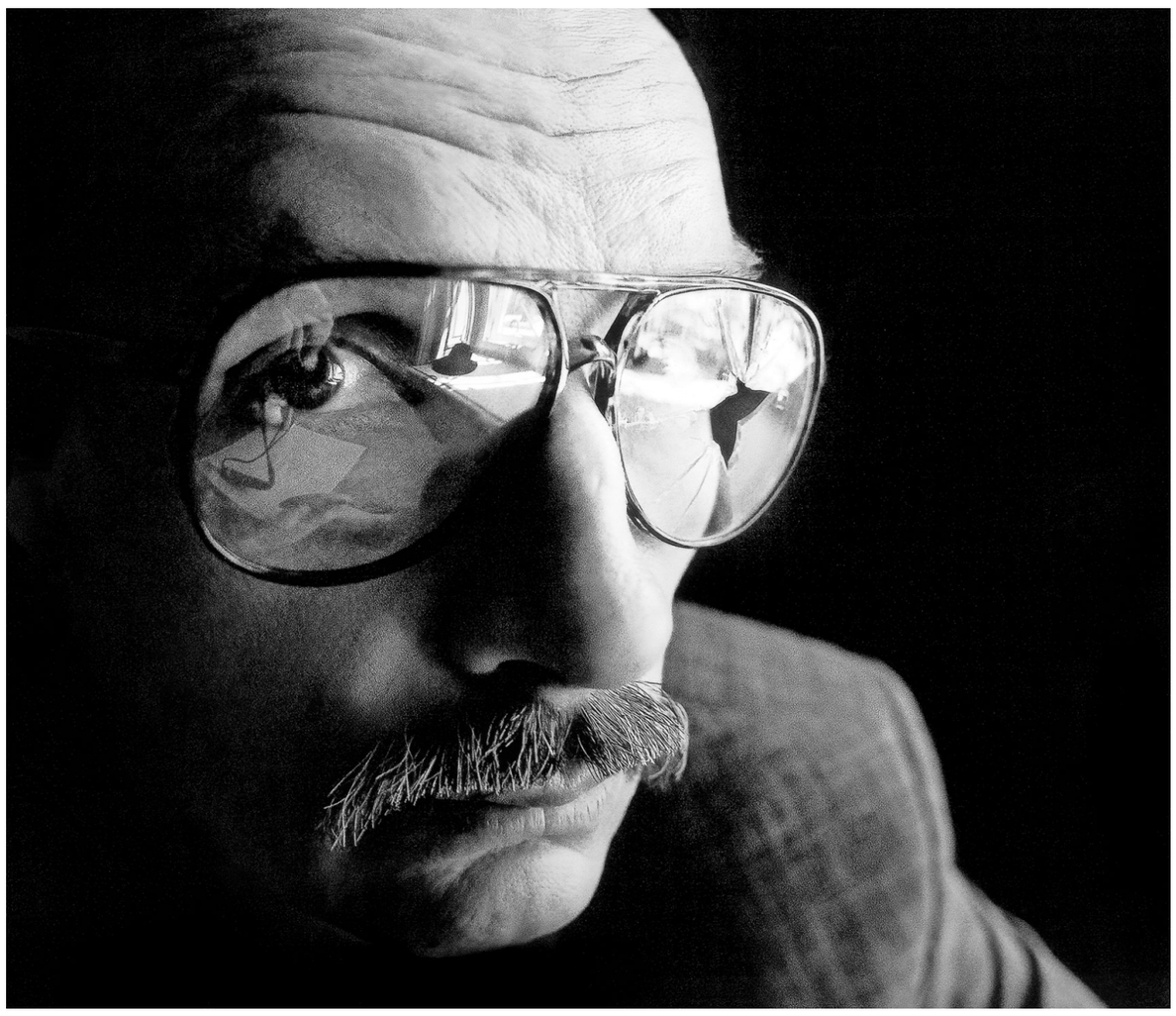
Dieses Dokument ist lizenziert für VÖBB-Servicezentrum, ui58016c.
Alle Rechte vorbehalten. © F.A.Z. Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ). Download vom 06.12.2025 23:10 von https://bib.voebb.genios.de.



Der litauische Schriftsteller Ričardas Gavelis
Foto Algimantas Aleksandravičius

Litauens Hauptstadt in den Siebzigern, als das Land noch zur Sowjetunion gehörte und die Handlung des Romans „Vilnius Poker“ dort ihren Lauf nimmt.
Foto Getty

Im körpereigenen Übersetzerzentrum

Zu Gast bei uns auf Dauer – dank der Übersetzerkunst von Claudia Sinnig: Wie die litauische Literatur in Deutschland ihre Stimme gefunden hat.

Von Sebastian Guggolz

Alt ist das Brausen des Regens in den Zweigen der Sträucher,
ist das Kollern des Birkhahns im Morgenrot des Sommers,
alt ist dieses, unser Sprechen

So setzt Jonas Mekas' „Erste Idylle“ in der deutschen Übersetzung von Claudia Sinnig an. Mekas, der aus Litauen stammende Dokumentar- und Tagebuchfilmer, der bis 2019 in New York leben und zum Paten des Avantgardekinos werden wird, zum Hüter des Anthology Film Archives, eines Museums, in dem experimentelle Filmkunst gesammelt und bewahrt wird – dieser Jonas Mekas nennt als junger Dichter die Dinge einfach unverblümt beim Namen und zählt beschreibend auf, was er verloren hat, was wir verloren haben. Dinge, die hochaufgeladen sind, die einfach benannt werden, ohne Adjektive, und die so voller Atmosphäre sind und in Claudia Sinnigs Übersetzung Schritt für Schritt Bilder aufbauen, stimmungsvolle, sich einprägende Bilder, die beim Lesen und beim Sprechen in uns zu klingen beginnen.

