Einleitung: Die Aufgabe des Dichters

Das Interesse der Literatur- und Kulturwissenschaft an sprachlichen und kulturellen Übersetzungsphänomenen hat in den letzten Jahren signifikant zugenommen. Die kaum noch zu überblickende Flut an Veröffentlichungen spiegelt dabei die methodischen und begrifflichen Schwierigkeiten wider, die die Ausweitung des Übersetzungsbegriffs zur Universalmetapher in den Wissenschaften zwangsläufig mit sich bringt.¹ In diesem Kontext hat die vorliegende Arbeit mit den Gedichtübersetzungen von Erich Arendt und Hans Magnus Enzensberger aus dem Spanischen ein geradezu klassisches Thema zum Gegenstand, nimmt dabei aber konzeptionell in Anlehnung an die vor allem im angloamerikanischen Raum verbreiteten translation studies eine Zwitterstellung zwischen der Literaturwissenschaft, die im Besonderen die Ästhetik und Poetik der literarischen Übersetzung erforscht, und der Kulturwissenschaft ein, welche die kulturelle Übersetzung als grundlegende Analysekategorie kultureller, gesellschaftlicher und politischer Transformations- und Appropriationsprozesse begreift.

Im Fall der Gedichtübersetzung ist von jeher jene Konstellation von besonderem Interesse, in der ein Dichter und ein Übersetzer in einer Person zusammenkommen, vor allem wenn es sich beim Übersetzer um einen kanonischen Dichter handelt.² Doch, ganz allgemein gefragt, was bedeutet es eigentlich für den Dichter, auch Übersetzer zu sein, oder andersherum, was bedeutet es für den Dichter, von einem Dichter übersetzt zu werden? Obwohl man zunächst annehmen möchte, dass gerade die Dichter über die notwendigen Fähigkeiten verfügen, die Texte der Gattung, in der sie zu Hause sind und die wie keine andere das Prädikat der Unübersetzbarkeit ziert, zu übersetzen, so werden ihre Leistungen

¹ Vgl. dazu Bachmann-Medick/Buden (2008).

Dazu sei grundsätzlich angemerkt, dass hierin kein Werturteil oder gar Despektierlichkeit gegenüber dem Gedichtübersetzer anklingen soll, auf den diese Paarung nicht zutrifft. Meine Betrachtungsweise ist allein dem Gegenstand der vorliegenden Arbeit geschuldet.

auf diesem Gebiet dennoch oder gerade deshalb äußerst kritisch beäugt. Nach Octavio Paz³, seines Zeichens ebenfalls ein Dichter, der übersetzt, beziehungsweise ein Übersetzer, der dichtet⁴, sollte es zwar theoretisch allein den Dichtern vorbehalten sein, Dichtung zu übersetzen. Aber in der Praxis taugten eben nur die wenigsten zu einem guten Übersetzer, und zwar aus dem einfachen Grund, dass sie das Original als Vorlage ansehen würden, um ihr eigenes Gedicht zu schreiben.⁵

Damit ist jedoch keineswegs gesagt, dass Dichter nicht dazu in der Lage wären, gelungene Übersetzungen zu produzieren. Walter Benjamin⁶ schreibt, dass die vorgefasste Meinung, aus einem großen Dichter werde obendrein ein großer Übersetzer, schon insofern nicht zutreffe, als Luther, Voss und Schlegel wohl eher bedeutende Übersetzer denn bedeutende Dichter gewesen seien. Mit Friedrich Hölderlin und Stefan George nennt Benjamin dagegen zwei Dichter, die den Spagat bewältigen, als große Dichter und zugleich als große Übersetzer in Erscheinung zu treten, was damit zu tun habe, dass sie, wie Paul de Man diesbezüglich akzentuiert, die Rolle des Übersetzers nicht als Dichter des Dichters, sondern als Übersetzer des Dichters ausübten⁷. Entscheidend ist demnach, die *Aufgabe des Übersetzers* grundlegend von der des Dichters zu unterscheiden; denn die Intention⁸ des Dichters auf die Sprache ist bei Benjamin eine "naive, erste, anschauliche", die des Übersetzers hingegen eine "abgeleitete, letzte, ideenhafte"9, womit Benjamins Übersetzerbild mehr mit dem eines Literaturkritikers als dem eines Dichters gemein hat. Paz schlägt eine ganz ähnliche Richtung ein. 10 Auch er versteht die Dichtung als einen primären und die Übersetzung als

