* in der deutschen Fassung *schwarze Trauerkleidung* aus dem *schweren Silber* Adys. Nicht ein Kreuz wird geschwenkt, sondern Weihrauch, wie es sich gehört. Die *Truhe*

ist stumm, die Kirchhofsglocken klingen bange, Sterne funkeln, die Haare werden sich gerauft, all diese uns alltäglich geläufigen Dinge gibt es bei Ady nicht. Der Übersetzer versucht ausdrücklich für eine Stimmung zu sorgen, die bei Ady nur deshalb sinnlich erwächst, weil sie unausdrücklich bleibt. Das kleine Wörtchen *fürbaß*, so gut es auch von seiner Bedeutung her in den Trauerzug hineinpaßt, schickt das ganze Gedicht sprachlich ins 19. Jahrhundert. Die Übersetzung der letzten Strophe zerstört die Dynamik des vehementen Widerspruchs. *Ein Testament, ein schreckliches, schreiben, das steht im trotzigen Gegensatz zu den Reuegesten der zwei vorangegangenen Strophen*, ist nicht etwa deren Zusammenfassung, wie die deutsche Übersetzung vermuten läßt. Das Weinen geschieht auf dem Höhepunkt des Widerspruchs und ist erst dadurch bereit, Frieden zu stiften.

*Zu Mitternacht im schwarzen Garten
Des fremden Toten Sarg erwarten.*

*Im Testament sich selbst verneinen
Und weinen, weinen, weinen, weinen.*

So klingt die erste und die letzte Strophe der meines Wissens ersten in Buchform veröffentlichten deutschen Übersetzung des Gedichtes von Heinrich Gerhold (10). Sie stammt aus dem Jahre 1921 und wurde auf der Grundlage einer Rohübersetzung von Lajos Hatvany gefertigt.

Die merkwürdige Begegnung mit dem nahenden Sarg wird vom Übersetzer in einen schwarzen Garten verlegt, dem Text so auch im Schauplatz eine noch stärkere Gruselromantik verliehen, als er ohnehin schon hat. In der zweiten Zeile wird das Unheimliche dagegen eher abgeschwächt, denn da spricht der deutsche Text von dem Sarg eines *fremden Toten*, Ady dagegen hier noch ganz unbestimmt von einem *nahenden Sarg*.

Ein weit größeres Problem liegt in der letzten Strophe: *Im Testament sich selbst verneinen*, das scheint mir nicht nur eine kühne Einschränkung der Bedeutungshorizonte dieser Zeile zu sein, es ist geradezu eine Verdrehung, denn ein entsetzliches Testament wird geschrieben, trotz aller Beichte und Buße, die unerträgliche Widersprüchlichkeit des Lebens wird bejahend ins Testament geworfen, nicht aber verneint. Nur das Durchhalten des Widerspruchs, nicht die Kapitulation vor ihm verschafft dem Weinen die Kraft der Erlösung.

In der 1925 erschienenen Übersetzung von Hugo Matzner (11) bleibt die letzte Strophe einfach unverständlich:

*Ein furchtbar Testament bescheinigen
Und weinen, weinen, weinen, weinen.*

Ein Testament könnte man zur Not bescheinigen, darauf aber ließe sich kein Weinen reimen. Bescheinigen, das könnten hier höchstens der Mond oder die Fackeln. So wird das Gedicht auf seinem Höhepunkt ins Unsinnige aufgelöst.

*Graun und Entsetzen im Testament vereinen
Und weinen, weinen, weinen weinen.*

So übersetzte Albert Hetényi Heidelberg im Jahre 1926 (12). Auch dieses deutsche Testament ist ein leicht anderes als das des Endre Ady. Ein Testament, das Graun und Entsetzen vereint, das macht den Eindruck eines durchdacht aufgesetzten Dokumentes, während Ady mit dem appositiv nachgestellten, ja geradezu nachgeworfenen Adjektiv *szörnyű, entsetzlich* das Impulsive, Heißblütige dieser Niederschrift unterstreicht.

*Mit Flüchen grässlich Gott verneinen
Und weinen, weinen, weinen, weinen.*

So übersetzt 1939 Hans Leicht die Schlußstrophe des Gedichtes (13). Er spürt den Ungehorsam der vorletzten Zeile, adressiert ihn gegen Gott und meint damit sicher, das denkbar Schlimmste und damit zugleich das Beste für Ady getan zu haben, aber auch dies ist nicht nur eine Einschränkung der maßlosen Unbestimmtheit des Testamentes, des entsetzlichen, sondern steht auch im Widerspruch zu den zahlreichen, gottsuchenden Gedichten Adys. Dort ist es ein Zeichen der Nähe zu seinem eigenen Gott und nicht der Gottverneinung, wenn der Rausch seiner Verzweiflung dem Höhepunkt zusteuert. Auch scheint es mir nicht glücklich zu sein, aus dem Testament Flüche zu machen, denn das Fluchen ist etwas ungleich Flüchtigeres als ein Testament.

*Sich zum letzten Willen einen
Und dann weinen, weinen, weinen.*

Die Übersetzung von Theodor H. von Hoch (14) aus dem Jahre 1942 ist vielleicht die kühnste der hier vorgestellten und sicherlich nicht die schlechteste. Den geeinten Willen vor dem Weinen zu betonen, das ist ein richtiger Akzent, wenn auch der letzte Wille zu sehr an die unmittelbare Nähe des Todes gemahnt, mehr noch, als das Testament, von dem Ady spricht. Das Entsetzliche ganz heraus zu lassen, schwächt den Trotz der vorletzten Zeile zu stark.

Die letzte Zeile krankt tief an dem Wörtchen *dann*, das sich dort hineinschiebt wie ein hilfsbereiter Pädagoge, um auf der Stelle eine Einführung in die Methodik und Didaktik des Weinens zu halten. Diese Störung macht sich auch akustisch unglücklich bemerkbar. Von Hoch hätte besser daran getan, Ady schlicht die Treue zu halten und das *dann* durch ein weiteres *weinen* zu ersetzen.

