

YOKO TAWADA
TALISMAN

52000
Ergänzung
konkursbuch

Inhalt

| | |
|--|----|
| Von der Muttersprache zur Sprachmutter | 9 |
| Erzähler ohne Seelen | 16 |
| Rothenburg ob der Tauber: | |
| Ein deutsches Rätsel | 28 |
| Das Fremde aus der Dose | 39 |
| »Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht« | 45 |
| Talisman | 52 |
| Lektüre in einer S-Bahn | 58 |
| Buch im Buch: | |
| Das Wörterbuchdorf | 63 |
| Japanisch-Deutsch, | |
| Aus dem Japanischen | |
| von Peter Pörner. | |
| Die Mineralogie der Liebe | |
| Notizen auf den Lofoten | |
| Im Bauch des Gotthards | |
| Sieben Geschichten der sieben Mütter | 81 |
| Sonntag – der Tag der Ruhe, der Tag der Kühe | 90 |
| Der Klang der Geister | 93 |
| Das Tor des Übersetzers oder | |
| Celan liest Japanisch | |
| Über das Holz | |
| Der japanische Text im »Buch im Buch« wurde von Peter Pörner ins Deutsche übertragen. | |
| Einbandgestaltung unter Verwendung eines Gemäldes von Christoffer Wilhelm Eckersberg | |
| 5. Auflage 2000 | |

Sieben Geschichten der sieben Mütter

Frauen um fünfzig sind die schönsten Lebewesen unter den Menschen. Da die Menschen im allgemeinen im Vergleich zu Schildkröten, Füchsen oder anderen Tieren häßlich aussehen, ist es ein Wunder, daß diese Frauen trotz ihrer menschlichen Existenz ihre Schönheit immer weiter entwickeln können. Jüngere Frauen und Männer wollen normalerweise nicht zugeben, daß sie oft von fünfzigjährigen Frauen fasziniert sind. Oder sie sagen, es sei nur die Mütterlichkeit, die sie so anzieht. Die meisten schönen Frauen in dem Alter haben aber keine Kinder, und sie sind vom Wesen her nicht mütterlich. Es kommt zwar vor, daß sie jemandem gegenüber die Rolle der Mutter spielen. Aber das bedeutet nicht, daß sie mütterlich sind. Vielmehr bekommen sie dadurch etwas Mädchenhaftes, denn es ist typisch für ein Mädchen, die Mutter zu spielen.

In meinem bisherigen Leben haben die Mütter eine große Rolle gespielt. Ich meine nicht meine leibliche Mutter, sondern sieben andere Mütter: die Stiefmutter, die Gebärmutter, die Doktormutter, die Perlmutter, das Muttermal, die Muttererde und das Mutterseelonallein.

STIEFMUTTER

Jeder Mensch hat als Kind mehrmals gedacht, daß seine Mutter vielleicht nicht die »wirkliche« Mutter, sondern eine Stiefmutter sei. Diese Unterstellung stammt aus einem Wissen, das den meisten Erwachsenen nicht mehr zugänglich ist: Was im Bauch der Mutter gewesen ist, kann nicht das sein, was sich jetzt mit ICH bezeichnet. Denn dort gibt es eine ganz andere Welt als hier. So wie man nach dem Tod nicht derselbe bleiben kann, kann man vor und nach der Geburt nicht derselbe sein. Jedes Kind also, das geboren wird, ist eine Fälschung. Das eine Kind geht bei der Geburt verloren, und ein anderes Kind wird geboren. Das ist/bin ICH.

GEBÄRMUTTER

Ich versuche, mein Schreibzimmer so herzurichten, daß es einer Gebärmutter gleicht. Dann befindet ich mich – während ich schreibe – in einer Gebärmutter. Gleichzeitig befindet sich meine Gebärmutter in meinem Körper, so werde ich zu einer Membrane zwischen der Außenmutter und der Innenmutter.

Auf der Innenwand der Gebärmutter standen Notizen. Ich mußte mich davon trennen, als ich geboren wurde. Die Schrift, in der diese Notizen geschrieben sind, wird im Licht unlesbar, so daß man sie von dieser Welt aus nicht lesen kann. Aber manchmal bilde ich mir ein, ich hätte vage Erinnerungen an diese Notizen und könnte ohne sie kein Gedicht schreiben. Es ist eine mühsame Arbeit, sich an sie zu erinnern. Wenn mein Schreibzimmer einer Gebärmutter ähnelt, fällt mir diese Arbeit etwas leichter.

DOKTORMUTTER

Das, was mich am Bild der Mutter fasziniert, hat weder mit Natur noch mit Familie zu tun. Vielmehr hat es mit einem Raum zu tun, aus dem Gedanken und Bilder entstehen und sich entwickeln können. Die Luft in diesem Raum hat eine dichte stoffliche Qualität wie das Wasser in einer Gebärmutter. Daher kann man das, was im Raum lebt, oft nicht vom Raum selbst unterscheiden. Die Doktormutter ist in dem Sinne die Urform der Mutter.

Heutzutage ist nicht jede Doktorandin gezwungen, bei einem Doktorvater zu promovieren: sie kann sich für eine Doktormutter entscheiden. Und das ist besser auch für diejenigen, die bei einem Doktorvater bleiben. Sie können dann sicher sein, daß sie das freiwillig tun.

Ich könnte zum Beispiel nicht mehr denken und schreiben unter einem väterlichen Turm, der mich bewacht, kontrolliert und beurteilt. Selbstverständlich gibt es Frauen, die wie ein väterlicher Turm funktionieren.

Ich arbeite am liebsten in einer Gebärmutter, die zwei Türen hat: die eine führt in die Welt der Toten und die andere in die Welt der klaren Sprache.

PERLMUTTER

Die Perlmutter ist der von einer Perlmuschel abgesonderte Stoff, aus dem sich die Innenschicht der Schale und eventuell die Perle bildet. Das heißt, die Perle entsteht in der Mutter, die ausgeschieden wird. Also nicht die Frucht, sondern die Ausscheidung bildet die Kostbarkeit, die man als Perlensstück bezeichnet.

MUTTERMAL

Die Muttermale sind Flecken auf der Haut, die aus einer Zeit stammen, als man noch in der Gebärmutter lebte. Wenn man die Schrift auf der Innenwand der Gebärmutter und die Muttermale des Kindes zusammenbringen würde, würde daraus vielleicht ein lesbbarer Text entstehen. Aber die menschliche Haut trifft nie wieder auf die Innenwand der Gebärmutter.

Es kann jedoch passieren, daß ein Teil dieser Schrift später auf der Haut der Erwachsenen auftaucht. Man bekommt neue Muttermale, die fast wie Buchstaben aussehen, oder die alten Muttermale fangen eines Tages plötzlich zu wachsen an und werden lesbar. Es sei lebensgefährlich, – sagte mir mein Hautarzt, – wenn sich die Muttermale zu vergrößern beginnen. Daran könne man sterben.

Woran?