- ³ Vgl. Paz (1971), S. 14.
- Paz übersetzte u.a. Texte von William Carlos Williams, Guillaume Apollinaire, John Donne und anderen ins Spanische.
- Paz (1971), S. 14: "En teoría, sólo los poetas deberían traducir poesía; en la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores. No lo son porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema."
- ⁶ Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers, 1921. Hier zit. nach Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Illuminationen. Ausgewählte Schriften, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M. 1961, S. 56–70.
- ⁷ de Man (1997), S. 193.
- ⁸ Zu Benjamins Begriff der "Intention der Sprache" vgl. Kapitel 1.4 und 2.2.
- ⁹ Benjamin (1961), S. 64.
- ¹⁰ Paz (1971), S. 14 f.

einen sekundären Signifikationsprozess. Im Gegensatz zu Benjamin sieht er indes starke Analogien zwischen der Entstehung eines Gedichts und einer Übersetzung, handelt es sich doch bei beiden um kreativitätsgebundene Prozesse. Allerdings sei es unabdingbar, dass der Dichter Bewusstheit darüber erlange, dass er, während er übersetzt, in einem umgekehrten Verhältnis zur Sprache steht. Das Sprachmaterial, das den Ausgangspunkt für die Übersetzung bildet, befinde sich nicht wie die ("naive, erste, anschauliche") Sprache des Gedichts in permanenter Bewegung, sondern in einem beständigen ("abgeleitete[n]") Zustand.

Hans Magnus Enzensberger geht noch einen Schritt weiter als Paz, den er 1960 für sein Museum der Modernen Poesie aus dem Spanischen ins Deutsche übersetzt.¹¹ Zwar begreift er die Übersetzung als "intensivste Form der Kritik", tut dies allerdings nicht im Sinne romantischer Literaturkritik, sondern als angewandte Poetik, als einen "creative writing course"12 des Dichters. Unter rein handwerklichen Aspekten bedeutet Übersetzen demnach. Einblicke in die Machart des übersetzten Textes zu bekommen. in dessen "heimliche Mängel, die Zaubertricks und die Marotten, die technischen Höhenflüge und die blinden Stellen"¹³. Der Dichter, der so übersetzt, nimmt die Rolle eines "brüderlich[en] Egoist[en]" ein, der seine "Opfer"14 gezielt nach den eigenen Vorlieben (und Abneigungen) auswählt, um von ihnen zu lernen, ohne sich dafür rechtfertigen zu müssen. Damit sind die Auffassungen von Enzensberger, Benjamin und Paz über die Rolle des Dichters als Übersetzer kategorisch unterschieden. Der Gedichtübersetzer als brüderlicher Egoist lässt nicht nur die Grenze zwischen Dichtung und Übersetzung verschwimmen. Er nimmt auch den Ausgangstext zum Ausgangspunkt für das eigene Schreiben, so dass die Sprache des Originals wieder in Bewegung gerät und neue Dichtung entsteht. Und das in zweierlei Hinsicht: Einerseits bereichert die Übersetzung das eigene dichterische Sprechen, andererseits übersetzt der Dichter sich selbst in das andere hinein, d.h. auch die eigenen "Zaubertricks" und "Marotten" sind im Zieltext verzeichnet. Mit anderen Worten: Seine Übersetzungen zeugen auch immer von den eigenen Gedichten.

¹¹ Zwei Gedichte: Das Liebespaar (Los Novios) und Zwei Leiber (Dos Cuerpos).

¹² Aus dem Postskriptum zu *Geisterstimmen. Übersetzungen und Imitationen* (Enzensberger 1999a, S. 392, Hervorhebung orig.).

¹³ Fbd

¹⁴ Ebd., S. 391.

Enzensberger skizziert ein sehr naheliegendes, pragmatisches Bild vom Dichter, der auch Übersetzer ist, das erst bei zweiter Betrachtung an Tiefenschärfe gewinnt. Zunächst ist auch für den übersetzenden Dichter das Original ein "Fremdtext"15, und zwar im doppelten Sinne, da die verfasste Übersetzung, indem sie immer noch in Beziehung zum Original steht, ihren Status als Fremdtext nie verliert. Wenn es sich wirklich so verhielte, dass der Dichter in der Fremde immer nur sich selbst entdeckt, wäre er schließlich kein Neuerer, sondern allenfalls ein Tourist der Sprache(n). Zwar trägt der brüderliche Egoist immanent narzisstische Züge. Doch er vernimmt nie allein sich selbst, wenn er in Kontakt mit dem Original tritt. In seinem Kopf setzen sich "Echos, Ober- und Untertöne" fest, die ihn wie "Geisterstimmen aus anderen Zeiten, anderen Räumen"16 heimsuchen. Es kommt zu einer Unterbrechung seines Selbst, dessen Ursprung der Dichter in der Übersetzung nachgeht. De Man weist in diesem Zusammenhang auf eine weitere Lesart von Benjamins Aufgabe des Übersetzers hin, indem er das Wort Aufgabe nicht nur im Sinne von Funktion oder Pflicht versteht, sondern auch im Sinne von kapitulieren.¹⁷ Das heißt dann: Angesichts der Unmöglichkeit, die Fremdheit des Originals in der Übersetzung zu erhalten, muss der Übersetzer seine "Aufgabe" zuerst aufgeben, um sie erfüllen zu können. Nicht anders ergeht es dem Dichter, der übersetzt, da sein Innerstes, das "Erste, Anschauliche", ihm mit einem Male als etwas schon immer 'Abgeleitetes' erscheint. In dem Moment, wo er (sich) aufgibt, erscheint der brüderliche Egoist nicht als narzisstisch gekränktes, sondern als befreites Subjekt, da er, wie Enzensberger konstatiert, nicht mehr der Illusion der eigenen Originalität anheimfällt. Ob Hölderlin, Rilke, Paul Celan oder Nelly Sachs, sie alle hätten von ihren Vorgängern gelernt, wohl wissend, dass das Schreiben eines Gedichts immer "ein Fortschreiben am endlosen Text der Überlieferung"18 sei.