*Wenn nachts die Uhr die zwölfte Stunde schlägt,
Den Sarg erwarten, den man schweigend trägt.*

*Ein Testament, ein furchtbares, verfassen
Und Tränen, Tränen, Tränen rinnen lassen.*

Diese Übersetzung wird in einer Ausgabe des Corvina Verla- ges/Budapest von 1969 Heinz Kahlau, in einer anderen des gleichen Verla- ges von 1977 Franz Fühmann zugeschrieben (15). Ihr gelingt es, in der vor- letzten Zeile an der Apposition *ein Testament, ein furchtbares*, festzuhalten, allerdings um einen hohen Preis. Das Verb *weinen* wird gegen das Substantiv *Tränen* ausgetauscht, auch im Titel des Gedichtes, das jetzt *Tränen, Tränen, Tränen* heißt, in der letzten Zeile wird dann das *Weinen* auf eine Haltung reduziert: *Tränen rinnen lassen*. Dieser Preis ist zu hoch, denn die dreifache Metamorphose des Weinens sorgt entscheidend für die poetische Wahrheit des ungarischen Textes.

Auch die erste Strophe dieser deutschen Fassung wurde zitiert, um anzudeuten, wie der Übersetzer die Zeilen in die Breite zieht. So geht der Gebetscharakter des Gedichtes verloren und es kommt dafür eine balladenhafte Gemütlichkeit in den Singsang der Strophen, die den Rausch

nicht zuläßt, den der Text aber braucht, um auf den Gipfel seiner letzten Strophe zu gelangen.

*Im Testament nichts, als verneinen
Und weinen, weinen, weinen, weinen.*

Das ist vielleicht die glücklichste der Verneinungsvarianten. Sie stammt von Felix Mandel aus dem Jahre 1987 (16). Der Übersetzer vermeidet eine Reduktion auf Gottverneinung oder auf Selbstverneinung, doch scheint mir das Ady-Testament noch umfassender zu sein als diese Universalverneinung, denn Ady identifiziert sich mit dem Ja und dem Nein, er sucht den Brennpunkt des Widerspruchs zu erreichen und zu ertragen, um dann erst im Weinen die Spur einer Lösung, der Erlösung zu finden.

*Dann ein Testament voll Graun und Greinen
Und weinen, weinen, weinen, weinen.*

Auch hier wieder das Wörtchen *dann*, ähnlich zerstörerisch gesetzt wie in der Übersetzung von Theodor H. von Hoch. Es gibt zwei gewaltige Brüche in diesem Gedicht, der eine geht durch die letzte Strophe hindurch, es ist der Sprung vom entsetzlichen Testament zum Weinen, der andere trennt die letzte Strophe von dem sich narkotisch aufbauenden Rausch der vorherigen. Die Übersetzung von Alfred Marnau aus dem Jahre 1988 (17) überbrückt diesen Sprung unglücklich mit diesem bindenden *dann*, das so tut, als würde hier kaum etwas geschehen, der Kampf bis zur Selbsterreißung wird einfach unterschlagen, darüber hinaus schwächt das nur mehr poetisch verwendete Wort *Greinen* versüßlichend das Ensetzliche des Testaments und es birgt von seiner Bedeutung her bereits ein Weinen in sich, das unbedingt erst in der letzten Zeile ausbrechen darf, dazu ein Jammern, für das überhaupt kein Platz ist im Gedicht. Die Alliteration von *Graun und Greinen* dekoriert das Testament noch zusätzlich, sie verharmlost den wütend-demütigen Impuls, statt ihn siedend zu konzentrieren.

Die Vielzahl der hier vorlegbaren Übersetzungen, aus Antiquariaten und Buchhandlungen vom Zufall begünstigt zusammengetragen, also wahrscheinlich nicht einmal alle gedruckt erschienenen deutschen Übertragungen erfassend, verdeutlicht exemplarisch, wie stark das Bemühen war

und immer noch ist, Ady aus der ungarischen Umklammerung heraus in die fremdsprachliche Welt zu tragen.

Bereits im Kontext der ersten in Buchform erschienenen Übersetzung findet sich ein Hinweis darauf, wie überaus bedenklich es ist, gerade Ady übertragen zu wollen.

Ady ist ein barscher, schroffer, kantiger Dichter. Er gebraucht nie gehörte Worte, unerhörte Reime, ungeheuerliche Bindungen, neugewagte Metren und Formen. Er müßte in der wuchtigen, wilden Sprache des jungen Goethe, doch mit dem feinsten Stilempfinden der deutschen Moderne übersetzt werden. Die getreuen, den Gefühls- und Gedankeninhalt des Originals genau widerspiegelnden Übersetzungen erscheinen in bekannten Formen und in glatten, bereits gegebenen Reimen. Die Übersetzung scheint und glänzt, wo das Original glüht und flammt.

Schmucklos-graue Prosaübersetzungen, wie ich sie als Rohübersetzungen den Übersetzern gab, findet der Leser in meinem bereits erwähnten Buch über Ungarn. Wer sich für Ady interessiert, mag das fahle Wort meines Prosa-versuches mit dem allzuhell erscheinenden der Übersetzung vergleichen, um die wuchtige Wirkung des ungarischen Originals nach diesem Vergleich in der Phantasie zu erleben. (18)

Es ist nicht gerade alltäglich, daß ein groß angelegtes Buch sich mit den Schlusssätzen derartig entschieden selbst in Frage stellt und im Konjunktiv von einer grandiosen Art des Übersetzens träumt, die dann doch nicht an Ady vorbeilaufen müßte. Der moderne junge Goethe, der die schwere Fracht übernehmen könnte, er ist nach wie vor nicht in Sicht, und es spricht viel dafür, daß es ihn nicht geben kann.

Alle die hier abgedruckten Übersetzungsversuche sind weit davon entfernt, barsch, schroff, kantig, nie gehört, unerhört, ungeheuerlich und neugewagt zu sein. Das gilt natürlich nicht nur für die zitierten Strophen, es gilt für das ganze Gedicht, das einfach kein deutsches werden will, es gilt umfassend für den deutschen Ady, den immer neu mißlingenden Dichter.