1947/48, in einem *displaced persons camp* in Kassel, auf Zwischenstation mit seinem Bruder Adolfas auf dem Weg in den Westen, in die Vereinigten Staaten, schrieb Mekas die „Idyllen“ über die verlorene Heimatregion im Norden Litauens. Es sind zauberische, intensive Beschwörungen einer geliebten, aber verlorenen Region, Beschwörungen des Dorfes Semeniškiai, wo Jonas Mekas 1922 zur Welt kam und aufwuchs, Semeniškiai, in dem seine Mutter zurückblieb und das Mekas 1972 mit seinem Bruder in dem berührend schönen Film „Reminiscence of a Journey to Lithuania“ wieder aufgesucht hat, Semeniškiai, das bei einer Volkszählung 2011 gerade einmal noch drei, ja, in Ziffern: 3 Bewohner hatte.

In einer kleinen Reminiszenz an den ebenfalls als *displaced person* über Deutschland in die Vereinigten Staaten geflohenen Antanas Škėma (auch diesen Autor und seinen Jahrhundertroman „Das weiße Leintuch“, erschienen 1958, hat Claudia Sinnig ins Deutsche übertragen) nannte Jonas Mekas den etwa zehn Jahre älteren Škėma und die Autoren um diesen herum eine „Generation ohne Ornamente“. Autoren, denen die Wirklichkeit der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts mit ihrem Grauen zu nahe gerückt war, auf die Pelle geradezu, die zu knapp nur dem apokalyptischen Untergang entronnen waren, als dass sie die Beschreibung der Welt noch hätten ausschmücken und mit Adjektiven ausstaffieren können. Die Wörter mussten, wie die Menschen dieser Zeit, in die Welt geworfen ganz allein bestehen. Und sie bestanden, sie zerbrachen zwar, mussten fliehen und wurden zu anderen, die Menschen wie die Wörter, aber sie bestanden.

Oh, alt ist das Blühen des Klees,
das Schnauben der Pferde in der Sommernacht –
das Quietschen der Walzen, Eggen und Pflüge,
das schwere Gepolter der Mühlsteine,
das weiße Schimmern der Tücher jätender Frauen im Garten, –
alt ist das Brausen des Regens in den Zweigen der Sträucher,
ist das Kollern des Birkhahns im Morgenrot des Sommers –
alt ist dieses, unser Sprechen.

Alt ist dieses, das litauische Sprechen; die Litauer selbst sagen, ihre Sprache sei die älteste Europas. Ein Titel, den auch die Basken für ihr Baskisch reklamieren. Beides folgt wohl eher der Bestrebung nach Mythisierung und Identitätsbehauptung. Belastbare Nachweise dafür, dass die indoeuropäische Sprache Litauisch wirklich mehr als zweitausend Jahre alt ist, finden sich nicht. Sprachentwicklungsgeschichte lässt sich wissenschaftlich fundiert erst mit Schriftzeugnissen betreiben, und die gibt es in Litauen vom frühen sechzehnten Jahrhundert an. Mithilfe dieser frühen Zeugnisse allerdings lässt sich belegen, dass das Litauische bis heute seine archaische Form behalten hat, dass es eine sehr konservative Entwicklung genommen und wenig Veränderungen erfahren hat, anders als etwa das Lettische, das sich vom Litauischen vermutlich vor etwa 1700 Jahren abgetrennt und verschiedene Modernisierungsschübe durchlebt hat. Das Litauische dagegen hat sich seit dem Mittelalter so wenig verändert, dass diese fünfhundert Jahre alten Schriftstücke auch heute noch weitgehend problemlos gelesen und verstanden werden können.

Dennoch, trotz dieser jahrhundertealten Vorgeschichte und der tiefen Verwurzelung in einer Vergangenheit, schreibt sich die litauische Literatur in die Moderne ein. Und Claudia Sinnig mit ihren Übersetzungen ist sehr stark mitverantwortlich dafür, dass sie sich auch in das Bewusstsein einer deutschen Leserschaft und in die europäische Literaturgeschichte einschreibt.

Durch die Verknüpfung von archaischen Motiven und archaischer Sprache mit der unmittelbaren Gegenwart und vor allem mit den Zumutungen und dem entfesselten Fortschrittseifer, mit der noch schlimmer entfesselten Gewalt und den Gräueln des zwanzigsten Jahrhunderts entsteht eine ganz besonders moderne, gleichermaßen traditionsbewusste wie unbedingt avantgardistische Literatur. Etwa bei Antanas Škėma, im Roman „Das weiße Leintuch“ und in seinen Erzählungen und Prosastücken, „Apokalyptische Variationen“, die Claudia Sinnig ausgewählt und bestechend klarsichtig und kundig übersetzt und kommentiert hat. Dort finden sich neblige, undurchdringbare litauische Sümpfe ebenso wie antike griechische Mythen. Und in diesem Roman, der geschrieben wurde nach dem großen Epochenbruch durch die Nazis – und im Fall Škėmas auch nach dem Epochenbruch durch die Sowjets sowie im New Yorker Exil, in der Fremde, in einer hypermodernen Welt –, in diesem Roman geht die raunende Geschichte der Mythen und Sümpfe fast übergangslos in die damalige Gegenwart über, zu dem Lift im Wolkenkratzer der Fünfzigerjahre in New York, wo der Protagonist Antanas Garšva als Liftboy die Schalter betätigt und Passagiere nach oben und unten und wieder nach oben und wieder nach unten fährt.