Wie das Zitat im Titel verrät, soll Enzensbergers Vorstellung vom Gedichtübersetzer als brüderlichem Egoisten¹⁹ der vorliegenden Arbeit als

¹⁵ Vgl. dazu Ingold (2004), S. 217.

¹⁶ Enzensberger (1999a), S. 391.

¹⁷ de Man (1997), S. 192.

¹⁸ Enzensberger (1999a), S. 392.

Selbstverständlich gibt es auch schwesterliche Egoistinnen. Man denke nur an Ingeborg Bachmann, Rose Ausländer oder, wie bereits erwähnt, Nelly Sachs.

Leitbegriff dienen. Es soll jedoch nicht der Eindruck entstehen, dass es sich dabei um eine 'Stretchsocke'20 handelt, die sich an alle spezifischen, oftmals grundverschiedenen dichterischen Übersetzungsweisen eins zu eins anpassen ließe, auch nicht an die Enzensbergers. Der Begriff sensibilisiert vielmehr für das eigentümliche Verhältnis des Dichters zur Übersetzung. Auf geradezu existentielle Weise fühlt dieser sich dem Fremden und Eigenen gleichermaßen verbunden, schreckt aber mitunter nicht davor zurück, den übersetzten Dichter als Bühne für die eigene Selbstverwirklichung zu benutzen, in der Absicht, dem anderen dadurch seine Nähe zu beweisen. Daraus leitet sich das Verhältnis meiner Arbeit zu ihrem Gegenstand ab. Die zu analysierenden Gedichtübersetzungen sollen nicht aus der Perspektive des übersetzten, sondern aus der Perspektive des übersetzenden Dichters betrachtet werden. In ihrer ästhetischen und interpretatorischen Wertigkeit steht folglich die Übersetzung dem Original, aber auch den Gedichten des übersetzenden Dichters, in nichts nach.

Die Literaturen der Welt sind voll von brüderlichen Egoisten aller Couleur, die durch ihre Tätigkeit als Übersetzer die eigene und zugleich die literarische Entwicklung ihrer jeweiligen Zielkultur vorangetrieben haben. Die Studie ist allerdings nicht an einer überblickshaften Historisierung dieser Problematik interessiert. Mit den Autoren und Übersetzern Erich Arendt und Hans Magnus Enzensberger widmet sie sich zwei Schlüsselfiguren der deutsch-deutschen Literatur nach 1945, die vor allem durch die Entdeckung und Aneignung internationaler Literaturen in diesen Jahrzehnten hervortreten. Aufs Engste verbinden Arendt und Enzensberger dabei weder ihre Biographien noch ihre Schreibweisen, die unterschiedlicher kaum sein könnten, sondern die Tatsache, dass beide mit ihrer Tätigkeit als Übersetzer in den 1950er und 1960er Jahren wesentlich dazu beitragen, die Lyrik der spanischsprachigen Moderne ebenso in Ost- wie auch in Westdeutschland bekanntzumachen.

Umso mehr verwundert es da, dass ihren Übersetzungen aus dem Spanischen bislang wenig Aufmerksamkeit zuteilgeworden ist. Die For-

Zur Erleichterung des Leseflusses soll jedoch auf die Nennung beider Geschlechterformen verzichtet werden.