Viel Unglück stiftet der Reim. Bei Ady sorgt er häufig für den kühnen Fluß der Bilder, in den deutschen Übersetzungen geschieht genau das Gegenteil. Der deutsche Reim zwingt die Bilder in starre Kanäle. Er wird nicht zum Fluidum der Inspiration, sondern zu deren Fabrik. Auch so

können eindringliche Bilder entstehen, wenn aber das Übersetzen gezwungen wird, sich den Zugzwängen der Reime geradezu sklavisch anzuliefern, dann dirigieren Krampf und Zufall den Lauf der Bilder, die gezwungen werden, von Hölzchen auf Stöckchen zu kommen.

Der Reim ist ein Kardinalproblem aller Ady-Übertragungen. Schon der erste Kritiker deutscher Ady-Versionen, József Trostler, wies bereits 1919 darauf hin, daß bei Ady der Reim kein verinselttes Eigenleben führt, daß er vielmehr tief verwurzelt ist in der Struktur seiner Dichtung und häufig das Gewicht seiner Musikalität sich völlig in den Reim verlegt. Den Übersetzern aber fehle es an Wortschatz, Phantasie und Musikalität, sie könnten daher nicht einmal Bruchstücke Adys aufnehmen und in die neue Sprache übertragen. (19)

Zwischen dem Dichter und dem deutschen Abbild seiner Verse steht unablässig der Übersetzer und läßt nur ein paar ähnliche Strahlen durch: kein Durchbruch von Strahlen, sondern mattes, fahles, abgedämpftes Licht, kein Prozeß der Rekonstruktion, sondern Übersetzung in der maschinellen Bedeutung des Wortes. Der Übersetzer beschränkt sich allein auf die unvollkommene Umpflanzung der äußeren Bedeutung und, als wüßte er nichts von dem organischen Zusammenhang von äußerer Form, gedanklichem und atmosphärischen Gehalt, Rhythmus und Reim, schmuggelt er den Umgang mit der Form vollständig hinüber auf das Gebiet dekorativer Äußerlichkeiten. (20)

Trostler hatte damals noch die Hoffnung und sah auch bei einem Übersetzer versprechende Ansätze dafür, daß es zu guten deutschen Ady-Übertragungen kommen könne. Legt man aber die in dieser frühen Kritik entwickelten Maßstäbe an die Vielzahl der seitdem erschienen Übertragungen an, so fehlt nach wie vor der Ady, der sich wie deutsche Poesie lesen ließe. Dafür gibt es viele Gründe. Manche davon gelten nicht nur für Ady, sondern für ungarische Lyrik schlechthin.

Das Ungarische hat Elementareigenschaften, die sich in kaum eine andere Sprache hinüberretten lassen, so zum Beispiel die der Vokalharmonie. Helle Vokale ertragen im Wortkörper nur helle neben sich, dunkle nur dunkle. So ist der ungarischen Grammatik bereits eine Musik eingeschrieben, die das Deutsche nicht kennt. Hinzu kommt das Prinzip der Agglutination. Grammatik hängt sich mit unzähligen Suffixen an das Wort, das daher häufig eine den Ausländer mächtig irritierende Länge gewinnt.

Das vorliegende Ady-Gedicht *Sirni, sirni, sirni* umfaßt zwölf zweizeilige Strophen, sie alle sind gereimt. Von diesen zwölf Reimen sind sieben mit gleichen grammatischen Suffixen erzeugt. Auch bei den verbleibenden fünf übrigen Reimen endet immer zumindest ein sich reimendes Wort auf eine grammatisch bedingte Endung. So also ist das Ungarische viel geschmeidiger reimfähig als das Deutsche. Auch das ist ganz sicher ein Grund dafür, daß in der ungarischen Literatur der Moderne Reime viel überlebensfähiger geblieben sind als in anderen Literaturen. Überlebensfähiger vor allem dann, wenn, wie es bei Ady geschieht, neue Reime gefunden und gewagt werden, die nicht beruhigend wirken, sondern vielmehr die Unruhe willig in sich aufnehmen. So wirkt das ungarische Gedicht mit einer beschwörenden Sprachmusik voll dunkler Gleichklänge, in den deutschen Nachdichtungen dagegen sind die braven Reime in erdrückender Überzahl, sie nehmen die Unheimlichkeit der in den Zeilen beschworenen düsteren Bilder verschüchtern, ja geradezu entschuldigend zurück, dadurch werden sowohl der Text als auch die Reime zu einer äußerlichen, jederzeit austauschbaren Kulisse, sie schaukeln sich gegenseitig in ein unglaubwürdiges Kunst-Spektakel.

So wird das deutsche Gedicht schnell stimmiger als das ungarische, der Übersetzer versöhnt Ady mit dessen eigenem Gedicht und liefert dem deutschen Leser diesen Friedensvertrag, der nur noch wenig verrät von der schier unerträglichen Spannung, die einen guten Ady-Text ungarisch auszeichnet. So wird auch die Not des Verstehens geschlichtet. Oft mit einer Kombination von Vereindeutigungen und Mißverständnissen, die den Übersetzer wie den Leser der Nachdichtung vor jeder Erschütterung bewahren.

3

Schlußstück

*Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.*

*Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.*

Mit diesem kleinen Gedicht, geschrieben zwischen 1900 und 1901, beschließt Rainer Maria Rilke *Das Buch der Bilder*. (21) Während Ady in seinem Gedicht *Sirni, sirni, sirni* mit Traumschärfe Bild an Bild, Geste an Geste fügte, spricht Rilke hier ins Unsichtbare. *Der Tod ist groß*. Ein wunderbares Un-Bild als *Schlußstück* des *Buches der Bilder*. Wunderbar, weil hier in schlichtester Form ein Ungeheures sprachlich gepaart wird, das Unanschaulichste, *Tod*, mit der schlichtesten Vokabel der Anschaulichkeit, *groß*. *Der lachende Mund* und *mitten im Leben*, das allerdings sind geläufige Bilder, doch vom Tod zu sagen: *wagt er zu weinen* *mitten in uns*, das läuft den gewohnten Metaphern frontal in die Quere, das ist ungeläufig, entdeckt, sichtbar bis ins Auge hinein, kühn und wirklich auf eigener Bahn entdeckt, in mühsamer Arbeit, und gerade deshalb klingt es am Ende mühelos, unschwer, ja geradezu leicht, dieses Bild anschaulichster Unfaßbarkeit.

