

Über Lucebert, den Dichter *

Lucebert ist ein Dichter, der uns seine Gedichte nicht nur schriftlich, sondern auch mündlich hinterlassen hat. Er ist immer ein gern gesehener Gast bei Veranstaltungen wie Poetry International in Rotterdam gewesen. Seine Vortragskunst ist legendär. Wir verfügen über eine Menge von Tonbändern, auf denen er seine eigenen Gedichte liest. Daß es diese Aufnahmen gibt, sagt schon einiges über den Künstler aus; noch bemerkenswerter ist es, daß wir für die Eröffnung einer Lucebert-Ausstellung in Deutschland über Tonbänder verfügen können, auf denen der Dichter seine eigenen Gedichte in deutscher Übersetzung liest. Dies zeigt, daß das deutsche Interesse an der modernen niederländischen Literatur groß und lebendig ist, und darüber hinaus, wie sehr der Dichter sich über dieses Interesse gefreut hat und sich bemüht hat, das seinige in der Form seines Vortrags dazu beizutragen.

Wir verdanken die Übersetzungen seiner Gedichte der Arbeit von zwei Übersetzern, Rosemarie Still und Ludwig Kunz. Rosemarie Still ist seit den siebziger Jahren als Übersetzerin Luceberts tätig und hat vor kurzem ihre Arbeit auf diesem Gebiet mit der zweisprachigen Ausgabe der letzten Gedichte Luceberts *Der gestrenge Luftikus* gekrönt gesehen. Ludwig Kunz hat in den fünfziger und sechziger Jahren Lucebert übersetzt und gehörte somit zu den frühesten Fürsprechern des Dichters. Die Gedichte, die Sie gerade gehört haben, sind nicht die geringsten Arbeiten Luceberts. Sie datieren alle aus dem Anfang der fünfziger Jahre, gehören also zum frühen Werk Luceberts und sind von Ludwig Kunz übersetzt worden. Das erste, *ich suche auf poetische weise*, gehört zu den berühmtesten Arbeiten des Dichters.

Rosemarie Still und Ludwig Kunz haben die dichterische Arbeit Luceberts für das deutsche Publikum in einer Weise zugänglich gemacht, die wohl exemplarisch genannt werden darf. Wo die Schwierigkeiten des Übersetzens im allgemeinen groß zu nennen sind, sind die Schwierigkeiten, vor die die Übersetzung von Poesie uns stellt, noch erheblich größer. Kennzeichen gerade des großen Dichters ist es, daß er keine der Möglichkeiten, die

*) Für den Druck überarbeitete Fassung eines Vortrages anlässlich der Eröffnung der Ausstellung *Lucebert – der Dichter und der Maler* am 24. September 1995 im Theater der Stadt Duisburg.

seine Sprache ihm bietet, ungenutzt läßt. In der Lyrik werden alle Ebenen der Sprache ausgeschöpft, um Bedeutung zu stiften. Dabei ist an zusätzliche Strukturierungen auf der prosodischen oder klanglichen Ebene zu denken. Herausragende Beispiele dafür finden sich in dem Gedicht *zwei händchen* (vgl. S. 20/21). Neben der ersten Zeile des Originals *hij heeft een magniefiek tichouten handje* steht die Zeile der Übersetzung *er hat ein herrlich tickhölzern Händchen*. Ludwig Kunz hatte es hier noch relativ leicht, weil im Niederländischen wie im Deutschen *hout* und *hand* oder *Holz* und *Hand* klanglich miteinander vergleichbar sind und sich das wiederholte *tic* oder *tick* in unseren beiden Sprachen mit verschiedenen Geräuschquellen assoziieren läßt, sowohl mit einer klopfenden Hand wie auch einem knackenden Holzfeuer oder einer regelmäßig gehenden Uhr. Mit harter oder vielleicht besser: gestrenger Hand ordnet der Dichter diesen Dingen noch ein Maschinengewehr bei. Ich möchte die Aufmerksamkeit insbesondere richten auf die absurde Zeile *Grübelnd (...) liest (er) in den tickholzernen Linien des Lebens*. Ob wir nun der Chiromantie Glauben schenken oder nicht, das Absurde daran ist, daß Luceberts verkrüppelter Soldat wohl kaum seine individuelle Wahrheit in seiner Kunsthand lesen kann. Dennoch liest er dort diese Wahrheit, *Daß es nicht die hohen Bäume sind, die den böartigen Wind fangen / Doch daß dies das allermiserabelste Röhrlein tun darf, ...* 'Wenn die eiserne Hand wieder einmal die Uhr zurückdreht'.

Wie wichtig die zusätzliche Strukturierung auf der klanglichen Ebene ist, kann man dem Anfang des zweiten Gedichts entnehmen.