„Der Express vom Zehnten zum Achtzehnten. Ihre Etage, bitteschön, dankeschön, er drückt auf den Knopf, die Etage, dankeschön, bitteschön, auf den Knopf, dankeschön, bitteschön, dankeschön . . . Der grüne Pfeil leuchtet auf, Antanas Garšva streckt die Hand mit dem weißen Handschuh aus, fertig, wir fahren nach oben. Er drückt den Griff, und die Tür schließt sich, und der Aufzug fährt nach oben. Oben leuchten die Zahlen der Stockwerke auf, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. Der Elfte, bitteschön, dankeschön, der Gast geht hinaus, Hand an den Griff, wir fahren nach oben, der Aufzug wird im Dreizehnten angehalten, die Tür öffnet sich, ein Gast kommt herein, Ihre Etage, bitteschön, den Knopf, dankeschön, Hand an den Griff, 14, 15, der Sechzehnte, bitteschön, dankeschön, der Gast geht hinaus, Hand an den Griff, wir fahren nach oben, 17, der Achtzehnte, bitteschön. Alle gehen hinaus. Das rote Quadrat, der grüne Pfeil, wir fahren nach unten, dasselbe Ritual, wenn wir nach unten fahren. Up und down, up und down in einem streng eingerahmten Raum. Sisyphos, von neuen Göttern an diesen Ort versetzt. Diese Götter sind humaner. Der Stein hat die Erdanziehung verloren. Sisyphos braucht keine geäderten Muskeln mehr. Triumph von Rhythmus und Kontrapunkt. Synthese, Harmonie, up und down.“

Der mechanisch betriebene Lift modernisiert die Sisyphos-Erzählung, das Absurde verbindet Mythos und gegenwärtige Lebenswirklichkeit, die Geschichte ist durch die Katastrophe zersplittert und sortiert sich neu nach formalen Kriterien: Up und down, up und down. Ein Entrinnen ist nicht möglich.

Der amerikanische Literaturwissenschaftler und Philosoph George Steiner schreibt in „Nach Babel“, seinem Standardwerk zur Übersetzung, über die Klassiker: „Wie jede Generation aus einem vitalen Drang nach Nähe und Echo die Klassiker neu übersetzt, so benutzt sie auch die Sprache, um sich eine eigene, widerhallende Vergangenheit aufzubauen.“

Das Erinnern im Übersetzen als aktives Eingreifen, als aktiver Wiederaufbau einer verlorenen Vergangenheit. Vom eigenen Standpunkt, der in der Gegenwart verwurzelten Perspektive kann man sich nicht lösen, weder als Leser noch als Übersetzerin. Die Sprache, die Claudia Sinnig für ihre Übersetzungen von Klassikern findet, hallt mächtig wider, wirft Echos aus der Vergangenheit in sie zurück und drängt vital nach Nähe und Berührung zwischen dem vergangenen Früher und dem unmittelbaren Heute.

Für „Das weiße Leintuch“, dieses Gedicht von einem Roman, findet Claudia Sinnig einen Rhythmus und eine Sprache, die direkt aus den Fünfzigerjahren zu stammen und dennoch zeitlos zu sein scheinen. Škėma springt zwischen amerikanischer Gegenwart und Erinnerungen an Litauen, an sein Aufwachsen und seine Flucht über Deutschland hin und her, die Stile und Tonlagen springen ebenso, und jede einzelne hat eine eigene Prägung. Es wirkt wie unterschiedliche Tonspuren, ein Mosaik aus einer Vielzahl an Klangfarben, vielleicht ein kammermusikalisches kleines Orchester mit verschiedenen Instrumenten, rhythmisch, treibend, mit Halb- und Zwischentönen und Übergängen, von Dur zu Moll und wieder zurück. Claudia Sinnig ist in der Bandbreite dieser stimmlichen Variationen besonders eindrucksvoll. Ob es von den Gedichtübersetzungen von Tomas Venclova und Jonas Mekas herrührt, mit denen sie sich in wechselnden Sprecherpositionen, in aufeinanderprallenden Perspektiven und Tonfällen schulen konnte, oder ob es ihr sich mit allen fünf Sinnen vorantastendes, musikalisch empfindsames Sprachgehör ist: Es ist in jedem Fall ein Glück für uns Leserinnen und Leser.

Ein Glück, und zugleich eine Zumutung, ist auch ein anderer Roman, der mir bereits als Legende begegnete, bevor ich ihn, mangels Übersetzung, lesen konnte: „Vilnius Poker“. Alle Litauer und Litauerinnen, mit denen ich zu tun hatte, sprachen irgendwann davon, wiegten dabei bedeutend den Kopf und sagten: Diesen Roman, den müsse man natürlich irgendwann auch auf Deutsch lesen können. Einer der größten Bucherfolge des seit 1991 unabhängigen Litauens, eine sensationelle Entdeckung damals, denn Ričardas Gavelis, der Autor, hatte diesen monströsen Roman bereits zehn Jahre früher für die Schublade geschrieben, viel zu gefährlich für eine Publikation in den Zeiten unter der sowjetischen Gewaltherrschaft. 1990 hatte das erste frei gewählte litauische Parlament seit 1928 die Unabhängigkeit von der Sowjetunion bereits erklärt, die gewaltigen, machtvollen friedlichen Massenbewegungen der Bevölkerung in allen drei baltischen Staaten, Estland, Lettland und Litauen, mündeten schließlich in die wirkliche Unabhängigkeit im Herbst 1991. Der Sieg des Volkes, der Sieg der Freiheit. Und Claudia Sinnig war in dieser Zeit mittendrin, wirkte politisch, unterstützte, dolmetschte, organisierte, vermittelte, trug ihren Teil zum Gelingen bei. Doch das wäre eine eigene Geschichte und vor allem eine eigene Lobeshymne wert.