Die Mühelosigkeit ist auch eine musikalische. Das Gedicht gewinnt seine Überzeugungskraft aus einer verführerischen Stimmigkeit seines Klangzaubers. Es hat nicht die Wirkung eines Memento mori, einer drohenden Frage, ob sich denn das eigene Leben angesichts des Todes verantworten läßt, es ist vielmehr Erleichterung angesichts einer Antwort, mit der nie und nimmer zu rechnen war. Dem Schrecken vor dem Tod wird nicht etwa aus dem Weg gegangen, das Gedicht geht durch diesen Schrecken hindurch und löst ihn. Auch musikalisch, mit der Melodie einer Sprache, die gewaltige Schwere hinter sich gebracht hat, die durch Schwere leicht und deshalb auch wahr geworden ist. Und plötzlich ist es kein Problem, daß einer zu reimen wagt, obwohl doch das XX. Jahrhundert frisch anbricht, dennoch deutsch zu reimen wagt. Der deutsche Reim, der gerade in dieser Zeit ein Gütezeichen der Unglaubwürdigkeit zu werden beginnt, wenn er nicht ironisch oder sonstwie gebrochen und verfremdet wird, er wächst in diesem *Schlußstück* wie Haut über den Körper der zu neuer Wahrheit kommenden Sprache. Wir spüren diese Wahrheit klanglich, eher im Rückenmark als im Gehirn. Der ganze Körper hört, die Ohren werden Organ für alle Nerven und begnügen sich nicht mehr mit den wenigen im Hörzentrum unseres Hirnes.

Die Aufgabe des Übersetzers, diesmal des ungarischen, ist wiederum eine fatale. Er muß die volle Leichtigkeit des Tones, mit dem dieses *Schlußstück* daherkommt, den musikalischen Kräften seiner ungarischen Muttersprache einverleiben, um das Kunstwerk vollbringen zu können, die

Schwere des Gesagten in einen ähnlich erlösten Schwebезustand zu heben, wie es Rilke deutsch gelungen ist.

Végszó

Nagy a halál.

Sorsunk övé lett,

szánkron mosoly ül.

Ha azt hihetnők: mienk az élet,

már sirni mer - érzed

bent, legbelül.

Diese Übersetzung stammt von Zoltán Franyó und ist seiner Anthologie *österreichischer Dichtungen* entnommen, die 1976 in Bukarest erschienen ist (22).

Dem Übersetzer gelingt es, die Reimstruktur des deutschen Gedichtes in seine ungarische Fassung zu übertragen, die Leichtigkeit des Klingens allerdings bleibt dennoch nicht erhalten, weil der weiche Fluß der Gedanken nicht erreicht wird, der bei Rilke für die schöne Schwebе sorgt, in der Leben und Tod, Lachen und Weinen, Größe und Zartheit beieinander sind. Es scheint mir unglücklich zu sein, das *Schlußstück* als den Gipfel eines Prozesses zu verstehen, dem Tod damit die konventionelle Rolle zuschiebend, das Leben abrupt zu vernichten. Dabei liegt gerade der Zauber dieser Rilke-Zeilen darin, dem Tod diese finstere Rolle abzunehmen und ihn mit dem Leben in ein liebevoll zärtliches Verhältnis zu binden. Es darf daher nicht heißen wie bei Franyó, wenn wir ihn ins Deutsche zurückübertragen: *unser Schicksal ist seines geworden*, bei Rilke ist es immer das Seine gewesen, Tod und Leben sind inniglich verschwistert und es gilt, mit dieser Urverwandtschaft neu vertraut zu werden, um überhaupt fähig zu sein, unseren eigenen Mittelpunkt zu entdecken. Diese Kritik der Übersetzung erstreckt sich dann natürlich auch auf das Wort *már, schon* in der vorletzten Zeile, das suggeriert, der Tod mache da etwas Plötzliches, vielleicht sogar etwas Unverschämtes. Dabei tut er bei Rilke nichts anderes, als die Waage zu halten, und er tut es vorsichtig, höflich, in geradezu liebevoller Verschämtheit, die man seiner unfaßlichen und daher monströsen Größe gar nicht zuzutrauen vermochte.

Auch das Lächeln ist bei Rilke dem Munde nicht äußerlich aufgelegt wie in der ungarischen Lösung *szánkon mosoly ül*, was deutsch etwa heißen würde: *auf unserem Mund liegt ein Lächeln*. Es ist vielmehr dem Mund naturwüchsig eingeschrieben. Rilke versteht es, das auch damals bereits kaum mehr verwendbare Partizip so gekonnt in den Fluß seines Textes einzubetten, daß dessen Strömung an Anmut, Harmonie und Ruhe noch zu gewinnen weiß.

Wenn wir uns mitten im Leben meinen, sagt Rilke, und Franyó macht daraus: *Ha ezt hihetnök: mienk az élet*, was ins Deutsche zurückübersetzt heißen mag: *Wenn wir glauben könnten: uns gehört das Leben*. Auch hier verschieben sich die Töne und Gewichte. Die Doppelpunktunterbrechung im Ungarischen spaltet eine Zeile, die bei Rilke ganzheitlich dahingleitet. Diese Spaltung wird noch verschärft durch den Stilbruch zwischen den Wörtern *hihetnök*, das archaisch vornehm klingt, und dem *mienk*, das mit dem kurzen *e* eher einen etwas vernachlässigten Eindruck hinterläßt. Außerdem steht im Ungarischen der Mensch mit dieser Formulierung in einem Besitzverhältnis zum Leben, *mienk az élet*, selbst wenn dieses Verhältnis kein kühl possessives, sondern ein blindbegeistertes, ein leidenschaftliches sein mag. Rilke aber weiß darum, und nicht nur dieses Gedicht ist sehr genau darin, daß jedes Besitzverhältnis zwischen Mensch, Leben und Tod aufgehoben werden muß in dem von Hegel so schön betonten Doppelsinn des Wortes, also überwindend bewahrt werden muß, um wirklich menschlich zu werden. Wenn er dann in seinen Schriften viel über den *eigenen Tod* sinniert und spricht, so meint er gerade nicht den Tod, den man sich wie eine Ware zum Eigentum erwirbt, sondern den mit der ganzen Kraft und Inspiraton des eigenen Blutes selbst gelebten.