In Anlehnung an John Ashbery, der vom Gedicht einfordert, dass es wie eine "Stretchsocke" zu sein habe: "a general, all-purpose experience – like those stretch socks that fit all sizes" (Ashbery/Poulin 1981, S. 251).

schungslage gibt daher ein durchaus überschaubares Bild ab. 21 Neben Paul Celan gibt es wohl kaum einen anderen Dichter der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur, der mit einem derart vielfältigen übersetzerischen Werk aufwarten kann wie Hans Magnus Enzensberger. Es vergeht jedoch einige Zeit, bis Charlotte Ann Melin sich in ihrer Dissertation²² erstmals der Gedichtübersetzungen aus dem US-Amerikanischen annimmt.²³ In ihrem späteren Buch Poetic Maneuvers. Hans Magnus Enzensberger and the Lyric Genre zeigt Melin erneut, dass Enzensbergers Tätigkeit als Übersetzer ein integraler Bestandteil seines literarischen Schaffens ist und die Gedichte der blindenschrift (1964) eine dialogische Beziehung zu den Übersetzungen amerikanischer Lyrik, vor allem zu William Carlos Williams und Wallace Stevens, eingehen.²⁴ Den Weg zu Williams geht auch Dieter Lamping, indem er nicht nur auf die besondere Bedeutung des Essays, den Enzensberger zu Williams verfasst, hinweist, sondern auch darlegt, wie jener Williams' Sprache in das dichterische Idiom Gottfried Benns "versetzt" 25. Problematisch ist jedoch, dass, wenn Melin voraussetzt, dass den Übersetzungen Enzensbergers im Kontext der Debatte um das Verhältnis von poésie pure und poésie engagée, die seine essayistischen Schriften zur Aufgabe und Funktion der Literatur bis Mitte der 1960er Jahre immer wieder befeuern, eine entscheidende Rolle

- Die bereits vorhandenen Forschungsbeiträge sollen an dieser Stelle nur kursorisch vorgestellt werden. In den jeweils spezifischen Zusammenhängen, wo sie inhaltlich von Bedeutung sind, wird in den entsprechenden Analysekapiteln näher auf die genannten Arbeiten einzugehen sein.
- ²² Melin (1983).
- ²³ Henning Marmullas Behauptung, dass Enzensberger als Intellektueller, Lyriker, Dramatiker, Essayist und Übersetzer in einem kaum überschaubaren Maße erforscht sei, trifft, was den Übersetzer Enzensberger anbelangt, nicht zu (vgl. Marmulla 2011, S. 290).
- Melin (2003). In ihrer Studie zur Williams-Rezeption in Deutschland übt Margit Peterfy (1999, S. 12–13) sowohl an Melins als auch an Lampings Ansatz Kritik, da beide es versäumten, Enzensbergers Selektionskriterien zu kommentieren, so dass die Texte, die er zur Übersetzung auswählt, unreflektiert als repräsentativ für das Gesamtwerk des amerikanischen Lyrikers erschienen. In Bezug auf Lamping spricht sie sogar von einer fehlerhaften Lektüre der Originalgedichte.
- ²⁵ Lamping (1996), S. 81, Hervorhebung orig.

zukommt²⁶, sie gerade diejenigen Übersetzungen ausklammert, auf die das eigentlich zutrifft, nämlich die Übersetzungen Pablo Nerudas und César Vallejos, auch und vor allem im Hinblick auf ihre zentrale Bedeutung für die Gedichte der *verteidigung der wölfe* (1957) und der *landessprache* (1960).²⁷ Zwar versucht Francisco Adolfo Aristizábal Cuervo²⁸ das Textkorpus zu erweitern, indem er verschiedene Dramen-, Romanund Gedichtübersetzungen Enzensbergers untersucht, darunter auch ein Gedicht von Neruda. Aber ihrem Anspruch, Interdependenzen zwischen Enzensbergers übersetzerischem und literarischem Werk aufzuzeigen, wird die Studie weder methodisch noch inhaltlich gerecht. Sie umfasst vielmehr isoliert stehende linguistische Einzelanalysen.²⁹

Was Erich Arendt betrifft, so ist es vor allem Karlheinz Barck³⁰, der Arendts Ausnahmestellung in der deutschsprachigen Übersetzungsliteratur und den großen Einfluss seiner Übersetzungen auf die Literatur der DDR hervorhebt. Suzanne Shipley Toliver knüpft daran an und vertritt die These, dass Arendt im Falle der Neruda-Übersetzungen stets seinem eigenen "poetic impulse"³¹ gefolgt sei, ohne dies allerdings durch konkrete Gedicht- oder Übersetzungsanalysen zu belegen. Davor und da-

²⁶ Melin (2003), S. 36.