Ričardas Gavelis, 1950 inmitten des historischen Vilnius, gleich gegenüber dem Kloster der Heiligen Dreifaltigkeit, unter der Sowjetherrschaft als Kind der Ehe zwischen einer Physikerin und einem Mathematiker geboren und aufgewachsen, studierte selbst theoretische Physik und arbeitete am Institut für Physik und Mathematik der Litauischen Akademie der Wissenschaften. Er galt als herausragende naturwissenschaftliche Hoffnung seiner Generation, veröffentlichte fundamentale Aufsätze zur Ferroelektrizität und zum thermodynamischen Phasenübergang – beides physikalische Felder, die sich mit Gestalt- und Funktionswandel, mit Aggregatszustandsveränderung beschäftigen, mit unzuverlässigen, fragwürdigen, sich potentiell immer verändernden Seinszuständen. „Metamorphotische Physik“ könnte man, durch die literarische Brille betrachtet, sagen.

Von der Mitte der Siebzigerjahre an begann er zu schreiben, journalistisch und literarisch, mit dem Höhepunkt „Vilnius Poker“. Vilnius wird darin zum Höllenschlund. Zu einem düsteren Strudel, der die Menschen unaufhaltsam in den Abgrund zieht. Aber Vilnius wird auch zum Tor zum Himmel, zur Bastion der Freiheit, die zwar gefährdet, aber doch möglich ist. Vilnius ist, Zitat aus dem Roman, der „Arsch des Universums“, und es ist, wieder Zitat aus dem Roman, „Nekropolis der Seele“. Vytautas Vargalis, der Protagonist des Romans, ein ähnlich Beschädigter wie Antanas Garšva aus „Das weiße Lein-

Fortsetzung auf der folgenden Seite

© Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, Frankfurt. Alle Rechte vorbehalten. Zur Verfügung gestellt vom Frankfurter Allgemeine ARCHIV

Dieses Dokument ist lizenziert für VÖBB-Servicezentrum, ui58016c.
Alle Rechte vorbehalten. © F.A.Z. Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ). Download vom 06.12.2025 23:10 von https://bib-voebb.genios.de.

Der unverstandene Resonanzraum

Vor 150 Jahren wurde Rilke geboren, der große Dichter der Sensibilität. Doch die Unterdrückung der Ukraine erkannte er nicht, als er 1900 in Kiew war.

Von Annette Werberger

Diese Reise-Ikone brachte Rainer Maria Rilke von seinem Russlandbesuch des Jahres 1900 mit. Derzeit ist sie in der großen Rilke-Ausstellung zum 150. Geburtstag des Dichters im Literaturmuseum der Moderne in Marbach zu sehen.
Foto DLA Marbach

An Pfingsten des Jahres 1900 kommen Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé auf ihrer zweiten Reise durchs Russische Reich in Kiew an. Sie sind bei der „Einfahrt“ über die Dniprobrücke von der Schönheit der ukrainischen Stadt überwältigt: „Landschaftlich ist Kiew entzückend. Sein Schönstes sind daher die mit Gärten bedeckten Berge, – diese, momentan vom Duft der Akazien erfüllten Höhen, von denen man in die Dnjeprlandschaft niederschauen kann. In solchem schweren Frühlingsduft, beim Mondzauber und Nachtigallenschlag, auch wenn tief unten die am Dnjepr zerstreute Stadt elektrisch aufblitzt, kann Kiew wie ein Märchen wirken“, schreibt Andreas-Salomé. Die Begeisterung über die Lage Kiews findet sich überall in den Notizen der Reisenden. Die Landschaft der Ukraine selbst wird auch bei der Weiterfahrt idyllisch beschrieben, als habe Herder den Stift geführt, der im „schönen Himmel“ der Ukraine in einem Reisejournal von 1769 einmal „ein neues Griechenland“ sah. Man notiert immer wieder das „Parkähnliche“ als „Charakter der Ukraine“.

Die Reisenden logieren nach langer Suche im Hotel Florenz auf einem der Hügel. Dort kann man „Kiew finden“, schreibt Lou, denn unten im Stadtzentrum auf dem Chreschtschatyk „unter den vielen Menschen“ ist die Stadt „ganz international“. Sie zeigt ihr Unverständnis, dass die Bewohner Kiews ihre Prachtstraße gar stolz „le petit Paris“ nennen. Kiew erinnert die beiden Reisenden „an Warschau, Petersburg, sogar an Wiesbaden“. Ähnliches schreibt Rilke im Brief an seine Mutter: Kiew sei „polnisch d.h. international geworden“, es gebe „elektrische Bahnen, breite Straßen mit großen Magazinen, eine und eine halbe Welt, große Hôtels u.s.f.“

Die Internationalität der Stadt ist jedoch nicht als Kompliment gedacht, denn Rilke ist enttäuscht, wie modern Kiew im Verhältnis zu den russischen Städten wirkt und wie nervig die Stadtbewohner sich verhalten. In Kiew bildeten Moderne und Religiosität damals keinen Widerspruch, aber Rilke und Andreas-Salomé waren auf der Suche nach archaischen Bildern russischer Frömmigkeit und romantisierter Bäuerlichkeit, wie man sie bei Tolstoi die Woche zuvor beim Zwischenstopp in Tula erlebt hatte. Die „bunte und herrliche Tracht“ der Wyschywankas begeistert sie, aber die Menschen selbst scheinen zu stören, da sie nicht exotisch und fremd genug sind, um die europäische Gegenwart erneut zu verzaubern.