Auch in den letzten zwei Zeilen gibt es problematische Sinnverschiebungen des Übersetzers. Ins Deutsche zurückübersetzt heißt es da: *wagt er schon zu weinen - du fühlst es drinnen, in der tiefsten Tiefe*.

Die Verwendung des Wortes *schon* wurde oben bereits problematisiert. Nicht weniger problematisch ist die Einführung des *du*, denn dieses *du* nimmt dem Gedicht die Sachlichkeit, die gerade in der Verschmelzung mit der sehr individuell und subjektiv gewonnenen Wahrnehmung den Zauber der Wahrheit erzeugt. Auch das *legbelül*, das tief drinnen, beschreibt den Ort, an dem der Tod zu weinen wagt, klischeehafter, weil poetisch verbrauchter als das *mitten in uns* von Rilke, der mit dieser Formulierung

Leben und Tod in ein ausgeglichenes Schweben versetzt inmitten des Menschen.

Auch der Titel birgt Probleme. *Schlußstück* ist ein ungewöhnliches Wort, das Assoziationen in die verschiedensten Richtungen erlaubt und nahelegt. Man kann es bescheiden als etwas Stückhaftes, nicht Ganzheitliches verstehen, das in diesem Fall dem *Buch der Bilder* ein leichtes Ende bereiten will. Man kann dieses *Stück* auch musikalisch auffassen, als *Schluß* einer Musik, der noch einmal die Hauptmotive des Ganzen an- und ausklingen läßt. *Schlußstück*, das kann allerdings auch bedeuten, daß hier gleichsam der letzte Stein in ein Bauwerk gesetzt wird, der alles vollendet, stabilisiert und krönt, das entscheidende Stück, das für den Halt des Ganzen sorgt.

Der von Franyó gewählte Titel *Végszó, Schlußwort* führt zu ganz anderen Assoziationen. Da kann das letzte Wort vor dem Tod gemeint sein, der Gipfelpunkt eines Textes, in dem noch einmal dessen Essenz beschworen wird, oder das letzte Wort in einem Disput, das moderat nach festhaltbarer Wahrheit sucht.

ZÁRÓ VERS

*A Halál nagy.
S bár nevet a szánk,
el nem ereszt.
Ha életünk dele köszönt reánk:
merészen a szivünkbe ráng
s zokogni kezd.*

Diese Übersetzung von Ede Szabó (23) wirkt wie das Werk eines Menschen, der sich sprunghaft in einen Künstler verwandelt und dann den Weg zum Menschen zurück nicht mehr zu finden vermag. Nicht nur der Titel verrät, daß hier jemand unbedingt Dichtung zu liefern sich müht. Die Großschreibung des Todes, *Halál* deutet in die gleiche Richtung. Wie ein Ortsschild weist sie darauf hin, daß wir hier das Hoheitsgebiet des Lyrischen beschreiten, zu dem die Prosa des Lebens nur ausnahmsweise ein Visum erhält. Die für das Ungarische eigenartig gewollte Wortstellung des Anfangsatzes *A Halál nagy* untermalt diesen Grenzwechsel vom Leben in die Kunst. Sie ist zwar ganz nah an der von Rilke, klingt dafür aber auch

fast wie einer der vielen unschönen Germanismen im Ungarischen. Dabei ist dieser Satz bei Rilke gerade daher so wirkungsvoll, weil er so schlicht ist, so unverdreht, so einfach deutsch.

Aus dem *Wir sind die Seinen* wird bei Szabó, wenn wir seinen Vorschlag ins Deutsche zurückübersetzen (*Der Tod*) *läßt uns nicht frei/nicht los*. Auch hier geht wie in der Übersetzung von Franyó der Gedanke von dem Verwandtsein des Menschen mit dem Tode, das auch etwas familiär Beruhigendes und Beschützendes hat, völlig verloren. Statt dessen herrscht das übliche Gewaltverhältnis: der Tod ist dominant und schrecklich, der Mensch fürchtet sich in seinem Ausgeliefertsein.

Auch in den drei Schlußzeilen führt uns Szabó in ein von Rilke weit entferntes Gebiet. Zurückübersetzt ins Deutsche würde seine Version etwa lauten: *Wenn wir den Zenit unseres Lebens erreichen: / Zuckt er kühn in unser Herz hinein / und beginnt zu schluchzen*.

Daß einer der Stärken des Rilke-Gedichtes seine Erhebung über die Zeit ist, wurde oben bereits ausführlich dargelegt. Der Text wird engherzig und trivial, wenn er nur auf einen dramatischen Punkt eines Menschenlebens bezogen wird wie hier von Szabó auf *életünk dele*.

In den zwei Schlußzeilen der Szabó-Übersetzung wird das Mißverständnis allerdings auf einen noch viel höheren Gipfel getrieben. Bei Rilke *wagt der Tod zu weinen mitten in uns*, bei Szabó kommt er von außen in unser Herz hinein, um es in einer tollkühnen Attacke in zitternde Erschütterung zu versetzen. Herzattacken sind Fälle für Krankenhäuser. Auf der Intensivstation endet das Gedicht von Szabó, während Rilke uns in die Stille einer Begegnung führt, die auf zärtlichste Weise mitten in uns geschieht.

ZÁRÓ DARAB

Nagy a halál.