Auch Frank Dietschreit und Barbara Heinze-Dietschreit weisen in ihrem Metzler-Band zu Enzensberger eindringlich darauf hin, dass eine starke Affinität zu diesen Autoren besteht und weiterführende Untersuchungen äußerst vielversprechend erscheinen (Dietschreit/Heinze-Dietschreit 1986, S. 44). Einen weiteren Hinweis auf die besondere Bedeutung Nerudas für Enzensbergers Werk gibt Hans-Jürgen Schmitt in seiner Neruda-Monographie (Schmitt 2009, S. 218).

²⁸ Aristizábal Cuervo (2008).

Allein der Enzensberger-Forscher Reinhold Grimm (2005) macht sich daran, Enzensbergers Beziehung zu Vallejo zu durchleuchten, beschränkt sich dabei jedoch größtenteils auf Enzensbergers Spätwerk. Auch ist ihm weniger daran gelegen, den formalen und inhaltlichen Mehrwert der Beziehungsmomente zwischen Dichtung und Übersetzung herauszustellen. Er listet auf, was Enzensberger von Vallejo übernimmt und was nicht, wobei Grimm dabei keinen Unterschied zwischen Übersetzung und Original macht, so dass Enzensberger bisweilen als Epigone Vallejos beziehungsweise seiner selbst erscheint. Ein kurzer Kommentar zu den Vallejo- und Neruda-Übersetzungen findet sich bei Gerhard Wild (2010).

³⁰ Barck (1974).

³¹ Toliver (1984), S. 114.

nach finden sich vorwiegend rezeptionsästhetische Studien³², die sich im Wesentlichen darauf beschränken, Arendts geleistete Pionierarbeit bei der Entdeckung lateinamerikanischer Literatur in der DDR zu würdigen. Stefan Wieczorek legt die erste Dissertation vor, die sich unter anderem an einer breiter angelegten Auseinandersetzung mit Arendts übersetzerischem Werk versucht.³³ Wieczorek zeichnet akribisch nach³⁴, wie Arendt in den 1950er und 1960er Jahren die Rezeption Pablo Nerudas in Ost- und Westdeutschland als dessen alleiniger Übersetzer wesentlich mitbestimmt. Das bekommt auch Enzensberger zu spüren, dem es aufgrund der Rechtslage erst 1968 gelingt, einen vollständigen Band mit Neruda-Übersetzungen zu publizieren. Wieczorek kommt einerseits wie Peter Böthig35 zu dem Schluss, dass Arendts Übersetzungen das Literaturverständnis des sozialistischen Realismus für poetische Neuerungen durchlässig machen.³⁶ Andererseits insistiert er trotz einschlägiger Fundstellen auf der These, dass die Neruda-Übersetzungen³⁷ nicht in einer dialogischen Beziehung zu Arendts Dichtung stünden, ja er geht sogar so weit, die Übersetzungen aus dem dichterischen Werk Arendts zu exkludieren. In seiner textgenetischen Studie³⁸ zu Arendts Gedichtband Ägäis (1967) meldet Martin Peschken dagegen berechtigte Zweifel an, ob Übersetzungs- und Schreibprozess wirklich voneinander zu trennen seien, da es vielfach zu nachprüfbaren produktiven Überlagerungen zwischen der Arbeit an den Ägäis-Gedichten und der Arbeit an den Übersetzungen von Rafael Alberti³⁹ kommt, zumal beide Dichter eine Vorliebe für bestimmte Maler und Bilder haben und konkrete Vorstellungen von Perspektive, Licht und Farbgebung teilen. Ein für die vorlie-

³² Beckett (1981) und Broyles-González (1981).

³³ Wieczorek (2004a).

³⁴ Ihm gleich tut es Marcel Vejmelka (2014), wenn auch translationssoziologisch fundierter. Wieczoreks Arbeit scheint Vejmelka jedoch nicht bekannt zu sein.

³⁵ Vgl. Teilkapitel 2.3.

³⁶ Wieczorek (2004a), S. 273.

³⁷ Als methodisch problematisch erweist sich dabei zudem, dass Wieczorek es als nicht notwendig ansieht, die spanischen Originalfassungen mit Arendts Übersetzungen zu vergleichen, so dass Ausgangs- und Zieltext unkommentiert in eins gesetzt werden.

³⁸ Peschken (2009).

³⁹ Den Alberti-Übersetzungen schenkt Wieczorek textanalytisch keine Beachtung.

gende Arbeit richtungsweisender Beitrag⁴⁰ zu Arendts Rolle als Übersetzer findet sich in der transkulturellen Exilforschung. Aus Sicht der postkolonialen Translationswissenschaft verstehen Michaela Wolf und Wolfgang Pichler Arendt als ein hybrides Subjekt, das nach der Rückkehr aus dem kolumbianischen Exil nach Berlin im Dazwischenraum der Kulturen oszilliert. Arendts Tätigkeit als Übersetzer kommt dabei eine identitätsstiftende Funktion zu.