Das „russische Wesen“ als archaisches Überbleibsel Europas war schon im Jahr 1900 ein zweifelhaftes Unterfangen, aber dass die Ukrainer den Reisenden zu modern und international waren, erscheint aus heutiger Sicht kurios. Denn gerade die Ukrainer und andere nicht russische Völker wurden später gern folklorisiert, denn niemand durfte moderner sein als das staatsbildende revolutionäre russische Volk. Rilkes Blick auf Russland passt hingegen zur aktuellen russischen Selbstbeschreibung einer Kultur, die angeblich auf „traditionellen Werten“ basiert.

Weil Kiews Zentrum zu viel Paris enthält, konzentriert sich Rilke ganz auf die „Kathedralen und Kirchen“ der Stadt wie die ehrwürdige Sophienkathedrale. Während die Kiewer Volksfrömmigkeit und die vielen Pilger, die aus allen Himmelsrichtungen in die Stadt strömten, Andreas-Salomé irritieren, ist Rilke von ihnen fasziniert. Insbesondere das im elften Jahrhundert gegründete Höhlenkloster hat es ihm angetan. Rilke hatte als Reisevorbereitung über die Taufe der Kiewer Rus und Fürst Volodymyr gelesen. Später kaufte er gar eine russische Übersetzung des altostslawischen Väterbuchs des Höhlenklosters.

Die Geschichte dieses „heiligsten Klosters“ der ostslawischen Kirche fasziniert Rilke, weswegen er seiner Mutter aufgeregt berichtet, dass sich dort die „frömmsten“ Mönchsgemeinschaften früher „zu größerer Einsamkeit“ absonderten. Anstatt auf der Erde zu leben, „gruben sich diese ernsten Menschen Gänge und Höhlen“. So entstand über Jahrhunderte „unter der Erde ein ganzes Kloster, mit engen langen Gängen, an denen kleine finstere Zellen und runde unterirdische Kirchen liegen. Stundenweit wandert man heute noch in Gängen.“ Und Rilke läuft mehrmals durch die „schulterbreiten“ Gänge, die auch im „Stundenbuch“ von 1905 ihre Spuren hinterlassen: „Monastir, das unter Kiews / Gärten ein Gewirr von / Gängen bildet, dunkel und verschlungen“.

Gerade Kiew wird somit zum Stichwortgeber für die Motive der „Pilgerschaft“ und des „mönchischen Lebens“ in diesem Gedichtband. Auch die Reliquien der Mönche – „unverwest“ und im „silbernen Sarg“ – verweisen auf die jahrhundertealte Geschichte Kiews als religiöses Zentrum, welches Rilke viele Tage dort vor Ort studierte: „Jetzt zeigt man sie den tausend Pilgern, die / aus Stadt und Steppe zu dem Kloster wallen. / Seit dreimal hundert Jahren liegen sie, / und ihre Leiber können nicht zerfallen.“

Rilke suchte in Kiew dem Zeitgeist entsprechend, der nach kulturellen Überbleibseln aus der Vormoderne sucht, auch nach ukrainischer Volkskultur. Insbesondere der Kobsar, ein oraler ukrainischer Dichter, fesselt ihn. Noch Wochen nach seiner Rückkehr ärgert er sich in einem Brief gegenüber Lou, dass er „den alten Kobsar“ auf dem Chreschtschatyk in Kiew nicht angesprochen habe. Der Kobsar ist ein ukrainischer wandernder Sänger, der ein Korpus oraler Lyrik auf einem gezupften Saiteninstrument wie der Bandura oder der Kobsa vorträgt. Häufig wurden solche Sänger als blinde Barden in der Nachfolge Homers stilisiert.

Rilke hatte die Figur des ukrainischen Kobsar im 1876 erschienenen Buch „La Russie épique“ des französischen Historikers Alfred Rambaud kennengelernt, der darin über „Die letzten Kobsare“ und den seit dessen Kindheit tatsächlich blinden Sänger Ostap Weressai (1803 bis 1890) berichtet. Weressai beherrschte ein anspruchsvolles und originelles Repertoire an ukrainischen Liedern und epischen „Dumy“. Der Vermittler dieses Wissens an Rambaud war der bekannte ukrainische Komponist und Musikethnologe Mykola Lyssenko (1842 bis 1912), der Weressais Lieder notiert, gesammelt und erforscht hat. Rambaud und Lyssenko hatten beide noch Weressai in Kiew erlebt.