MUTTERERDE

Im Unterschied zu einem Vaterland kennt die Muttererde kein Ende. Man kann sein Vaterland verlassen oder durch ein anderes Land ersetzen, aber die Muttererde nicht.

Menschen sind die Ausscheidung der Muttererde: Sie werden von ihr ausgespuckt und wieder eingeschluckt. Ein Handwerker, eine Amerikanerin, ein Kind, eine Lampe, eine Birne, ein Hase, ein Käfer, ein Buch, eine Katze, ein Baum: sie sind alle aus derselben Muttererde gemacht und daher austauschbar. Nur die Sprache trennt sie voneinander.

MUTTERSEELENALLEIN

Die Seele ist die einsamste Mutter der Welt. Denn sie gebiert viele Wörter und stirbt allein. Die Wörter sind nicht einmal traurig, wenn die Seele stirbt. Sie muß ganz allein ohne Sprache sterben.

Die Einsamkeit ist die Mutter der Seele. Wenn ein Mensch einsam ist, fängt er bald an, Selbstgespräche zu führen. Dabei denkt er sich eine Figur aus, die ihm immer zuhört. Diese Figur bezeichnet man wahrscheinlich als Seele.

Die Mutter ist die Seele der Einsamkeit.

Sonntag – der Tag der Ruhe, der Tag der Kühе

Als ich Kind war, war der Sonntag der einzige schulfreie Tag in der Woche. Vor dem Frühstück hatte ich genug Zeit, um wichtige Dinge zu tun, zu denen ich in der Woche nicht kam. Im Sommer ging ich zum Beispiel Zikadenhüllen suchen. Ich sammelte sie mit großer Leidenschaft. Sie sahen aus wie durchsichtige Schatten der gläsernen Insektenseen.

Im Winter blieb ich länger im Bett und las Bücher, die ich am Sonnabend aus der Bücherei ausgeliehen hatte. Sonntags las ich am liebsten über Reisen: Reisen mit Schiffen, Reisen mit Tieren, Reisen mit Toten usw.

Eine Zeitlang kam regelmäßig sonntags um 10 Uhr ein buntgemalter Lastwagen in unsere Siedlung. Der Wagen gehörte einer Selbstorganisation der Verbraucher, die Kalbfleisch aus Australien importierte und es ohne Gewinn weiter verkaufte. Da wir sonst kaum Steak aßen (und wenn überhaupt, niemals vormittags), kam mir diese Mahlzeit vor wie eine seltene Zeremonie: Ein Opferstier wurde getötet und mit Gefühl von Respekt und Trauer begleitet gegessen. Die unerklärbare Melancho-

lie, die ich oft sonntags empfunden hatte, bekam endlich eine Gestalt: ein Stück Fleisch von einem getöteten Tier. Ich hatte damals noch nie eine lebendige Kuh gesehen, nur im Fernseher oder in Büchern.

Als Kind habe ich überall Götter gesehen – in einer Zikadenhülle oder im Kalbfleisch oder sogar in einem Fahrrad. Ich wurde nicht religiös erzogen. Weder meine Eltern noch meine Lehrerinnen haben versucht, mich von irgendeiner Religion zu überzeugen. Nicht einmal vom Atheismus.

Es gab eine etwa 20 Meter hohe Statue in einem Kaufhaus, das wir sonntags besuchten. »Himmelsfrau« hieß die Statue und schimmerte gold, silber und rot in einem künstlichen Licht. Natürlich war dieses Kaufhaus auch in der Woche offen, aber es war zu weit entfernt, um nach der Schule dorthin zu fahren.

Sonntags hatten die Kaufhäuser eine feierliche Atmosphäre wie shintoistische Schreine bei Festen: Viele fein angezogene Menschen besuchten Kaufhäuser, ohne daß sie etwas Bestimmtes kaufen wollten. Papiertüten, Schachteln und Verpackungspapier mit Aufdrucken von Bildern, Schriftzeichen und Symbolen erfüllten Straßen, Restaurants und U-Bahnen.

Es gab ein Restaurant, in dem wir sonntags oft gegessen haben. Es war das erste Restaurant in Japan, das Anfang dieses Jahrhunderts die indische Küche einführte. Damals schmeckte mir kein Gericht besser als das Chicken-Curry von diesem Restaurant.

Ich hatte ein indisches Kinderbuch, das mir ein Freund meines Vaters geschenkt hatte. In dem Buch war eine

magere, weiße Kuh abgebildet, die mich – jedesmal wenn ich sie sah – faszinierte. Mein Traum war, eines Tages eine große Reise zu unternehmen, um sie zu sehen. Die Kuh war weiß wie Papier. Das Papier heißt auf Japanisch »kami«, und Götter heißen auch »kami«, natürlich werden sie mit unterschiedlichen Betonungen ausgesprochen und mit unterschiedlichen Schriftzeichen geschrieben. Wenn ich jetzt aber das Wort »kami« im Alphabet schreibe, gibt es keinen Unterschied mehr zwischen dem Gott und dem Papier.

Dieser Sonntagstraum ist in dem Geschmack von scharfen Gewürzen festgehalten, so daß ich mich heute noch – jedesmal wenn ich nach Japan fahre und dort das Chicken-Curry esse – an ihn erinnern kann. Man sagt, eine wichtige Kindheitserinnerung bleibe im süßen Geschmack erhalten. Bei mir ist sie in dem scharfen Geschmack lebendig geblieben.

Manchmal sind wir sonntags im Gebirge gewandert. Der Stadtteil von Tokyo, in dem wir lebten, lag nicht im Zentrum. Wir mußten nicht lange fahren, bis wir uns mitten in der dunkelgrünen Landschaft befanden. An den Ästen und Blättern der Bäume sah ich Bewegungen und Lichtreflexe, die mir das Gefühl gaben, auch dort versteckten sich Götter. Je höher wir stiegen, desto dünner wurde die Luft, und der Innenraum meines Kopfes fühlte sich an wie ein Resonanzkörper. Dann bildete ich mir oft ein, daß ich aus der Ferne den Klang zahlreicher kleiner Glocken hörte. Es war beängstigend und faszinierend zugleich.

Als ich in diesem Frühling das Berner Oberland be-

suchte und mit der Seilbahn von Grindelwald bis First hochstieg, hörte ich auf einmal einen ähnlichen Klang der Glöckchen, und zwar so deutlich wie noch nie. Ich war sehr überrascht, obwohl ich schon ahnte, daß der Klang von Kuhglocken kam.

Heute hat der Sonntag für mich keine besondere Bedeutung mehr. Als freie Schriftstellerin habe ich keinen freien Tag mehr, bzw. habe ich jeden Tag frei. Es gibt nur noch eine Kuh, die die Heiligkeit meines Sonntags rettet. Ihre Glocke klingt nicht sehr schön, aber immerhin, sie klingelt. Diese Kuh heißt Faxgerät. Nicht nur aus ökonomischen Gründen faxe ich sonntags nach einer fernen Stadt, sondern ich habe immer noch das Bedürfnis, einen heiligen Tag zu behalten, an dem ich ein Ferngespräch – ein Gespräch mit fernen Geistern – führen kann.