Dass sich die Forschung, abgesehen von Melins und Lampings Arbeiten zur Übersetzung amerikanischer Lyrik und ersten, wenn auch problematischen Ansätzen bei Wieczorek, Enzensbergers und Arendts Tätigkeit als Übersetzer, wie überhaupt der gesamten deutschsprachigen Übersetzungsliteratur nach 1945 mit Ausnahme Paul Celans, bisher nur unzureichend angenommen hat⁴¹, hat vermutlich damit zu tun, dass Gedichtübersetzungen weiterhin das Etikett der Minderwertigkeit gegenüber den Originaldichtungen anhaftet, so dass ihnen in der Regel nur ein peripherer Werkstatus zugestanden wird. Zudem herrscht in weiten Teilen der Literaturwissenschaft immer noch ein Abbildungsverständnis der literarischen Übersetzung vor, d.h., man geht davon aus, dass die Übersetzung eine direkte Äquivalenzbeziehung zum Original eingeht, anstatt die gegebene Verschiedenheit des übersetzten Textes und der Übersetzung im Sinne eines Intertextualitätsverständnisses anzuerkennen. Aber selbst dann, wenn eine Text-Text-Beziehung zwischen Dichtung und Übersetzung konstatiert wird, so begründet sich diese oftmals allein durch die historische Person des Dichters und dessen verbriefte Intention bezüglich der im Text erkennbaren intertextuellen Markierungen. Nur allzu oft läuft ein solcher Ansatz Gefahr, bloße Einfluss- und Quellenforschung zu sein.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Gedichtübersetzungen aus dem Spanischen sowohl in der Arendt- als auch in der Enzensberger-Forschung nach wie vor ein dringendes Desiderat darstellen, das diese Arbeit erstmals systematisch untersucht. Ihre Fragestellung entfaltet sich dabei in drei Schritten: Erstens will sie zeigen, wie Arendts und Enzensbergers Begegnungen mit Fremdtexten ein differenzbewusstes

⁴⁰ Wolf/Pichler (2007).

⁴¹ Anmerkungen zur Ausnahmestellung von Celans übersetzerischem Werk finden sich in Kapitel 1.4. Allein Angela Sanmann legt eine breiter angelegte Studie vor: *Poetische Interaktion: französisch-deutsche Lyrikübersetzung bei Friedhelm Kemp, Paul Celan, Ludwig Harig, Volker Braun*, Berlin 2013.

Sich-selber-näher-Kommen initiieren, aus dem heraus ein intertextuelles Beziehungsgeflecht zwischen Übersetzung und Dichtung entsteht; zweitens, wie dadurch bestehende zielkontextspezifische Grenzen der Literatur verletzt und erweitert werden; und drittens, wie die andersgearteten Übersetzungskonzeptionen Arendts und Enzensbergers in den Übersetzungen jener Gedichte Pablo Nerudas, die sie beide übersetzen, auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck kommen.

Für eine theoretische und methodische Annäherung an jene diskursive Figur, der ein Text zugeschrieben wird, den sie im Namen eines anderen hervorbringt, und die zugleich auf eine Reihe anderer Texte verweist, die sie in ihrem Namen verfasst, schlägt das folgende Theoriekapitel vor, die konventionalisierte Rede vom Dichter als Übersetzer beziehungsweise Dichter-Übersetzer, die in vagen genieästhetischen Kategorien wie Originalität, Inspiration und Virtuosität begründet liegt, aufzugeben. Nach einer grundlagenschaffenden Diskussion darüber, was diese Arbeit unter der literarischen Übersetzung und ihren Strategien versteht, führt das Theoriekapitel stattdessen zwei neue Begriffe ein: den des Autor-Übersetzers, der jene Figur, in der Autor und Übersetzer zusammenkommen, bezeichnet. und den der Autor-Übersetzung, der die übersetzten Texte, die von der sekundären Autorschaft des Autor-Übersetzers zeugen, erfasst. Ob diese Bezeichnungen zutreffen, d. h., ob es sich im Einzelnen nicht doch nur um einen Autor, der übersetzt, handelt, lässt sich nicht im Sinne einer De-jureoder De-facto-Kategorie bestimmen, sondern allein über die latente und manifeste Text-Text-Beziehung zwischen Original, Autor-Übersetzung und den Texten, die unter dem Namen des Autors, der auch Übersetzer ist. veröffentlicht sind. Hierzu entwickelt das Kapitel ein Instrumentarium zur Analyse der intertextuellen Verweisstruktur der Autor-Übersetzung, das im Wesentlichen zur Klärung der Frage dient, wie Präsenz und Apräsenz des Autor-Übersetzers im Fremdtext und dessen Beiwerk inszeniert werden.