Ik denk dat een god het is
viool spelend op mijn strot
nu is het een bronzen negerin
straks een marmeren man
morgen een moerbezie

Ich denke daß es ein Gott ist
Geige spielend auf meiner Kehle
Bald ist es eine bronzene Negerin
Bald ein marmorer Mann
Morgen ein Beerengott

Ludwig Kunz hat hier zweifellos seine Ratlosigkeit über die Unmöglichkeiten des Übersetzens kaum zurückhalten können. Ihm stand nämlich kein anderes Wort als *Kehle* zur Verfügung für das niederländische *strot*, das im Original so schön und auch bedeutungsvoll reimt auf *Gott*. Was Kunz hinüberretten konnte und auch dem deutschen Leser vermittelt, ist die Anspielung auf die klassische Vorstellung einer Inspiration verleihenden Göttin oder Muse, eine Tradition, die sich in der Formel der Apostrophe der Muse aus dem Anfang der Ilias von Homer verfestigt hat. In den beiden Anfangszeilen des Originals *ik denk dat een god het is / viool spelend op mijn strot* ergibt sich darüber hinaus mit dem Reim von *god* und *strot* auch

eine Anspielung auf die Geschichte der Erschaffung des Menschen, wie sie in der Bibel im Buch Genesis erzählt wird. Da wird ja berichtet, wie Gott am Ende der Erschaffung des ersten Menschen ihm den Lebensatem einbläst. Trotz aller Schwierigkeiten ist es dem Übersetzer aber gelungen, die Emanzipation oder Demokratisierung der Dichtkunst, die in dem Gedicht zum Ausdruck kommt, zu vermitteln. Der Dichter stellt ja neben einen Gott oder eine Muse als Quelle der Inspiration *eine bronzene Negerin* oder auch *einen marmornen Mann*.

Neben zusätzlichen Strukturierungen auf prosodischer oder klanglicher Ebene gibt es so etwas wie eine Poesie der Grammatik. Der Dichter kann mit breit ausgedehnten grammatischen Parallelismen weit ausholen, wie es Lucebert beim Gedicht *ich suche auf poetische weise* tut, wo er den Zuhörer nicht nur durch klangliche Verkettung oder Aneinanderreihung der Worte, sondern auch durch syntaktische Verdoppelung oder Wiederholung zu fesseln und zu verführen weiß. All diese mehr abstrakten, wenn Sie wollen, rein sprachlichen Mittel des Bedeutungsüberschusses stellen den Übersetzer vor große Schwierigkeiten.

Ein anderer Aspekt kann noch hinzukommen – und im Falle Luceberts kommt er hinzu –, daß der Dichter nämlich auch über seine Sprache redet, ihre Formen mit Ungrammatikalitäten sozusagen kritisiert oder auch bestimmte verfestigte Redeweisen in seine Sprache mit aufnimmt, aber nicht so wie sie sind, sondern in variiert Form. Ein Beispiel ist dem vor kurzem erschienenen Band *Der gestrenge Luftikus* zu entnehmen.

In dem Gedicht *die letzte stunde* (vgl. S. 22/23) wird mit Sicherheit das Thema des Verschweigens angesprochen. Diese Sicherheit ergibt sich aus der Zeile *zwijgen zou wederom misdaad zijn / schweigen wäre wiederum ein verbrechen*. Wie verfahren wir Menschen mit der schweren Verantwortung, daß wir über Sachen, die unsere Humanität aufs Spiel setzen, reden müssen, daß wir nicht schweigen dürfen? Lucebert schildert ein dunkles Bild unseres Unwillens zu reden und verwendet für dieses wichtige Thema verschiedene, durch den mehrfachen Gebrauch geprägte oder polierte Redensarten. Einige davon gibt es genauso in der deutschen Sprache, *das Herz auf der Zunge tragen* zum Beispiel, andere nicht. Rosemarie Still sah sich bei ihrer Übersetzung mit der übergroßen Schwierigkeit konfrontiert, daß in einer bestimmten Zeile zwei Redewendungen ineinander verschlungen sind, von denen eine exklusiv im Niederländischen verwendet wird. Wo Lucebert in der Zeile *niemand houdt meer zijn hart vast op de tong* durch die Anspielung auf das niederländische *zijn hart vasthouden* (sein Herz festhalten, was ‚Angst haben‘ bedeutet) nur eine Spur rationeller Furcht andeutet, blieb der Übersetzerin nichts anderes übrig, als diese Furcht zu

explizieren: *vor angst trägt keiner mehr das herz auf der zunge*, womit eine im Original nur anklingende Bedeutung im Deutschen überbetont werden mußte. Dem steht gegenüber, daß die Übersetzung noch stärker und eindringlicher als das Original auf die zentrale Stelle der Sprache deuten konnte, da das Niederländische *om de hete brij draaien* (wörtlich 'um den heißen Brei herumschleichen') ins Deutsche direkt mit *um den heißen Brei reden* übersetzt werden konnte.