Bei der Erkundung der Stadt scheinen Rilke vor allem Bücher und keine persönlichen Begegnungen angeleitet zu haben. Für die 1900 erschienenen, überaus erfolgreichen „Geschichten vom lieben Gott“ übernimmt er eine ganze Passage aus Weressais bekanntestem Lied über „Die Wahrheit und das Unrecht“ und nennt es „Das Lied von der Gerechtigkeit“. Ein halbfiktiver Kobsar namens Ostap singt da: „Es ist keine Gerechtigkeit mehr in der Welt. Die Gerechtigkeit, wer kann sie finden? Es ist keine Gerechtigkeit mehr in der Welt: denn alle Gerechtigkeit ist den Gesetzen der Ungerechtigkeit unterstellt.“ Rilke erzählt in seiner Geschichte, wie die dreimalige sich steigernde Aufführung des Liedes zur Rebellion der zuhörenden Bauern führt, die sich den Kosaken anschließen, um gegen die polnische Obrigkeit zu kämpfen. In dieser Geschichte ist allerdings unkenntlich gemacht, dass das Lied im neunzehnten Jahrhundert nicht von der ehemaligen polnischen, sondern von der aktuellen russischen Obrigkeit erzählte. Der zaristischen Regierung waren nämlich Weressais beliebte Auftritte ein Dorn im Auge. Sein Erfolg gilt manchen heutigen Historikern sogar als ein möglicher Auslöser des Emser Erlasses von 1876, der die ukrainische Sprache verbannte. Selbst mündliche Aufführungen wurden damals verboten.

Ostap Weressai war schon zehn Jahre tot, als Rilke Kiew besuchte, trotzdem hoffte er, mit Lou Andreas-Salomé auf dem Chreschtschatyk zahlreiche Sänger zu sehen: „Hier einen blinden Kobsar zu finden, der Einem singt! Aber es schritt nur ein einziger, im Straßengewühl, an der Hand seines Knaben, an uns vorüber“, schreibt Andreas-Salomé. Die Hoffnungen erfüllten sich nicht, aber Rilke erwarb nachweislich den Gedichtband „Kobsar“, das Hauptwerk des ukrainischen Nationaldichters Taras Schewtschenko in russischer Übersetzung, in der aber die antiimperialen Gedichte der Zensur zum Opfer gefallen waren. Eine vollständige ukrainische Version hätte Rilke damals wegen der Sprachverbote im Russischen Reich gar nicht erwerben können.

Vielleicht bekam er den Schewtschenko-Band vom russischen Bauerndichter Spiridon Droschschin, der Nachdichtungen beisteuerte. Rilke und Lou Andreas-Salomé konnten somit wissen, dass das Ukrainische eine Literatursprache war, erkannten jedoch an vielen Stellen ihrer Reise nicht wirklich, dass sie überall von ihr umgeben waren: So schreibt Andreas-Salomé, dass man einige Bauern in Poltawa wegen der „kleinrussischen Akzentuierung“ nicht verstanden habe. Dass es kein Akzent, sondern eine andere Sprache ist, bemerkten die Reisenden nicht. Beide wussten, dass Kiew im Mittelalter Ort der Christianisierung der Ostslawen war, aber die selbständige historische Entwicklung der Ukraine bleibt unverstanden oder wird wiederholt pauschal der „Polenherrschaft“ zugeschrieben. In einem Brief an Sofia Schill schreibt Rilke im Juni 1900 mit Bedauern, dass das „Russische“ gerade aus Kiew „ganz verdrängt“ sei, ohne zu verstehen, dass er sich in einer Stadt mit einer anderen kulturellen und sprachlichen Tradition bewegt.

Rilke verbringt mit seiner Reisegefährtin vierzehn intensive Junitage in der „schönen sommerlichen Gartenstadt“ und reist dann über den Dnipro per Schiff nach Krementschuk. Man plant, über Charkiw weiterzureisen, die „Hauptstadt der schönen Ukraine“, wie Rilke diese Stadt in einem Brief an seine Mutter nennt. Die ukrainischen Motive begleiten sein Schreiben über die nächsten Jahre: etwa der an ein Pferd gebundene Hetman Mazeppa im Gedicht „Sturm“, der das lyrische Ich zu einer Reflexion über einen wilden ukrainischen Wolkenhimmel verleitet, oder die Ballade „Karl der Zwölfte von Schweden reitet durch die Ukraine“, die eine Reminiszenz an drei eindrückliche Tage in Poltawa darstellt. Angesichts der Bedeutung Kiews im Frühwerk sollte es nicht überraschen, dass zahlreiche wichtige ukrainische Dichter Rilke gelesen und übersetzt haben, da sie Orte und Motive wiedererkannten.

Aber das wäre schon eine andere Geschichte über Rilke, Kiew und die Ukraine. Die Stadt, die der Dichter so hartnäckig als russisch imaginiert, erweist sich damit im Rückblick gerade als ukrainischer Resonanzraum seines frühen Werks.

Annette Werberger lehrt Literaturwissenschaft an der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt/Oder.

Fortsetzung von der vorherigen Seite

Auf Dauer zu Gast

Ihre Übersetzungen vibrieren vor Lebendigkeit, springen uns Lesende an, wenn wir die Buchseiten öffnen: Claudia Sinnig
Foto privat

tuch“, traumatisiert und unter die Räder der Zeitläufte und Weltgeschehnisse geraten – der eine von beiden, Antanas Garšva, an den Sowjets, der Staatenlosigkeit und dem „Herzasthma des Exils“ zerschellt, der andere, Vytautas Vargalis, am sowjetischen Lager, ebenfalls an den Sowjets und der von diesen infiltrierten oder zumindest vermeintlich vollüberwachten und geheimdienstdurchsetzten Vilniusser Gesellschaft der späten Siebziger –, dieser Vytautas Vargalis aus „Vilnius Poker“ hat als sogenannter „Waldbruder“, als Partisan, Widerstand gegen die sowjetische Okkupation geleistet, wurde deshalb anschließend für einige Jahre im Gulag kaltgestellt und hat sich nun, nach seiner Freilassung zum Zeitpunkt der Romanhandlung, in einer Vilniusser Bibliothek eingerichtet, ist dort eigentlich untergetaucht und soll die Bücher sortieren und katalogisieren (was er aber eigentlich währenddessen macht, ist lesen: unter anderem Ortega y Gasset, Samuel Beckett, Albert Camus, George Orwell, Ernesto Sabato, James Joyce natürlich, Marquis de Sade, Jean Genet und immer wieder Franz Kafka). Zudem wird er eine Liebschaft mit der jungen Bibliothekskollegin mit dem alarmierenden Namen Lolita eingehen.