Nichts liegt diesem systematischen Ansatz allerdings ferner, als eine Einheit des dichterischen oder des übersetzerischen oder des dichterischen und des übersetzerischen Werks des jeweiligen Autor-Übersetzers zu suggerieren. Es geht vielmehr darum, mit Hilfe detaillierter Textlektüren die Ebene des Einzeltexts in ein Spannungsverhältnis zu einem spezifischen Werkszusammenhang zu bringen. Hinzu kommen eine Reihe translationshistorischer Faktoren:⁴² Wer oder was entscheidet darüber, ob ein Text

⁴² Vgl. Pym (1998).

übersetzt wird, welcher Übersetzer gelangt aus welchen Gründen in die Lage, einen bestimmten Text zu übersetzen, und welche Auswirkungen hat das auf die literarische Entwicklung der Zielkultur, so dass systematische Begrifflichkeit, Autor(-Übersetzer)-Poetik und gesellschaftlich-politischer Bezugsrahmen ineinandergreifen. Die eng gefasste Periodisierung von Anfang der 1950er bis Anfang/Mitte der 1960er Jahre gibt der Arbeit einen synchronen Rahmen, da die Gedichtübersetzungen aus dem Spanischen in diesem Zeitraum ihren höchsten Wirkungsgrad für das eigene Schreiben Arendts und Enzensbergers entwickeln. Allerdings werden auch vereinzelt Erkundungen im Danach nötig sein, da einige der Autor-Übersetzungen, die die Studie zum Gegenstand hat, zwar in der angegebenen Zeitspanne entstehen, aber erst mit Verzögerung zur Veröffentlichung gelangen. Zugleich markiert die vorgenommene Periodisierung die Neuformation zweier literarischer Systeme. Es sind genau solche Momente des Bruchs und des Übergangs, konstatiert Itamar Even-Zohar, die das eigentliche Potential der Übersetzung entfalten: "when new literary models are emerging, translation is likely to become one of the means of elaborating the new repertoire"43.

Wenn es so etwas wie ein prägendes Ereignis des Autor-Übersetzers Erich Arendt gibt, ist das sicherlich die Übersetzung von Pablo Nerudas Canto General (1950), die 1953 unter dem Titel Der Große Gesang erscheint und mit der Arendts Werk zeitgleich in eine transitorische Phase eintritt. Seine translatorischen Repertoireerweiterungen sind, wie das Arendt-Kapitel zeigt, auch immer ein performatives Sichverhalten gegenüber den kulturpolitischen Zwängen der Literatur in der DDR. Das Kapitel fragt: Wie genau brechen/affirmieren die Übersetzungen den normativen Kontext der Zielkultur? Welche Rolle spielen dabei die Nachworte der Übersetzungen? Auch sieht Arendt sich durch die Nähe zu Neruda dem Vorwurf des Epigonentums ausgesetzt, was eine offen gelebte Beziehung zwischen Dichtung und Übersetzung von vornherein unmöglich macht. Dennoch ist offensichtlich, dass sich eindeutige Parallelen in der Entwicklung des eigenen und des übersetzerischen Werks aufzeigen lassen. Handelt es sich dabei um eine dialogische Durchdringung von Schreib- und Übersetzungsprozess, und wenn dem so ist, wie ließe sie sich charakterisieren? Ein besonderes Interesse kommt dabei den von der jüngeren Arendt-Forschung vernachlässigten Flug-Oden (1959) zu, die über ein auffallend

⁴³ Even-Zohar (2004), S. 201. Even-Zohars Repertoirebegriff meint die Gesamtheit aller Inhalte und Formen einer Literatur, die einen normativen Kanon bilden.

dichtes Beziehungsgeflecht zwischen Übersetzung und Dichtung verfügen, und das nicht nur zum *Großen Gesang*. Arendts Übersetzungen von Rafael Albertis Malerei-Zyklus, die in dem Band *Stimmen aus Nesselerde und Gitarre* (1959) in Auswahl im selben Jahr wie die *Flug-Oden* erscheinen, sollen ebenfalls im Fokus der Übersetzungsanalysen stehen. Abschließend unternimmt das letzte Teilkapitel ausblickshafte Ergänzungen zum Verhältnis von übersetzerischem und dichterischem Spätwerk.