Der Klang der Geister

Ich kann mich noch gut an den Klang der kleinen Trommeln erinnern, die einen Maskentanz begleiteten. In dem Stadtteil von Tokyo, in dem ich geboren wurde, gab es ein Fest, bei dem ein Shishi-Löwe von Haus zu Haus zog. Der erste Tänzer versteckte sich in der großen Löwenmaske und bewegte das Maul. Der zweite Tänzer befand sich im dunkelgrünen Löwenkörper aus Baumwolltuch. Mit diesem Tanz beabsichtigte man, böse Geister zu vertreiben. Ich hatte keine Angst vor den bösen Geistern, aber vor der Löwenmaske fürchtete ich mich sehr. Die Maske hatte keine Ähnlichkeit mit wirklichen Löwen, die ich vom Zoo in Ueno kannte. Die wirklichen Löwen empfand ich als sympathisch, während die Löwenmaske oder der Maskenlöwe mich nur erschreckten. Ich kann den Ausdruck der Maske nicht beschreiben. Viel später in Europa entdeckte ich einen Gesichtsausdruck, der der Löwenmaske ähnelte: den Gesichtsausdruck der Medusa. Meine Mutter erzählte mir, daß ich damals sofort anfing zu weinen, sobald eine Trommelmusik zu hören war.

Musik hatte daher für mich von Anfang an etwas Unmenschliches. Etwas »Un-menschliches« ist frei von

menschlicher Grausamkeit. Etwas Nichtmenschliches stammt auf jeden Fall von einem Nicht-Menschen: Zum Beispiel von einem Fisch, einem Baum, einem Tier oder einem Geist. Es ist gut, daß es unmenschliche Musik gibt. Nur so können Klänge neuen Raum außerhalb der menschlichen Gedankenwelt bilden.

Später bekamen wir eine größere staatliche Wohnung in einem anderen Stadtteil von Tokyo. Wir kauften uns einen Fernseher und viele andere elektrische Geräte. In den siebziger Jahren veränderte sich das Leben in schnellem Tempo, zumindest im Technischen und Ökonomischen. Aber die Klanggeister hörten nicht auf, mich zu beängstigen und zu faszinieren. Für die Geister gab es wahrscheinlich keinen Unterschied zwischen einer Tempelglocke und einem Kühlenschrank, oder zwischen einem alten Teich und einem neuen Fernseher: Sie alle boten unsortierte Geräusch-Kulissen, in denen die Geister erscheinen konnten. In schlaflosen Nächten hörte ich aus dem Fernseher traditionelle Theatermusik. Sie machte mir angst. Die Trommelgeister schllichen sich aus dem Fernseher im Wohnzimmer hinaus und durch die Pa- piertür in mein Zimmer herein. Sie verführten mich in eine fremde Welt, die weder dem Schlaf noch dem Wachsein gehörte. Nicht nur die Trommeln, sondern auch die Flöten übten große Macht auf mich aus: Ihre Töne flammten in meinem Kopf wie zerfetzte Lichtfragmente. Sie unterwarfen sich niemals einem Akkord und blieben unabhängig von den Trommeln. Sie hörten sich zwar wie Flötenmusik an, aber vielleicht sind es in Wirklichkeit die Klagen der Toten. Keiner kann sie trösten

oder beruhigen. Alle Sänger und Instrumente, die mit der Flöte in Berührung kommen, werden von ihr mit Gewalt in eine bestimmte Richtung geführt, in die der Ekstase. Dort gibt es keine Sprache mehr, kein Gespräch, keine Antwort. Die Sprachlosigkeit war es aber nicht, die mir angst machte. Mich bedrückte das Gefühl, daß ich schon einmal dort gewesen war, wo diese Töne herkamen.

Viel später hörte ich zum ersten Mal die sogenannten Obertöne in einem tibetanischen Gebet. Ein tibetanischer Mönch kann bis zu sechs verschiedene Töne gleichzeitig singen. Über dem Boden des Haupttons schwelen mehrere Töne wie Geister in der Luft. Der Mönchsgesang hat meine Hörgewohnheiten verändert. Ich fing an, jedem Klang aufmerksamer zuzuhören, indem ich in sein Gewebe eindrang. Jeder gewöhnliche Ton enthält mehrere Töne in sich, selbst wenn sie nicht so deutlich herauszuhören sind wie beim Mönchsgesang. Und ich glaube, das gibt es nicht nur in der Musik, sondern auch in den gesprochenen Sprachen. Ich habe mich immer wieder gefragt: Warum hören wir nicht im Alltag mehrere Stimmen in einer Stimme, wenn sie vorhanden sind? Sind unsere Ohren wie ein schlechtes Mikrofon gebaut? Hören wir sie nicht, weil wir fest daran glauben, daß eine Stimme nur eine Stimme sein muß? Ich hatte ein Bilderbuch, in dem ein fuchsartiges Tier abgebildet war. Seine Zunge war aus Flammen. So wie diese Flammen mit vielen kleinen Spitzen müßte eine Stimme aussehen, wenn sie einen sichtbaren Körper hätte. Im allgemeinen wird es aber negativ be-

wertet, wenn jemand doppelzüngig ist. Traumtiere mit gespaltenen Zungenspitzen sind immer die Bösen, weil sie mehrere Töne gleichzeitig singen können.

Die Obertöne, die ich im tibetanischen Mönchsgehang gehört hatte, erinnerten mich unmittelbar an die Flöten, die im Nō- oder im Kabuki-Theater gespielt werden. Vielleicht ist diese Flötenmusik eine Nachahmung der Obertöne. Die Obertöne klingen für meine Ohren noch »unmenschlicher« als die Trommeln. Sie erzeugen ein intensives Gefühl, das weder positiv noch negativ ist. In ihrem Klang verlieren die Begriffe des Glücks und des Unglücks ihre Bedeutungen. Ein Gefühl, das unauflösbar gemischt und widersprüchlich ist, ein Gefühl, das den vermentenschlichten Kategorien wie etwa Liebe oder Haß entflieht.

Ich vermute, die Obertöne kommen nicht aus den Menschen, wenn sie nicht-menschlich klingen. Vielleicht sind das die Geister, die sich in unseren Stimmen eine Weile aufzuhalten. Sie können nicht immer mit uns in Berührung kommen, aber während eine Musik gespielt wird, besteht für sie eine Chance, im Klang der Musik einen Ort zu finden. Die Geister warten auf diese Gelegenheit, weil sie keinen eigenen Klangkörper haben. Oder besser: Um für uns hörbar zu werden, braucht die Schwingung einer Materialisierung. Dafür sind menschliche Stimmbänder und Musikinstrumente geeignet.

Wenn jemand mich fragen würde, ob ich an die Existenz der Geister glaube, so würde ich antworten: Wahrscheinlich nicht. Aber wie soll ich sonst bezeichnen, was ich mit diesem Wort meine? Ich finde dafür

kein anderes Wort. Das mehrdeutige, deutsche Wort »Geist« hat es verdient, dieses wichtige Wesen zu bezeichnen. Es klingt zum Glück nicht wissenschaftsfeindlich, denn man spricht ja auch von »Geisteswissenschaften«.