Sie wird sterben, Vytautas Vargalis wird des Mordes beschuldigt, der Roman spielt verschiedene Szenarien durch, wie es hätte ablaufen, was hätte passieren können, er bricht die Perspektiven bis zur Uneindeutigkeit, spielt sie gegeneinander aus – und bietet einfach keine Auflösung. Bis heute streiten sich litauische Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler darüber, was im Roman wirklich passiert ist. Bis heute sind sie sich darüber nicht einig geworden. Worüber sie sich aber einig sind: Das Porträt von Vytautas Vargalis, das geprägt ist von tiefer Beschädigung aller zu „Kanuken“ gemachten Vilniusser (Kanuken sind willenlose, gebrochene Mitläufer) und geprägt von blindwütiger Paranoia gegen die in Personalpronomina immer großgeschriebene feindliche Macht, geprägt auch von einem sich immer weiter verfinsternden Gehirn, von zerstörerischen Erinnerungen, düsteren Ahnungen, dieses Porträt ist ein dunkles Glanzstück der litauischen Literatur.

Ein Glanzstück der deutschen Übersetzungskunst ist die deutsche Fassung von „Vilnius Poker“, die im November 2024 erschienen ist. Was für eine Herausforderung müssen die siebenhundert Seiten dieses Romans gewesen sein! Er ist wie ein Bienenstock voller Gesumm, voller Gebrummel, voller Gegen- und Widerrede: ein anschwellender und sich wieder zurücknehmender Chor. Das paranoide Bewusstsein von Vytautas Vargalis hört Stimmen und erliegt dem Dröhnen der Stille, erzählt von Folter und Repression und Geschlechtstrieb und Geschlechtsverkehr, schonungslos, ungeschützt klaffend und ohne Aussparung von Details. Die Erzählung kreist oft in Ellipsen oder bleibt fragmentarisch, weil ein anderer, neuer Gedanke das eben Gedachte durchkreuzt, dazwischenspringt, sodass das eben noch Begonnene abbricht, damit das plötzlich Empfundene, das plötzlich Aufblitzende festgehalten werden kann und nicht gleich wieder verloren geht.

Das Chaos wird zum Chor, und seine Dompteurin Claudia Sinnig überblickt diese vielen Stimmen und Stimmlagen nicht nur, sie bändigt sie, sie führt sie in Bahnen, lässt sie strömen, aber choreographiert eine Symphonie daraus, die überwältigt und erschreckt, aber auch mitreißt und staunen macht. Wann hat man so etwas schon mal gelesen? Und zwar in einer Übersetzung, die nie überfordert wirkt, trotz der Überforderung des Protagonisten, die nie hilflos wirkt trotz der Hilflosigkeit von uns Lesenden, nie unbeherrscht, nie dissonant – sofern sie nicht genau das sein soll – und vor allem nie unbeseelt. Schnell fasst man Vertrauen zum deutschen Text und seinem Wortgefüge, und deshalb wird das Erlebnis der Lektüre von „Vilnius Poker“ noch größer: Es erweitert unseren Wahrnehmungs- und Erfahrungsraum, und wir können uns ihm beim Lesen einfach hingeben.

Eine ungeheure Intensität besitzt der übersetzte Text, eine abgrundtiefe Schwärze und Aussichtslosigkeit, mit gleichzeitig leuchtenden Einzelstücken darin, wie etwa der Szene im Zentrum des Romans, in der Vytautas Vargalis ein Jazzkonzert in einer Vilniusser Kirchenruine besucht, wo das Stück „Vilnius Poker“ gespielt wird und sich zu einer epiphanischen Erfahrung auswächst, mit Trommeln und Bass und Altsaxophon, Klarinette, einem Flügel – „es ist nur Musik“, beschwört sich Vytautas Vargalis selbst, um sogleich wieder mitgerissen zu werden von der ahnungsvollen Musik, die jederzeit von der Staatsmacht niedergeschlagen zu werden droht. Mitgerissen werden auch wir von der Beschreibung des Konzerts, in der gesetztes Wort und beschriebener Klang, in der die Imagination und der Eindruck, Sprache und Musik in eins fallen.

Ein Jazzkonzert in einer Kirche im sowjetischen Vilnius 1979, das ist undenkbar – und ist so undenkbar doch nicht, wenn man sich das legendäre, 1971 formierte Ganelin Trio um Vyacheslav Ganelin mit Vladimir Tarasov und Vladimir Chekasin vor Augen führt. Das gab es in der Wirklichkeit, und das gibt es im Roman, bis zum uferlosen Höhepunkt des offenbarenden Konzerts: „… der Klang erreicht seinen Höhepunkt, mehr ertragen weder die Instrumente noch die Kehlen, mehr halten weder die Ohren noch die Mauern der Kirche aus. Wo immer er hinschwimmt – er kann nirgends mehr hin, so weit das Auge reicht, nirgends mehr fester Boden – rettet ihn, rettet ihn, er wird ertrinken!“

Im Rhythmus liegt eines der Geheimnisse von Claudia Sinnigs Übersetzungskunst, er verführt, er treibt, er überwältigt. Keine Silbe scheint zufällig, kein Wort beliebig, keine Betonung unbedacht. Und so ist es auch, denn: Claudia Sinnig grübelt über ihren Übersetzungen, sie übersetzt immer wieder neu und neu.