Nicht weniger bedeutend als für den Autor-Übersetzer Arendt ist der Autor Pablo Neruda für den Autor-Übersetzer Enzensberger, denn die Gedichtauswahl aus dessen Residencia en la tierra (1935), die 1955 in Enzensbergers Übersetzung in Texte und Zeichen erscheint, bildet, gemeinsam mit dem Essay Der Fall Pablo Neruda, der die Übersetzungen komplementiert, seine erste literarische Veröffentlichung überhaupt. Schon früh zeigen sich die Ambitionen des jungen Enzensberger, als transnationaler Autor wahrgenommen zu werden und die Internationalisierung der westdeutschen Literatur voranzutreiben. Findet sich für dieses Vorhaben auch eine übersetzungspoetologische Entsprechung? Die von Enzensberger herausgegebene und epochemachende Anthologie Das Museum der modernen Poesie (1960), die zugleich zahlreiche Übersetzungen von ihm enthält, scheint dabei von entscheidender Bedeutung zu sein: Greifen hier Enzensbergers unterschiedliche literarische und gesellschaftliche Rollen als Lyriker, Herausgeber, Essayist und politischer Intellektueller ineinander? Und wenn ja: wie? Das in der Sache liegende Gespür für das Zusammenwirken von Dichtung und Übersetzung soll nicht dazu führen, und das gilt auch für das Arendt-Kapitel, immer und überall translationsspezifische Knotenpunkte vermuten zu wollen, obschon in Betracht gezogen werden muss, dass gerade darin eine Besonderheit von Enzensbergers literarischem Programm dieser Zeit besteht: In welchem Verhältnis stehen also die Neruda- und die Vallejo-Übersetzungen zu Enzensbergers Vorstellung von Dichtung nach 1945, vor allem im Kontext der Debatte um eine engagierte Literatur? Im Gegensatz zu Arendt, der seine Tätigkeit als Übersetzer vorwiegend als Lohnarbeit ausübt, begreift Enzensberger das Übersetzen von Gedichten ausschließlich als seine Passion⁴⁴. Das ist nicht wertend gemeint, sondern verweist darauf, dass Enzensberger weitaus subjektiver und selektiver bei der Textauswahl (bzw. der Wahl seiner "Opfer") vorgeht als Arendt.

⁴⁴ Enzensberger (1999a), S. 391.

Die westdeutsche und die ostdeutsche Rezeption Pablo Nerudas verlaufen unterschiedlich. Die Publikation des hermetischen Frühwerks, das Arendts und Enzensbergers Interesse gleichermaßen weckt, bleibt vorerst auf Westdeutschland beschränkt. Die Forschung hat sich bis dato vor allem mit dem Problem der möglichen rezeptionssteuernden Wirkung der beiden Übersetzer beschäftigt. Zu Beginn des dritten und letzten Kapitels wird diese Debatte noch einmal aufgerollt. Der Schwerpunkt liegt dabei aber auf einem vernachlässigten Aspekt: Welches vorgefasste Autorbild von Neruda haben Arendt und Enzensberger? Wo liegen Unterschiede und Übereinstimmungen? Wirken sich diese auf die Übersetzungen aus? Legt die Arbeit in den ersten beiden Hauptkapiteln den Schwerpunkt darauf, die Art und Weise zu untersuchen, in der Arendt und Enzensberger ihre Gedichtübersetzungen aus dem Spanischen im eigenen Werkkosmos verorten, erkundet das Vergleichskapitel, wie diese individualästhetische Transposition dazu führt, dass diejenigen Gedichte, die sowohl Arendt als auch Enzensberger im Namen Nerudas übersetzen, sich in der Zielsprache anders manifestieren. In Enzensbergers Geisterstimmen. Übersetzungen und Imitationen ereignet sich ein posthumer Dialog zwischen Enzensbergers und Arendts vielschichtigen Übersetzungspoetiken in Form einer Imitation. Unter dem Titel Agonie in den Kleiderschränken imitiert Enzensberger die metaphorische Struktur des Neruda-Gedichts Melancolía en las familias, wofür er allerdings nicht seine Übersetzung, Melancholie zuhaus, sondern Arendts Übersetzung, Melancholie in den Familien, verwendet. Aus dieser Textkonstellation heraus entwickelt das Kapitel zwei Leitfragen: Unterscheiden sich Arendts und Enzensbergers übersetzerische Verfahrensweisen in der Behandlung der Metapher, und, wenn dem ist so, wie korreliert die jeweilige Verfahrensweise mit der jeweiligen Temporalisierungsbewegung der Sprache, die in ihren Übersetzungen vorherrscht? In der formalen Struktur dieses zentralen Kapitels spiegelt sich auch das Vorgehen der Arbeit wider: Sie untersucht die Komplexität des Beziehungsgeflechts von Übersetzung und Dichtung in Form von Einzeltextanalysen, die sie aus der Perspektive von Arendts und Enzensbergers Schreibweisen mit all ihren Brüchen und Ambivalenzen zeit- und werksgeschichtlich konturiert.