Gehen wir also davon aus, daß es etwas gibt, was man auch als Geister bezeichnen kann. Sie zeigen sich unter anderem als Schwingungen in der Luft, und wir können sie durch Musik empfangen.

Bei dem mongolischen Stamm der Tuvans sind es die Schamanen, die die Obertöne singen können. Dieser Schamanengesang verkörpert meine Sehnsucht nach einem Ort, an dem ich schon einmal gewesen bin. Ich weiß nicht, wann ich dort war: Vor 5 Minuten oder vor 100 Jahren. Ich bin von dort hierher gekommen. Heimweh ist aber nicht das richtige Wort für dieses Gefühl, denn es ist weder ein Heim noch die Heimat, zu denen ich mich hingezogen fühle. Es hat nichts mit dem Heimischen, sondern mit etwas Unheimlichem zu tun. Musik erweckt bei mir die Sehnsucht nach dem Unheimlichen. Sehnsucht ist auch nicht das richtige Wort dafür. Denn ich möchte in diesem Fall nichts sehen, sondern mich von Bildern befreien, die mir vertraut vorkommen. Hörsucht könnte ich vielleicht dieses Gefühl nennen. Meine Ohren wollen etwas hören, was mit dem Vergangenen zu tun hat.

Wenn ich mich auf die Obertöne konzentriere, so verschwindet der Hauptton. Ich höre keine Melodie mehr, die mein Hören nur in einer Richtung lenkt. Nicht nur bei Musik, sondern auch bei einem Gespräch passiert es manchmal: Meine Ohren fangen plötzlich an, die

Sprache nicht inhaltlich zu verstehen, sondern die Obertöne in einer Stimme zu entdecken. Dabei lösen sich klare Silben, bekannte Wörter, verständliche Sätze in zerstückelte Teile auf, und ich verstehe den Sinn nicht mehr. Hast du mich verstanden? Schläfst du? Alle Bemühungen, mich ins Gespräch zurückzuholen, helfen nicht mehr. Die Macht der Obertöne ist gewaltsam, wenn man sich einmal zu weit mit ihr einläßt. Zusammenhängende Sätze, die Haupttöne der Sprache, sind dann nur noch Abfälle der Obertöne.

Dabei fällt mir eine Komposition von Tooru Takemitsu ein: »VOICE for Solo Flutist«. Die Flöte ist ein Tunnel, durch den der Atemzug der Geister zu uns gelangt. Der Atemzug fährt wie ein Zug. Dabei spielt die Flötistin mal die Rolle der Lokomotivführerin, mal ist sie selbst der Tunnel. Ich höre, wie der Zug durch ihren Körper fährt. Ab und zu läßt der Zug Laute fallen, die in dem Moment für unsere Ohren wie die menschliche Sprache klingen. Ist es eine Sprache, die man auf der Eisenbahnschiene findet? Wer spricht, wenn es eine Sprache ist? Bestimmt nicht die Flötistin selbst. Aber auch nicht die Flöte. Ge- schweige denn der Komponist. Wem gehört eine Stimme? Vor allem wenn es in einer Stimme mehrere Stimmen gibt, können dann all diese Stimmen aus einer Quelle stammen? Hat eine Stimme, ein Klang oder ein Ton etwas, was man als Quelle bezeichnen kann?

Ein seltsames Gefühl: Ich spreche einen vollständigen Satz aus, wie zum Beispiel »Ich fahre morgen nach Zürich«, und denke dabei, vielleicht bedeutet der Satz gar nichts. Vielleicht waren die Wörter nur eine zu-

fällige Kombination der Abfälle von Tönen, die einfach durch Schwingungen zustande kamen. Vielleicht haben irgendwelche Geister eine besondere Schwingung in die Luft gesetzt. Mein Körper wird nur dafür benutzt, um die Abfälle zu materialisieren. Und ich bilde mir dabei sogar ein, einen Sinn in dem Satz finden zu können und handle danach.

Etwas tröstlicher ist es deshalb, Literatur zu schreiben, als die Sprache im Alltag zu benutzen. In der Literatur beabsichtige ich, wenigstens nicht, eine sinnvolle Botschaft zu vermitteln. Literarische Wörter flechten ein Netz, und dieses Netz fängt die Abfälle von Schwingungen auf.

Die Abfall-Wörter fallen vom Himmel auf die Erde wie Sternschnuppen. Wenn sie gefallen sind, gehören sie nicht mehr zu einem Sternbild. Fragmente. Bruchstücke. Einzelteile. Eine Disharmonie herrscht zwischen den Fragmenten, die in einem Netz liegen. Ich weiß zwar nicht, wie das ehemalige Sternbild aussah, aber ich kann in diesem Netz selbst Linien ziehen und neue Sternbilder zeichnen.

Auch die eigene Stimme empfinde ich als ein Netz, wenn ich bewußt spreche. In meiner eigenen Stimme höre ich mehrere Stimmen, die nicht zusammengehören und deshalb eigentlich auseinanderfallen wollen. Sie kommen nicht aus mir selber und bleiben mir fremd.

Ich habe in der europäischen Musik eine Figur gefunden, die eine disharmonische Mehrstimmigkeit verkörpert. Diese Figur wird manchmal mitten in eine harmonische Einheit eingesetzt, damit ihre Besonderheit

auffällt. Der »Teufel« wird diese Figur genannt. In der Kantate Nummer 54 von Johann Sebastian Bach wird das Wort »Teufel« ganz anders behandelt als alle anderen Wörter, die im Text vorkommen: Es wird sorgfältig in mehrere Elemente aufgeteilt, und jedes Element wird in Form eines Tons präzise benannt. Deshalb erkannte ich beim ersten Hören das Wort »Teufel« nicht. Ich war überrascht, als ich im Beiheft zum erstenmal las, wie der erste Satz des Textes lautet: »Wer Sünde tut, der ist vom Teufel.«

Wer verliebt sich nicht in den Teufel, wenn sein Name so schön gesungen wird. »Wer Sünde tut, der ist vom Teufel. Denn dieser hat sie aufgebracht.« Vielleicht hat der Teufel uns nicht nur die Sünde, sondern auch Musik gebracht. Wenn jemand mich davon überzeugen will, daß diese Musik geschrieben worden sein soll, um bei Sündern Angst zu erwecken, so würde ich dem nicht unbedingt widersprechen. Denn Angst ist auch eine Form der Vibration wie Musik oder Lust. Vielleicht versetzen uns nicht alle Formen der Angst in Bewegungen, die als Vibrationen spürbar sind. Es gibt auch Angst, die uns wie ein Käfig aus Eis einsperrt und einfriert. Ich meine hier aber die Angst, die von Geistern als Vibrationen in Gang gesetzt werden. Es zittert und kitzelt und juckt und prickelt unter der Haut, wenn ich diese Musik höre. Das Wort »Teufel« bringt seinen eigenen Körper zum Vibrieren, und die Schwingung überträgt sich auf den Hörer, selbst wenn der Hörer die moralische Botschaft des Liedes nicht verstanden hat. Das ist wahrscheinlich ein Grund dafür, warum ich seit meiner Jugend religiöse

Musik von Bach mit Leidenschaft gehört habe, ohne etwas von der christlichen Moral zu verstehen.