Man könnte sagen, daß alle moderne Poesie nach zusätzlichen Mitteln der Bedeutungstiftung sucht und damit immer auch als Sprache über Sprache zu charakterisieren ist. Bei Lucebert ist aber noch etwas anderes im Spiel.

Am Anfang seines dichterischen Schaffens steht der so schwierig wie auffällig betitelte Gedichtband *apokryph / der analphabetische name* aus dem Jahre 1952. Hinter der zweiten Hälfte dieses Titels steht ein Begriff aus jüdischer Tradition. In der jüdischen Mystik oder Kabbala wird der Name Gottes als der alphabetische Name aufgefaßt. Dies hängt zusammen mit einer bestimmten Wertung der Reihenfolge der Buchstaben im sogenannten Tetragrammaton, dem mit vier Buchstaben geschriebenen Namen Gottes, der von dem gläubigen Juden nicht ausgesprochen werden darf. Da diese Reihenfolge als alphabetisch aufgefaßt werden kann, wird der Name Gottes unter anderem als *der alphabetische Name* bezeichnet. Mit der zweiten Hälfte des Titels, *der analphabetische name*, wird einer der Grundbegriffe der kabbalistischen Literatur in sein Gegenteil verkehrt, so wie der Dichter sich mit der ersten Hälfte seines Titels, *apokryph*, unmißverständlich auf die Seite der nicht-kanonisierten Texte und Autoren aus der Zeit der Feststellung des biblischen Kanons stellt und sich gegen diesen Kanon kehrt. Mit dem analphabetischen Namen wird der alphabetische Name Gottes beschworen.

Was für eine Aufgabe stellt sich der Dichter, der im Zeichen des analphabetischen Namens zu schreiben anfängt? Welches Ziel sieht er vor sich? In einer seiner frühesten Arbeiten gibt Lucebert es den Lesern ganz einfach und eindeutig zu erkennen:

de schoonheid van een meisje
of de kracht van water en aarde
zo onopvallend mogelijk beschrijven
dat doen de zwanen

maar ik spel van de naam a
en van de namen a z
de analphabetische naam

die Schönheit eines Mädchens
oder die Kraft von Wasser und Erde
so unauffällig wie möglich beschreiben
das tun die Schwäne

aber ich buchstabiere aus dem Namen a
und aus den Namen a z
den analphabetischen Namen

Mit einem eifersüchtigen Blick auf die Schwäne, die in ihrer Erscheinung die Schönheit eines Mädchens oder die Kraft von Naturelementen zu beschreiben vermögen, schildert der Autor seine, für die dichterische Moderne exemplarische Situation. So wie er in dem berühmten Gedicht *ich suche auf poetische weise* über das verbrannte Antlitz der Schönheit spricht, redet er hier über *den Namen a*. Für *den Namen a* darf der alphabetische Name Gottes gesetzt werden. Dieser ist nicht nur der erste Name, sondern Fundament der Sprache und der Wirklichkeit schlechthin. Im Anschluß an die schöpferische Auffassung des Wortes aus der Genesis, wo es ja heißt, daß es Licht ward durch das Wort Gottes, stellt der Name Gottes, mit dem er sich selbst benannt und in dem er sich verkörpert hat, das Fundament von Sprache und Schöpfung dar. Nichts in der Wirklichkeit ist nicht von diesem Namen hergeleitet worden, so wie kein Wort in der Sprache nicht von diesem Namen abgeleitet wurde. Für den Dichter, der Ende der vierziger Jahre zu schreiben anfängt und die zerrüttete Wirklichkeit um sich sieht, steht die Verwendbarkeit der ihm von Gott verliehenen Sprache zur Diskussion. Er kann die daraus resultierende Wirklichkeit nicht akzeptieren, so wie er sich in dieser Sprache nicht verkörpern kann. Aus allen Namen oder Worten, die von dem alphabetischen Namen, diesem ersten und fundamentalen Namen hergeleitet wurden, muß der Dichter den analphabetischen Namen machen. In seinem ersten Gedichtband wird von Lucebert das große Thema der dem Menschen verliehenen Sprache als eines paradoxen Gottesgeschenkes angesprochen. Seine Arbeit ist Arbeit an der Sprache. Da er sich in der von Gott verliehenen Sprache nicht verkörpern kann, muß er sich der umfassenden Arbeit der Schöpfung einer neuen Sprache widmen.