Rajtunk a bélyeg,

bár nevet a száj.

Míg azt hisszük: körülvesz az élet, -

bensónkben éled

sírása már.

Diese Version von László Lator (24) ist von den hier vorgestellten, den in Buchform erschienenen ungarischen Übersetzungen sicher die glücklich-

ste. Das Gedicht gewinnt die Schlichtheit zurück, die es in der Version von Ede Szabó ganz und gar eingebüßt hatte, und sie folgt viel genauer der Rilkeschen Gedankenmusik, als Zoltán Franyó es zu leisten vermochte, auch wenn die Melodie von ausgeglichener Schwere und Leichtigkeit wohl ein einmaliger Zauber der Urschrift bleibt. Unverständlich allerdings ist mir, warum Lator mit dem Doppelpunkt und noch störender mit dem Gedankenstrich den Fluß der Sprachmelodie fast lehrerhaft kommentierend aufhält, dessen Strömung bei Rilke ein so wichtiges Fluidum des überredenden Überzeugens ist.

Aus *Wir sind die Seinen* macht Lator *Rajtunk a bélyeg*, was auf deutsch heißen könnte *Auf uns ist sein Zeichen*. Auch hier also bleibt das Verhältnis von Leben und Tod ein äußerlicheres, auch wenn sich diese Zeichnung als eine innigliche lesen läßt im Geiste des Goethesatzes von *der geprägten Form, die lebend sich entwickelt*. (25) Diese Möglichkeit gilt leider nicht für die Formulierung *körülvesz az élet*. Hier umfängt uns das Leben, bei Rilke ist es mehr, da ist es ein Umfängen-Sein und ein aktives Umfängen zugleich, wo sich das letztere gefällt in der Täuschung, souverän zu sein. Sehr glücklich scheint mir dagegen die Formulierung: *éled sírása*, deutsch etwa: *wird sein Weinen lebendig*. Dem Tode wird in dieser Formulierung buchstäblich Leben zugeschrieben, das hätte Rilke nicht besser machen wollen.

Auch die Überschrift ist gut, weil dynamisch gewählt. *ZÁRÓ DARAB*, *SCHLIESSENDES STÜCK*, das ist ein Titel, der unruhig ist und befremdet, der einstimmig auf einen Text, mit dem man nicht so schnell fertig wird. Er hat die Kraft der Vielfältigkeit des deutschen, ist nur leider etwas kantiger geraten, so unterschlägt er die fließende Weichheit dessen, was da kommt.

4

Wer nur für einen Moment versucht, das Ady Gedicht *Sírni, sírni, sírni* und das *Schlußstück* von Rilke gleichzeitig auf sich wirken zu lassen, der spürt den Ozean, der diese beiden Texte trennt. Unterschiedlicher und einander fremder können Meere kaum rauschen, als diese beiden Dichtungen es tun, auch wenn wir in der Phantasie uns vorstellen mögen, sie seien in einer Sprache geschrieben.

Für beide Gedichte allerdings gilt ganz auffällig, daß man ihnen mit reiner Kopfarbeit nicht wirklich nahe kommen kann, da sie auf das ganze Universum des Menschen zielen. Der Kopf allein schreckt zurück vor dem

Phänomen des sprachlichen Rausches und ist gut beraten, ein systematisches Bollwerk der Ferne gegen diese Dichtung zu errichten, in dem sich alle Ängste des Verstandes vor der Poesie verschanzen können, bis das Gewitter der Worte vorüberzieht, das still geladene Rilkes und das donnernd blitzende Adys.

Nicht weniger gilt für beide Texte, daß sie geradezu ideale Objekte des Mißverständnisses sind. Mit der Kritik der Übersetzungen wollte ich versuchen, einen Blick in das Labyrinth dieser Mißverständnisse zu werfen. Übersetzungen sind die zugleich intimste wie auch aggressivste Form der Interpretation, weil sie beauftragt sind, den Urtext im Verstehen zu vernichten, um ihn dann einer anderen, in Raum und Zeit verschiedenen Welt sprachlich anzuverwandeln. Daß diese Anverwandlung nie eine exakte, eine vollkommene und präzise sein kann, liegt im Wesen ihres Mediums begründet. Sprache gehorcht nicht. Ganz bestimmt jedenfalls nicht der trockenen Logik einer auf Konsequenz getrimmten Vernunft. Daher ist es eine sich vernünftig tarnende Wahnvorstellung, an die Möglichkeit der genauen Übersetzung zu glauben. Ein Ei, von Buda nach Pest über die Kettenbrücke getragen, mag am verlassenen Ufer dem anderen zum Verwechseln ähnlich sein, das das jenseitige Ufer erreicht. Ein Gedicht aber, von Pest nach Regensburg geschickt im Medium der alles verkehrenden Sprache, ist im seltenen Glücksfall verwandt wie ein Huhn dem Ei oder das Ei dem ihm entkrabbelnden Küken. Ohne das Wunder von Befruchtung und Geburt wird aus einem Gedicht kein neues.

Übersetzung als vollendeter Transport eines poetischen Textes in eine andere Sprache kann es nicht geben, wohl aber den unabschließbaren Prozeß des Übersetzens (26). Und in diesem Prozeß ist das Mißverstehen ein wichtiges Element (27), denn es führt auf Abwege, von denen aus sich immer neue Sichten auf das Zielgebiet eröffnen. Auch wer sich ganz verirrt, hat noch eine Verbindung zum Text, denn dieser hat ja schließlich sein Irren inspiriert und angestiftet. Wer etwa Adys *Sirni, sirni, sirni* als Weinen auf den Vertrag von Trianon und die Kleinschrumpfung Ungarns liest - auch diesen Leser habe ich persönlich kennengelernt - , der liegt ganz offensichtlich falsch mit seinem Lesen, denn als Ady das Gedicht schrieb, da war der Weltkrieg noch in weiter Ferne, und dennoch, auch er liegt in einem Verhältnis zum Text, nur müssen beide noch viel tun füreinander, um sich näher zu kommen. Doch was ist in diesem Zusammenhang

überhaupt falsch? Ist nicht Dichtung auch immer Seismograph des Kommenden?