Was Musik betrifft, so gibt es keine Epoche oder Zeit, die ich durchgehend allen anderen vorziehen könnte. Oft mache ich mir nicht einmal Gedanken darüber, ob es Jazz, Barockmusik oder Popmusik ist. Als ich noch in Japan lebte, habe ich auch nie darüber nachgedacht, daß zum Beispiel Bachs Musik eine »ausländische« Musik sein soll. So war es ein Schock für mich, als ich in Hamburg nach einem Bach-Konzert von einer deutschen Dame die Frage gestellt bekam: »Wie finden Sie unsere Musik?« Soll Bach dieser Frau gehören und nicht mir, nur weil er in den Städten lebte, die heute der Bundesrepublik gehören? Ich war entsetzt. Ich bin noch nie auf die Idee gekommen, zum Beispiel Nō-Theatermusik als »unser« Musik zu bezeichnen. Denn was soll das Wort »wir« bedeuten? Geister haben sowieso keine Nationalitäten.

Vielleicht habe ich mit Menschen in meinem Alter, die auch in Tokyo aufgewachsen sind, einige gemeinsame Klangbilder in Erinnerung. Aber diese Gemeinsamkeit hat nichts mit der Nationalität zu tun. Der Charakter der Klangbilder besteht nicht aus ihrer Herkunft, sondern er zeigt sich in der Art und Weise, wie die Klänge an einem Ort, an dem wir uns gerade jetzt befinden, gemischt werden. Ich habe eine CD, die mich immer an Tokyo erinnert. Da rezitieren 1 000 buddhistische Mönche gemeinsam ein Gebet, und in demselben Raum spielt gleichzeitig eine Jazz-Band. Das Konzert fand in einem riesengroßen Saal in Tokyo statt, in dem es etwa

50 000 Sitzplätze gibt. In den siebziger Jahren spielten viele Rockgruppen aus den Städten in diesem Saal. Es gab sicher noch viele andere Veranstaltungen in diesem Saal, von denen ich nichts weiß oder an die ich mich gar nicht mehr erinnern kann. Kann sich der Raum an sie erinnern? Behält ein Raum alle Klänge, die schon einmal in ihm zu hören waren? Wie würde es sich anhören, wenn all diese Klänge gleichzeitig präsent wären?

Was passiert mit dem Gefühl oder mit dem Bewußtsein eines Menschen, wenn er zwei parallel laufende Züge gleichzeitig wahrnimmt? Manchmal schalte ich das Radio an und lese mir dazu laut einen Text vor. Abgelenkt vom Radio kann ich den Text, den ich mir vorlese, nicht mehr verstehen, und die Sendung kann ich auch nicht verstehen. Dennoch ist es befreidend für das Gehör, das sich gleichzeitig zwei Richtungen zuzuwenden versucht. Das Gehör kann wahrscheinlich nicht zwei Stimmen gleichzeitig hören, in Wirklichkeit springt es schnell hin und her.

Es gibt eine Legende, daß Shōtoku-Taishi, ein Reformer, der im 6., 7. Jhd. in Japan lebte, zehn Menschen gleichzeitig zu sich sprechen ließ und alle verstehen konnte. Die Legende wird normalerweise als Beweis für seine Begabung als Politiker verstanden, mich interessiert aber seine Art des Hörens als kreatives Experiment. Wenn ich zehn Menschen gleichzeitig zuhören würde, könnte ich zwar keinen von ihnen verstehen, dafür würde ich aber vielleicht eine Stimme hören, die von keinem gesprochen wird. Das könnte so etwas wie die Stimme des Schweigens sein.

In der Stadt Tokyo gibt es parallel laufende Entwicklungen, die miteinander nichts zu tun haben. Sie erzeugen ein Gefühl, in dem Angst, Wut und Freude identisch werden. Wenn ich mich an Toyko erinnere, kann ich verschiedene Rhythmen, die parallel laufen, und verschiedene hörbare und unhörbare Stimmen und Töne hören. Geräusche von Bohrmaschinen, Musik aus Läden für elektrische Geräte, Schritte von Stöckelschuh, Anzagen auf Bahnhöfen, die Schalmei des Tofuverkäufers, Kinderstimmen, Autolärm, Zikaden- und Grillengesänge, hysterische Reden der Rechts- oder Linksrakalen, Hundebellen.

Nachdem ich aus dem Elternhaus ausgezogen war, lebte ich mit meiner Freundin zusammen. Sie spielte Geige in einer Tango-Band. Während ich in meinem Zimmer schrieb, übte sie im Nebenzimmer Piazzolas Stücke. Damals zitterten meine Finger heftig beim Schreiben, als würden sie versuchen, die Schwingungen der Geige nachzuhahmen. Ich habe mich bis heute noch nie mit Tango beschäftigt, und daher kann ich Tango wieder definieren noch tanzen. Wenn ich aber bestimmte Verzögerungen, heitere Traurigkeit und beunruhigende Vibratoren höre, erinnere ich mich genau an diese Zeit: die Zeit der Trennung von meiner Geburtsstadt. Ich wußte, daß ich bald nach Europa fahren und für eine wahrscheinlich längere Zeit dort bleiben würde.

Damals auf dem Weg nach Europa hielt ich mich einen Monat in Indien auf. Ich war verunsichert und manchmal auch einsam oder beängstigt. Wenn man von dem alten Zusammenhang abgerissen wird, fließt zu viel

frische Luft in den Kopf hinein. So lachte ich viel in Indien, als wollte ich den überflüssigen Sauerstoff auf diese Weise ausspucken. Ich wurde in Agra krank und lag halb-bewußtlos eine Woche lang im Bett. Als ich dann wieder zu Kräften kam und zum erstenmal das Hotelzimmer verließ, lachte ich besonders viel, weil der Mond mir zu rund vorkam.

Das Lachen unterscheidet sich nicht viel von der Angst: Während die Angst die Vibration der Hautoberfläche ist, ist das Lachen die Vibration des Bauchmuskels. Ein Schullehrer erzählte uns immer, daß die Seele im Bauch sitze. Von mir aus kann die Seele auch an einer Haarspitze sitzen – falls ich eine Seele haben sollte.

Aber der Bauch ist insofern ein wichtiger Ort, weil er als Trommel des Körpers zu verstehen ist. In einigen japanischen Märchen kommen Dachse vor, die mit dem eigenen Bauch Trommelmusik spielen. Man sagt, daß Dachse gerne in einer Vollmondnacht musizieren. Wenn man also bei Vollmond nicht einschlafen kann, kommt es vor, daß man plötzlich eine Trommelmusik hört.