Als wir kürzlich telefonierten, berichtete sie mir, wie schwer es ihr falle, den schon gedruckten Text wiederzulesen. Schon im ersten Satz der Lesestelle käme ihr nun, mit Abstand und frischem Blick, das weniger dezidiert einsilbige „die“ statt des zweisilbigen „diese“ (wie es nun im Roman steht) rhythmisch zwingender vor, auch bei verschiedenen Verben sei sie sich nicht mehr sicher, ob sie tatsächlich die beste, die abschließende Lösung gefunden habe oder ob sich nicht doch ein anderes Wort geschmeidiger und klingender in den Gesamtgedanken eingefügt hätte.

Berufskrankheit, kann man sagen und es abtun, doch ich würde eher sagen: Es ist Unbestechlichkeit, und auch diese Lobrede auf ihre Übersetzungskunst wird sie in ihrer kontinuierlichen Selbstüberprüfung nicht milder mit sich selbst werden lassen. Claudia Sinnig wird weiter skrupulös jede ihrer Entscheidungen beim nächsten Durchgang kritisch infrage stellen und auch wieder umwerfen. Ihr Anspruch an die eigene Sprache, die sie dem fremden, vertraut gewordenen Text verleiht, ist so groß, ihre Verpflichtung der bestmöglichen Übersetzung gegenüber so unbedingt, dass jede Entscheidung immer nur eine jederzeit revidierbare, ja zwingend zu revidierende Zwischenlösung sein kann. Das ist das Übersetzerinnengewissen in Reinform. Und deshalb glänzen ihre Übersetzungen auch so, vibrieren vor Lebendigkeit, springen uns Lesende an, wenn wir die Buchseiten öffnen, kommen uns so nah, dass wir uns angefasst fühlen.

Denn sie leben weiter, selbst wenn sie lektoriert sind, gesetzt und Korrektur gelesen, wenn sie die Druckermaschinen durchlaufen haben, eingeschweißt, in die Buchhandlungen geliefert sind und dort verkauft und schließlich vielfach gelesen wurden. Selbst dann arbeiten sie weiter in Claudia Sinnigs körpereigenem Übersetzerzentrum, das irgendwo zwischen Hirn und Herz im Nervenzentrum ihres Körpers sitzt.

In „Die Erfahrung des Fremden“ schreibt der französische Translationswissenschaftler und Philosoph Antoine Berman: „Das Wesen der Übersetzung besteht darin, Öffnung, Dialog, Durchmischung und Dezentrierung zu sein. Entweder stellt sie eine Beziehung her, oder sie ist nichtig.“ Die Beziehung und der Dialog zwischen Ausgangs- und Zielsprache, zwischen Original und Übersetzung, lässt sich auch als Gastfreundschaft beschreiben. „Von Sprache zu Sprache. Übersetzung als Gastfreundschaft“ lautet der Titel einer höchst anregenden Studie des senegalesischen Philosophen Souleymane Bachir Diagne aus dem Jahr 2022. Die Gastfreundschaft der Übersetzung, die eine Probe des Fremden ist, überbrückt dabei nicht nur im Dialog die Grenzen zwischen verschiedenen Kulturen, sondern bewahrt auch in der fremden Sprache das Eigene oder, umgekehrt, in der eigenen Sprache das Fremde. Sie nimmt auf, ohne anzueignen, bietet einen Platz, ohne auf Assimilation zu bestehen. Das Übersetzen ist somit nicht nur immer auch politisch, sondern schlicht eine großzügige Angelegenheit, es stellt die eigene Sprache für die Beherbergung des fremden Textes zur Verfügung, es lässt ausreichend Raum, dass der Besucher aus der Fremde etwas Eigenes mitbringt, dass mit seiner Anwesenheit in der neuen Sprache etwas Neues entsteht, neue Verhältnisse, ein neues Weltverständnis.

Claudia Sinnig hat die Gastfreundschaft der litauischen Sprache erfahren, und nun stellt sie gastfreundlich ihre eigene Sprache zur Verfügung, um der litauischen Literatur einen Platz hierzulande anzubieten, ihr Obdach zu geben und uns damit reicher werden zu lassen. Der Gast wird bleiben, Jonas Mekas, Antanas Škėma und Ričardas Gavelis werden in der deutschen Sprache von Claudia Sinnig glücklicherweise auch uns Leserinnen und Lesern zugänglich bleiben. Das ist gut zu wissen: Gastfreundschaft zahlt sich aus.

Sebastian Guggolz ist Vorsteher des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels und Verleger. Er hielt diese Laudatio anlässlich der Verleihung des Straelener Übersetzerpreises an Claudia Sinnig für deren Übertragung von Ričardas Gavelis' Roman „Vilnius Poker“ (S. Fischer). In ihrer Übersetzung sind außerdem zwei Bücher von Antanas Škėma im Guggolz Verlag erschienen.

© Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, Frankfurt. Alle Rechte vorbehalten. Zur Verfügung gestellt vom Frankfurter Allgemeine ARCHIV