Falsches Textverständnis gibt es eigentlich nicht, es gibt wohl Unverständnis und Mißverständnis. Auch Verständnis gibt es nicht, jedenfalls nicht in dem Sinn einer wirklichen Ankunft in einem fremden Text, so unscheinbar dieser auch sein mag. Wir bleiben immer auf dem Weg des Verstehens und kommen da ohne Mißverständnisse nicht aus, denn es gibt ihn nicht, den obligatorischen Heimweg, auf dem das Verstehen sich idealtypisch (fehlerfrei) zu machen hätte, um gleichsam schnurgerade ans Ziel, in den Hafen des Verstehens zu kommen. Selbst die Naturwissenschaften verabschieden sich von diesem Aberglauben, der Wissenschaft hieß, und bemühen sich um eine Versöhnung mit dem Chaos, dem sie neue Theorien stiften. Daß auch Geisteswissenschaft an das schnurgerade Zugreifen der Erkenntnis geglaubt hat und auch heute noch massenhaft in diesem Glauben arbeitet, fügte und fügt dem Geist den allergrößten Schaden zu, namentlich auch demjenigen, der professionell die schöne Literatur zu schätzen hätte.

Aber noch einmal zurück zu Ady und Rilke. Bei aller Verschiedenheit ihrer Tonlage und Sprachgeste sind sie doch ähnlich darin, die Grenzen ihrer Muttersprachen zu sprengen. Ihre Sätze bekommen eine aufbrechende Energie, die Neuland beschreitet und so sprachmächtig wie sichtbar die Horizonte der Wahrheit verschiebt. Beide sind bereits fast Fremdsprachler in ihrer eigenen Kultur, gerade sie dann in fremde Sprachkulturen zu übersetzen, ist wie ein Brückenbau ohne jede Gewißheit, auf Ufer zu stoßen. In diesem absurden Unternehmen arbeiten Übersetzer von Poesie, ihr katastrophaler Auftrag hat alles Recht auf Nachsicht verdient. Sie sind, um das Eingangszitat Rilkes zu variieren, Freunde, die versuchen müssen, die Mißverständnisse vom Ruhm der Dichtung zu nehmen, der sie in ihrer Sprache Verständnis bereiten wollen. Wenn das gelingt, wird aus dem Ruhm Bedeutung über den allerdings endlosen Weg des Deutens. Für Ady und Rilke heißt das zugleich, daß hinter dem Wall der Posen, die beide so grundverschieden immer wieder einzunehmen wußten, um fast unsichtbar zu werden darin, sich Haltungen offenbaren, die immer noch Unendliches zu sagen haben für die, denen Sprache ein lebendiges Geheimnis bleibt, jenseits aller Reduzierung auf instrumentellen Gebrauch.

In Ady begegnet uns dann einer, der es versteht, völlig außer sich zu sein, um ekstatisch ganz zu sich selbst zu kommen. Rilke dagegen geht

einen stillen, doch nicht weniger intensiven Weg in sich hinein, er gerät nicht außer sich, ihm gelingt vielmehr beschwörend ein Insichgeraten. Auf diesen sehr verschiedenen Wegen gelangen beide in eine ungeheure Nähe zu sich selbst, in den hier diskutierten Gedichten glückt es ihnen, sich selbst zum Weinen nah zu sein.

Während Ady in einem Traumschub schauerlicher Bilder sich laut in Ekstase spricht, um im Weinen sich in der Vision des Friedens zu finden, geht Rilke mit dem ganzen Schub geschenkter Sprache nach Innen und wird so unsagbar leise, daß er ein Weinen hören und verzeichnen kann, dessen Qualität allerdings um keinen Hauch weniger metaphysisch ist als das letzte Weinen Adys, das Weinen des anverwandten Todes, *mitten in uns*.

So liegt zwar ganz unüberhörbar ein Ozean zwischen diesen Gedichten der Einzelgängerschaft, doch im Weinen erschließt sich ein magischer Ort der Berührung, dem beide über das gewonnene Festland ihrer Sprache grenztraumwandelnd sicher entgegeneilen.

ANMERKUNGEN

- (1) Rilke, Rainer Maria: *Von Kunst-Dingen (Heinrich Vogeler)*. Hrsg. v. H. Nalewski, Leipzig und Weimar 1990, S.103
- (2) Rilke, Rainer Maria: *Werke in drei Bänden (Auguste Rodin)*. Hrsg. v. H. Nalewski, Leipzig 1978, Bd. 3, S.510
- (3) Ágnes Nemes Nagy spricht von 'Netzen der Mißverständnisse', die auf den Dichtungen Rilkes liegen (Nemes Nagy Ágnes: *Szó és szótlanság (Wort und Wortlosigkeit)*. Budapest 1989, S. 376. Imre Kurdi zeichnet anschaulich nach, wie sie versucht hat, dieses Netz von ihm zu nehmen (Imre Kurdi: *Nemes Nagy und Rilke in: Rilke, die Donaumonarchie und ihre Nachfolgestaaten*. Hrsg. von F. Szász, Budapest 1994, S. 123ff)
- (4) Selbst der empfindungsunbestechliche Robert Walser verläßt sich auf sein Mißverständnis, Rilke sei ein Autor verdächtig weicher, nicht ernst zu nehmender Zimmerlichkeit. Carl Seelig notiert in seinen *Wanderungen mit Robert Walser* unter dem Datum des 26. Juli 1936: *Zwischen diesen Gesprächen bewundernde Bemerkungen über Dostojewskijs "Idiot", Eichendorffs "Aus dem Leben eines*

Taugenichts" und Gottfried Kellers männlich kühle Lyrik, Rilke hingegen gehöre auf den Nachttisch der alten Jungfern... (Frankfurt am Main 1990, S. 9-10)

Auch das gestörte Wahrnehmungsverhältnis zwischen Rilke und Walter Benjamin, die sich eigentlich unendlich viel zu sagen hätten, ist eine eigene Untersuchung wert.