Das Tor des Übersetzers oder Celan liest japanisch

Es gibt Menschen, die behaupten, daß »gute« Literatur eigentlich unübersetzbare sei. Als ich noch nicht Deutsch lesen konnte, habe ich diesen Gedanken frölich empfunden, weil ich mit der deutschsprachigen Literatur – besonders mit der, die nach dem zweiten Weltkrieg entstanden ist – nichts anfangen konnte. Ich dachte mir, ich müßte Deutsch lernen und sie im Original lesen, dann würde sich mein Problem mit der deutschen Literatur wie von allein auflösen.

Es gab aber Ausnahmen, wie z.B. die Gedichte von Paul Celan, die mich schon in der japanischen Übersetzung faszinierten. Mir fiel gelegentlich die Frage ein, ob seine Gedichte vielleicht keine Qualität besäßen, weil sie übersetzbare waren. Mit der Frage nach der »Übersetzbarkeit« meine ich nicht, ob ein Gedicht sein perfektes Abbild in einer fremden Sprache findet, sondern

ob seine Übersetzung auch Literatur sein kann. Außerdem wäre es nicht ausreichend, wenn ich sagen würde, Celans Gedichte seien übersetbar. Vielmehr hatte ich das Gefühl, daß sie ins Japanische hineinblicken.

Nachdem ich gelernt hatte, deutsche Literatur im Original zu lesen, stellte ich fest, daß meine Eindrücke keine Täuschung waren. Es muß zwischen Sprachen eine Kluft geben, in die alle Wörter hineinstürzen. Umso stärker beschäftigte mich die Frage, warum Celans Gedichte eine fremde Welt, die außerhalb der deutschen Sprache liegt, erreichen können.

Eine mögliche Antwort auf meine Frage begegnete mir später auf überraschende Weise. Eines Tages rief mich Klaus-Rüdiger Wöhrmann an, um sich bei mir für die Fotokopie zu bedanken, die ich ihm auf seinen Wunsch hin gemacht hatte. Es war die Kopie der japanischen Übersetzung von Celans Gedichtband »Von Schwelle zu Schwelle«. Der Übersetzer des Bandes war Mitsuo Iiyoshi, durch dessen japanische Version ich Celans Text kennengelernt hatte. Als Wöhrmann mir sagte, daß das Radikal 月 (Tor) für diese Übersetzung eine entscheidende Rolle spielt, blitzte eine Idee durch meinen Kopf: Genau dieses Radikal verkörperte die »Übersetzung der Literatur Celans.

Ein Radikal ist so etwas wie der »Hauptbestandteil« eines Ideogramms (Ideogramm = Schriftzeichen, das einen ganzen Begriff ausdrückt und nicht einen Laut wie das Alphabet). Es gibt auch Ideogramme, die nur aus dem Radikal bestehen, wie z. B. 月 (Tor), aber die meisten haben noch zusätzliche Bestandteile. Alle Schrift-

zeichen, die das Radikal »Tor« in sich tragen, haben auf der semantischen Ebene etwas mit Tor zu tun. Allerdings sind die Bedeutung des Radikals und die des ganzen Schriftzeichens manchmal so weit voneinander entfernt, daß man den Zusammenhang ohne Hilfe des Lexikons nicht erkennen kann. Außerdem denkt man beim Lesen nicht darüber nach, welche Bedeutungen die einzelnen Bestandteile eines Schriftzeichens haben, sondern man erfaßt das ganze Zeichen als solches. Deshalb wäre ich alleine nicht auf die Idee gekommen, über ein Radikal bei Celan nachzudenken. Nur der klare Blick von außen konnte mich darauf aufmerksam machen.

Wie aber ist es möglich, daß in diesem schmalen Gedichtband immer wieder an einer entscheidenden Stelle die Ideogramme mit dem Radikal »Tor« auftauchen? Es kann kein Zufall sein, denn einen Zufall gibt es vielleicht in der Literatur, aber nicht in der Lektüre der Literatur. Die Frage nach der Intention des Autors hilft uns gar nicht: Es ist nicht möglich, daß Celan heimlich Japanisch gelernt und mit Absicht so gedichtet hat, daß in der japanischen Übersetzung das Radikal »Tor« zu einem Schlüsselzeichen wird.

Das Radikal »Tor« erscheint bereits zweimal im Titel des Gedichtbandes »Von Schwelle zu Schwelle«. Das Schriftzeichen 間 (Schwelle) hat das Radikal »Tor«. In diesem Fall ist es nicht schwer, die Gemeinsamkeit zwischen der Bedeutung des Radikals und der des Zeichens zu erraten: Es geht in beiden Fällen um eine Grenze. Dieser Titel zeigt aber schon, daß die Grenzüberschreitung nicht beabsichtigt ist: Es geht nicht darum, eine

bestimmte Grenze zu überschreiten, sondern darum, von einer Grenze zu einer anderen zu wandern. Im ersten Gedicht des Buches taucht schon wieder ein Schriftzeichen mit dem Radikal »Tor« auf: 間 (Hören). »ICH HÖRTE SAGEN« heißt das Gedicht und fängt an mit dem Satz:

*Ich hörte sagen, es sei
im Wasser ein Stein und ein Kreis
und über dem Wasser ein Wort,
das den Kreis um den Stein legt.*

In dem Zeichen 間 (Hören) sieht man ein Ohr 耳, das unter dem Tor 门 steht. Folgt man dem Zeichen, so bedeutet Hören, wie ein Ohr an der Schwelle zu stehen. In der nächsten Strophe sieht das Ich eine andere Figur, die nicht auf der Schwelle stehenbleibt, sondern sie überschreitet.

*Ich sah meine Pappel hinabgehn zum Wasser,
ich sah, wie ihr Arm hinuntergriff in die Tiefe,
ich sah ihre Wurzeln gen Himmel um Nacht flehn.*

Die Welt unter Wasser befindet sich hinter der Schwelle. Das lyrische Ich sieht, wie die »Pappel« in die fremde Welt des Wassers eintaucht, aber es bleibt Beobachter und eilt ihr nicht nach.

*Ich eilt ihr nicht nach,
ich las nur vom Boden auf jene Kume,
die deines Auges Gestalt hat und Adel,
ich nahm dir die Kette der Sprüche vom Hals
und säumte mit ihr den Tisch, wo die Kume nun lag.*

Das Ich steigt nicht ins Wasser, sondern bleibt auf der Schwelle und treibt ein magisches Spiel: Der Stein und der Kreis werden mit Hilfe der Kume und der Kette nachgezeichnet, und so wird das Bild, das unter Wasser zu sehen sein soll, auf dem Tisch wiederholt.

Dieses magische Spiel wirkt wie ein Übersetzungsvor-
gang. Der Übersetzer bildet das Bild, das sich unter
Wasser befindet, auf dem Schreibtisch nach. Die Pappel ist dagegen keine Übersetzerin. Ihr Körper verschwindet im Wasser.