Ich meine, daß wir Luceberts am besten gedenken mit Verwunderung über und Bewunderung für seine Arbeit an der Sprache, eine andauernde Jagd nach Zeichen, die er so gestreng wie spielerisch, so kritisch wie liebenswürdig ein Leben lang fortgesetzt und ausgehalten hat. Seine Jagd nach Zeichen hat uns eine reiche Beute gebracht.¹

1) Die Übersetzung von *twoe handjes* entstammt dem Band Lucebert, *Gedichte und Zeichnungen*. Ins Deutsche übertragen von Ludwig Kunz. München: Ellermann, 1962, die Übersetzung *het laatste uur* dem Band Lucebert, *der gestrengte luftikus*, *Gedichte und Arbeiten auf Papier*. Auswahl und autorisierte Übertragung aus dem Niederländischen von Rosemarie Still. Münster: Kleinheinrich, 1994.

twee handjes

*hij heeft een magnifiek tichouten handje
een tichouten handje met houtkwast
een tichouten houtkwast met houvast
een tichouten houvast als een tichouten hutje
waarin hij zijn opgezette ticdiertjes ophangt
boven het tic tic knapperend houtvuurtje
waarbij hij savonds laat nog zit te dromen
van dat andere handje dat op zo'n goede voet stand
met het machinegeweertje waarmee hij zo scherp
tic tic tic kon schieten
peinzend hanteert hij dan zijn ticsomber zingend zaagje
waarmee hij de tichouten nagels van het tichouten handje wat kortwiekt
en leest in de tichouten lijnen des levens
dat het niet de hoge bomen zijn die de kwaadaardigste winden vangen
maar dat dat het allermiserabelst rietje mag doen
dat als ticrietje nu eenmaal gewend is te denken
dat het er spaans tic tic tic toe moet gaan in zijn leven*

WANNEER HET IJZEREN HANDJE TAC TAC TAC UIT ANGST
WEER EENS BIJ ONS DE KLOK TERUG ZET

Zwei Händchen

*Er hat ein herrlich tickhölzern Händchen
Ein tickhölzern Händchen mit Holzstiel
Einen tickhölzernen Holzstiel mit hölzerner Hülle
Eine tickhölzerne Hülle wie ein tickhölzern Hüttlein,
Worin er seine ausgestopften Ticktierchen aufhängt
Über dem tick tick knackenden Holzfeuerchen,
An dem er noch spät am Abend sitzt und träumt
Vom andern Händchen das auf so gutem Fuße stand
Mit dem Maschinengewehrchen womit er so scharf
Tick tick tick schießen konnte
Grübelnd hantiert er dann sein tickdüster singend Sägelein
Womit er die tickhölzernen Nägel des tickhölzernen Händchens beschneidet
Und liest in den tickhölzernen Linien des Lebens
Daß es nicht die hohen Bäume sind, die den böartigen Wind fangen
Doch daß dies das allermiserabelste Röhrlein tun darf
Das als Tickröhrchen nun einmal zu denken gewöhnt ist
Daß es spanisch tick tick tick zugehen muß im Leben*

WENN DAS EISERNE HÄNDCHEN TACK TACK TACK AUS ANGST
WIEDER EINMAL BEI UNS DIE UHR ZURÜCKDREHT

het laatste uur

*het eerste woord draait om de oude hete brij
zwijgen zou wederom misdaad zijn
bij al dat vergassen folteren vermoorden
niemand houdt meer zijn hart vast op de tong
met zijn rede en spraak is het oude hart gesmolten
als bonbons kleven de woorden geloof liefde aan de hemel
maar hoogst bedachtzaam laden de beulen de pistolen
en hun messen kerven al een hart in het hart
gewurgd loopt hoop over naar de vijand
en de leugens tooien zich met de laatste vodden van de waarheid
geen hond gaat meer onbekommerd naar zijn baas
de vissen verdrinken in het gezicht van de visser
in een klein grijs vertrek schraapt men de keel
de kalender druipt van de muur het laatste uur is om
stom draaien de laatste woorden om de oude hete brij*

die letzte stunde

das erste wort redet um den alten heißen brei herum
schweigen wäre wiederum ein verbrechen
bei dem vergasen foltern ermorden
vor angst trägt keiner mehr das herz auf der zunge
mit seiner sprache und vernunft ist das alte herz geschmolzen
wie bonbons kleben die wörter glaube liebe am himmel
aber höchst bedächtig laden die henker die pistolen
und ihre messer kerben ein herz in das herz
gewürzt läuft hoffnung über zum feind
und lügen schmücken sich mit den letzten lumpen der wahrheit
kein hund geht noch unbekümmert zu seinem herrn
fische ertrinken vor den augen des fischers
in einem kleinen grauen raum räuspert man sich
der kalender tropft von der wand die letzte stunde ist um
stumm reden die letzten wörter um den alten heißen brei herum