- (5) Kleist, Heinrich von: *Werke und Briefe in vier Bänden (Die Marquise von O...)*. Hrsg. v. S. Streller, Berlin und Weimar 1978, Bd. 3, S.137
- (6) Popper, Leó: *Dialogus a művészetről (Dialog über die Kunst) Popper Leó írásai* (Schriften Leo Poppers). Budapest 1993, S.209
- (7) Ady, Endre: *Költeményei (Seine Dichtungen) (Vér és arany / Blut und Gold)*. Budapest 1983, S.65
- (8) Latinovits, Zoltán: *Ady*. Hungaroton 1978 MK13735
- (9) Pester Lloyd: Osterbeilage vom 11. April 1909, S.40
- (10) Ady, Andreas: *Auf neuen Gewässern*. Leipzig, Wien, Zürich 1921, S.141
- (11) Ady, Andreas: *Von der Ér bis zum Ozean*. Wien 1925, S. 45
- (12) Ady, Andreas: *Auf dem Flammenwagen der Lieder*. Budapest 1926, S.13
- (13) Leicht, Hans (Übersetzer und Herausgeber): *Ein Perlenstraus ungarischer Dichtungen*. Budapest 1939, S.66
- (14) Ady, Andreas: *Umdichtungen aus dem Ungarischen* von Theodor H. von Hoch, Budapest und Leipzig 1942, S.61. Von Hoch ordnet das Gedicht fälschlicherweise dem Band *Az Illés szekeren* (Auf dem Eliaswagen) zu.
- (15) Ady, Endre: *Gedichte*. Budapest 1969 (Zweite, veränderte Auflage), S. 29. Ady, Endre: *Gedichte (Auswahl zum 100. Geburtstag des Dichters)*. Budapest 1977, S. 37. Franz Fühmann hat seine Ady Übertragungen zu problematisch gefunden, als daß er sie in die Ausgabe seiner Werke aufgenommen hätte. Einige Nachdichtungen gab er später ausdrücklich nicht mehr zum Abdruck frei. Mit dieser

Geste eingestandenen Scheiterns hat er sich verdient gemacht in dem schwierigen Unternehmen, um die Bedeutung Adys zu kämpfen.

Auch die Eingeständnisse scheiternden Übersetzens von Ágnes Nemes Nagy in ihren Essays zu Rilke (enthalten im Band *Szó és szótlanság* [Wort und Wortlosigkeit] Budapest 1989) sind von hohem Wert in dem Bemühen, Rilke nach Ungarn bzw. in die Welt zu bringen. Mir scheint sogar, daß Nemes Nagy in ihren Essays dem Geheimnis Rilke intimer begegnet als in ihren Übersetzungen.

- (16) Ady: *Weil ich für and're focht*. Wien 1987, S. 51
- (17) Ady, Endre: *Der Kuß der Rozália Mihály*. Nördlingen 1988, S. 49
- (18) Siehe(10) S. 164 Hatvany spricht hier von seinem Buch: *Das verwundete Land*. Leipzig Wien Zürich 1921.
- (19) Siehe Trostler, József: *Ady és német fordítói* (Ady und seine deutschen Übersetzer) in der Zeitschrift *Huszadik Század* (Zwanzigstes Jahrhundert) im Extraheft *Ady* vom August 1919, S. 111
- (20) Ebenda S. 111 (Übersetzung ins Deutsche von W.Droste)
- (21) Rilke, Rainer Maria: *Werke in drei Bänden (Das Buch der Bilder)*. Hrsg. v. H. Nalewski, Leipzig 1978, Bd.1, S. 395
- (22) Franyó, Zoltán: *Bécsi látomás Osztrák költők versei* (Wiener Vision Gedichte österreichischer Lyriker). Bukarest 1976, S. 61
- (23) Rilke, Rainer Maria: *Verses* (Seine Gedichte). Budapest 1983, S. 119
- (24) Ebenda
- (25) Siehe Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke* Hamburger Ausgabe Bd. 1 *Gedichte und Epen*. Hamburg 1969 (9. Auflage), S. 359
- (26) In diesen unendlichen Prozeß des Übersetzens gehört die ganze Vielfalt des Übertragens von Sprache in Sprache, also nicht nur die Ersetzung eines Wortes durch ein anderes, einer Satzstruktur durch eine andere, eines Reimes durch einen anderen. Für mich gehören photographische Portraits von Ady immer noch zu seinen besten Übersetzern ins Transmagyarische. Auch Parodien können helfen, daß ein Gedicht in der eigenen Sprache 'übersetzbarer', zugänglicher wird.

Leó Popper beweist mit eigenen Versuchen, daß Rilke vielleicht an seinen gültigsten Stellen unübersetzbar, dafür aber sehr wohl parodierbar und in der Parodie auch charakterisierbar ist. Zwei von den insgesamt zehn angefertigten Strophen seien hier zitiert:

*Das war der Nachmittag der Nereiden
Die in der Dächer Dunkelheiten sind
Und unter allen Hemisphären hingen
Gleich hundert Säulen unter Silberlingen
Die hundert Knabenhände unterm Wind.*

*Das <neue> Leben dieser Schweren die da schwammen
War das Durchdrungensein von den Ideen:
Von vielen Überfüllten abzustammen.
War, wie das tiefe Leben der Hebammen
Die an der Quelle aller Endlichkeiten stehn.*

Popper, Leó: *Dialógus a művészetről*. Budapest 1993, S.240/241

- (27) Ein mir bedeutsames, weil fruchtbares Mißverständnis ist das ungarische Wort für Mißverständnis, *félreértés*. Wer sich von außen an das Ungarische herantastet, der macht sich an die Übersetzung des Wortes und versteht, daß hier etwas *félre*, zu einer Seite, zu einer Hälfte hin verstanden wird. Mißverständnis wäre somit ein Halbverstehen, verstünde gleichsam die Rückseite des Zu-Verstehenden. Wer das ungarische Wort so versteht, der versteht wahrscheinlich falsch, aber er versteht doch viel.