Wenn man die fremde Welt unter Wasser mit dem Reich der Toten gleichsetzen würde, dann wäre das magische Spiel eine Übersetzung der Sprache der Toten in die Schrift. Der Übersetzer hört das Wort der Toten und liest es (liest er es wie Ähren vom Boden auf oder liest er es wie ein Schriftzeichen?) und stellt es auf den Schreibtisch, also er schreibt. Die Pappel dagegen schreibt nicht. Sie verschwindet wie eine Sterbende im Wasser: *Und sah meine Pappel nicht mehr.*

Das Hören spielt in der ersten Gedichtserie dieses Buches, welche die »SIEBEN ROSEN SPÄTER« betitelt ist, durchgehend eine wichtige Rolle. Mir kam es vor, als würden die Gedichte mich daran erinnern, daß das Hören nicht von der Schwelle getrennt zu denken ist. Ich

hatte das gewußt, als ich noch ausschließlich in der japanischen Sprache lebte. Das Schriftzeichen 聽 (hören) hielt damals dieses Wissen fest, ohne daß es mir bewußt gewesen wäre. Es gibt ein Sprichwort, das vielleicht auch zu diesem Wissen gehört. Es lautet: Monzen no kozoo narawanu kyoo o yomu (Der Knabe, der vor einem Tempeltor lebt, kann das Gebet rezitieren, ohne es zu lernen). Der Knabe, der nicht in den Tempel hineingeht und am Tor steht, verkörperte für mich den Hörenden. Aber seitdem ich oft in der deutschen Sprache denke, hängt das »Hören« hauptsächlich mit dem »Zugehören« zusammen, so daß ich beim Hören das Bedürfnis bekomme, der fremden Stimme nachzuhören, und nicht an der Schwelle zu bleiben.

Je intensiver ich las, desto stärker wurde mein Eindruck, daß Celans Gedichte ins Japanische hineinblicken. Der Dichter muß den Blick der Übersetzung, der aus der Zukunft auf den Originaltext geworfen wird, gespürt haben. Interessant ist, daß man Celans Fähigkeit, diesen Blick wahrzunehmen, nicht mit sogenannter Sprachkenntnis begründen kann. Es muß eine Fähigkeit geben, beim Schreiben ein oder mehrere fremde Denksysteme (in diesem Fall das System der chinesischen Schriftzeichen, so wie es heute u.a. in der japanischen Sprache weiterlebt), die außerhalb der konkret verwendeten Sprache liegen, zu sich zu rufen und im Text präsent zu machen.

Der Titel des dritten Gedichtes »Leuchten« enthält das Schriftzeichen 灯 (leuchten), das auch das Radikal »Tor« hat. Hier sieht man, wie ein Mensch 人 unter einem

Tor 灯 steht. Ich hatte mir noch nie Gedanken darüber gemacht, warum aus der Kombination von einem Tor und einem Menschen ein Leuchten erzeugt werden kann. Vielleicht ist einer, der unter einem Tor (oder auf einer Schwelle) steht, besonders fähig, ein Leuchten aus einer unsichtbaren Welt zu empfangen. (Diese Idee wurde während der weiteren Lektüre bestätigt.)

Außerdem spürte ich etwas, was das deutsche Wort »leuchten« stark mit diesem Schriftzeichen verbindet: Mir fiel auf, daß das Wort »Ich« in der Mitte des deutschen Wortes »Leuchten« kurz auftaucht, wenn man es deutlich und laut ausspricht. Das Wort »Ich« kommt sonst nicht in dem Gedicht vor, sondern nur »mir«, »du« und »uns«. Nur in dieser Leuchte blitzt das Ich einmal auf, ganz kurz und gebrochen.

Wenn ich mir ein Gedicht als einen Strahlenempfänger vorstelle, so ist es sinnlos, in einem deutschen Gedicht etwas »typisch Deutsches« zu suchen. Denn es empfängt immer etwas Fremdes und niemals sich selbst. Vielleicht gibt es auch deutsche Gedichte, die aus der deutschen Erde gemacht sind. Mich interessieren aber eher die Gedichte, die mit Konstellationen fremder Sprachen und Denkweisen korrespondieren, denen sie bei ihrer Entstehung noch nicht begegnet waren. Ich bezeichne hier die fremden Denksysteme deshalb als Konstellationen, weil jedes Zeichen aus ihnen wie ein Stern ein Licht auf das Original wirft. Wenn man das Gedicht »Strähne« liest, kann man sich vorstellen, daß zwar der Mund des Dichters aus Erde bestehen könnte, aber nicht seine Worte. Dieser Mund spürt ein Sternenlicht und

spricht die Worte, die sich von der vertrauten Sprache unterscheiden.

Niedergehn hier die Fernen,
und du,
ein flockiger Haarstern,
schnest hier herab
und rührst an den erdigen Mund.

Der Strahl aus dem Stern ist hier noch nicht sichtbar. Erst wenn der Übersetzer später dem Strahl eine Form gibt, sieht man ihn endlich. Wie ist aber dieser Vorgang zeitlich zu verstehen? Wie soll die »Zeit« aussehen, in der die Übersetzung das Original anstrahlen kann? In der ersten Zeile des fünfzen Gedichtes »MIT ÄXTEN SPIELEND« kommt das Wort »Stunden« vor, deren Übersetzung wieder ein Schriftzeichen mit dem Radikal »Tor« enthält. Das Wort »Stunde« 時間 wird aus »Zeit« 時と und »Zwischenraum« 間 zusammengestellt. In dem zweiten Zeichen 間 sieht man die Sonne 日, die unter einem Tor steht. In der früheren Form dieses Zeichens stand der Mond und nicht die Sonne unter dem Tor. Das Mondlicht scheint durch die Spalte des leicht geöffneten Tors hindurch: So stellten sich die Menschen damals einen Zwischenraum vor.

MIT ÄXTEN SPIELEND

Sieben Stunden der Nacht, sieben Jahre des Wachens:
mit Äxtten spielend,
liegst du im Schatten aufgerichteter Leichen
– o Bäume, die du nicht fällst! –,
zu Häupten den Prunk des Verschwiegnen,
den Bettel der Worte zu Füßen,
liegst du und spielst mit den Äxtten –
und endlich blinkst du wie sie.

Dieses »Du« blinkt wie die Äxte, das heißt, es hat wahrscheinlich keinen eigenen Strahl, sondern es empfängt »endlich« ein fremdes Licht und blinkt. Dieses »Du« kann ein Gedicht sein, das eine Zeitlang auf das Licht der Übersetzung wartet. Dieses Gedicht liegt wie eine Brücke zwischen dem »Prunk des Verschwiegnen« und dem »Bettel der Worte«. Dabei bildet das Gedicht einen Zwischenraum. Ein ähnlicher Raum auf einer Schwelle kommt auch im Gedicht »Gemeinsam« vor.

Da nun die Nacht und die Stunde,
so auf den Schwellen nennt,
die eingehn und ausgehn,

Die Begegnung des Originals mit seiner Übersetzung findet bei der Entstehung des Textes statt und nicht später. Das kann man nur verstehen, wenn man sich diese Entstehung nicht in einem Zeitpunkt auf einer fortlaufenden Zeitlinie vorstellt, sondern in einem Zwischenraum

auf einer Schwelle. Der Zwischenraum ist kein geschlossenes Zimmer, sondern er ist der Raum unter einem Tor.

Ich fing an, Celans Gedichte wie Tore zu betrachten und nicht etwa wie Häuser, in denen die Bedeutung wie ein Besitz aufbewahrt wird. Dabei fiel mir ein Satz ein, den Gershom Scholem in »Religiöse Autorität und Mystik« schrieb: *Je präziser solche mystische Exegese, desto größer die Chancen der fortdauernden Anerkennung des so verwandelten Textes auch in seinem Wort Sinn, der nur das Tor bildet, durch das der Mystiker schreitet, aber ein Tor, das er sich immer wieder offen hält.*

Celans Wörter sind keine Behälter, sondern Öffnungen. Ich gehe durch die Öffnung der Tore, jedesmal wenn ich sie lese. Das Schriftzeichen 關 (sich auftun) kommt übrigens auch vor, und zwar in der entscheidenden letzten Zeile des Gedichtes »EIN KÖRNCHEN SANDS«.

und ich schwab dir voraus als ein Blatt,
das weiß, wo die Tore sich auftun.

Ein Wort zu schreiben bedeutet, ein Tor zu öffnen. Die Lektüre der Schriftzeichen ist die der Wörter, und nicht die der Sätze oder des Klangs. Die faszinierende Übersetzbarkeit der Gedichte Celans kann u.a. an ihrer Wörtlichkeit liegen. Celan selbst spricht immer wieder vom »Wort«, z.B. im ersten Gedicht:

und über dem Wasser ein Wort,

oder in »STRÄHNE«:

Dies ist ein Wort, das neben den Worten einherging, ein Wort nach dem Bilde des Schweigens, umbuscht von Singgrün und Kummer.

In diesem Gedicht wird das Wort klar von der »Sprache« unterschieden: das Wort bildet das Schweigen nach, während die Sprache den Körper des Dichters verletzt:

ein Wort, das mich mied,
als die Lippe mir bluter vor Sprache

Ich vergleiche Celans Wörter mit den Toren und erinnere mich dabei daran, daß Benjamin die Wörtlichkeit einer Übersetzung als »Arkade« bezeichnet: Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen. Das vermag vor allem Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax und gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als das Urelement des Übersetzers. Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade. Eine Arkade besteht – wenn man so will – aus vielen Toren, die hintereinander stehen. Wenn jedes Wort von Celan ein Tor bildet, so kann das ganze Gedicht wie eine Arkade aussehen.

Ich werde jetzt durch das letzte Tor von »SIEBEN ROSEN SPÄTER« hindurchgehen: Das siebte Zeichen

mit dem Radikal »Tor« 闖 (Dunkel) taucht in zwei Gedichten auf: in »VON DUNKEL ZU DUNKEL« und in »DER GAST«. Es ist von seiner Zusammensetzung her ein besonders rätselhaftes Zeichen, denn dort steht ein Ton 𠂇 unter dem Tor 門 und soll »Dunkelheit« bedeuten. Ich las Celans Gedicht »VON DUNKEL ZU DUNKEL«, als könnte ich dadurch die Entstehung dieses Zeichens besser verstehen.

VON DUNKEL ZU DUNKEL

*Du schlugst die Augen auf – ich seh mein Dunkel leben.
Ich seh ihm auf den Grund:
auch da ist mein und lebt.*

*Setzt solches über? Und erwacht dabei?
Wes Licht folgt auf dem Fuß mir,
daß sich ein Ferge fand?*

Nach der Lektüre des Gedichtes erkläre ich mir das rätselhafte Schriftzeichen 闖 folgendermaßen: Das sprachlich nicht Darstellbare, das »Dunkel«, befindet sich vermutlich hinter dem Tor, aber man kann nicht durch das Tor blicken, weil ein Ton ihm im Weg (d.h. direkt unter dem Tor) steht. Gleichzeitig fürchtet man, daß man überhaupt keinen Zugang mehr zu dem Dunkel haben könnte, wenn es keinen Ton mehr gäbe. Der Ton stopft das Tor zu, aber er ist auch das Medium, das diese Seite des Tors mit der anderen verbindet. Man muß ihn hören, dann verhindert er nicht die Sicht. Bei der

Das Gedicht »VON DUNKEL ZU DUNKEL«, besonders die Frage »Setzt solches über?« lädt mich ein, über die Entstehung eines Gedichtes und seiner Übersetzung weiter nachzudenken. In der ersten Strophe blickt eine Übersetzung, die noch nicht existiert, auf den Dichter (Du schlugst die Augen auf), und er spürt das »Dunkel« in sich selbst. Damit wird die Dichtung in Gang gesetzt. In der zweiten Strophe geht es um die Suche nach einer Übersetzung. Es wird gefragt, ob solches (Dunkel) überhaupt hinübersetzt (übersetzt) werden kann und ob es dabei erwacht. Es ist eine schöne Vorstellung, daß etwas durch die Übersetzung erwachen kann. Bis der Übersetzer (Ferge) gefunden wird, steht der Autor orientierungslos, einsam und unsicher da. Er fragt sich: *Wes Licht folgt auf dem Fuß mir, daß sich ein Ferge fand?* Es ist schön, daß es offen bleibt, wann der Arbeitsprozeß des Schreibens beginnt und wann er vollendet ist. Vielleicht dauert dieser Prozeß so lange, bis das Gedicht in die letzte Sprache übersetzt ist.

Auf jeden Fall ist es ein Wunder, daß Celan ohne Hilfe eines Lexikons chinesischer Schriftzeichen »SIEBEN ROSEN SPÄTER« geschrieben hat. Das sind genau sieben unterschiedliche Schriftzeichen mit dem Radikal »Tor«, die in der Übersetzung verwendet werden: 閣 (Schwelle), 闖 (Tor), 闢 (Hören), 闢 (sich auftun), 闔 (Zwischenraum), 闊 (Leuchten), 闔 (Dunkel). Das entspricht den sieben Rosen oder den sieben Stunden; die magische Zahl, auf die immer wieder angespielt wird. Die »sieben Rosen« drücken einen Zeitraum aus, wie man an dem Ausdruck »sieben Rosen später« sieht. Bei der

Lektüre öffnet sich jede Rose wie ein Schriftzeichen, wie ein Tor oder wie ein Zwischenraum.

Das Radikal »Tork« ist das sichtbare Element in dieser Übersetzung, das zeigt, warum sie als Literatur wirksam ist. Die Übersetzung ist nicht Abbild des Originals, sondern in ihr bekommt eine Bedeutung des Originals einen neuen Körper (in diesem Fall nicht einen Klangkörper, sondern einen Schriftkörper). Walter Benjamin schreibt: Übersetzbarkeit eignet gewissen Werken wesentlich – das heißt nicht, ihre Übersetzung ist wesentlich für sie selbst, sondern will besagen, daß eine bestimmte Bedeutung, die dem Original innewohnt, sich in ihrer Übersetzbarkeit äußere.