

Nachwort der Übersetzerin Anne Birkenhauer
zu Dan Pagis „An beiden Ufern der Zeit“

Dan Pagis gehört heute zu den bedeutendsten israelischen Lyrikern. Die 1991 posthum erschienene 370-seitige Gesamtausgabe seines Werkes wurde inzwischen sechsmal nachgedruckt. Bis zu seinem Tod 1986 war er zwar in israelischen Lyrikerkreisen sehr geschätzt, galt aber beim allgemeinen Publikum eher als Geheimtip.

Kein Wunder, denn Pagis war seiner Zeit weit voraus. Er brachte einen unverkennbar eigenen Ton in die moderne hebräische Lyrik; er ging mit keiner Mode, gehörte keiner Strömung an. Mit scheinbarer Leichtigkeit und seltener Perfektion beherrschte er die vielfältigen klanglichen und rhythmischen Formen des Hebräischen und konnte aus diesem Reichtum heraus dann nach und nach auch auf sie verzichten und sich der frei rhythmischen Lyrik und schließlich der poetisch verdichteten Prosa zuwenden.

Man merkt seinen Gedichten an, daß es ihnen allein um die lyrische Aussage geht. Ihr sind alle künstlerischen Entscheidungen untergeordnet. Das Gedicht dient keinem anderen Herrn. In dieser Freiheit von der äußeren Realität und ihren Kausalitäten erschafft Pagis eine vielschichtige, absolut präzise Gegen-Realität. Diese, um ein Wort von Jean Paul zu gebrauchen, „zweite Welt in der hiesigen“ bietet dem Leser jedoch kein eindeutiges Bild, sondern verlangt von ihm, daß er zu verstehen versucht, daß er sich einläßt und mitgeht, auch ins völlig Absurde — um dann plötzlich am Ende eines Gedichts, zusammen mit dem Autor vor dessen Abgrund oder allein vor einem ganz persönlichen Abgrund zu stehen. Oft ist gerade das zunächst absurd Anmutende, zum Lachen Reizende die letzte, hauchdünne Maske vor dem Gesicht des Entsetzens.

Anders als Jehuda Amichai, der primär in Bildern dachte und deshalb eingängiger (und leichter übersetzbar) war, dachte Pagis ganz und gar in der Sprache. Seine Bilder sind Bilder aus Wörtern. Das Hebräische lernte er erst mit siebzehn Jahren, als er nach Palästina kam, und erwarb sich dazu eine breite Kenntnis der jüdischen Traditionsliteratur in der Hoffnung, daß die neue Sprache ihm die Muttersprache Deutsch ersetzen werde.

Seine eigene Ursprache versteckte er allerdings so gut, daß auch der aufmerksame hebräische Leser ihre Existenz nicht hätte ahnen können. Erst das relativ späte Gedicht über seine Mutter trägt plötzlich den deutschen Titel *Ein Leben*. Dennoch war Deutsch die Sprache, in welcher der Autor in seinen Manuskripten, wo kein anderer es sah, seine eigenen hebräischen Texte kommentierte, gleichsam die letzte Instanz in der Zwiesprache mit sich selbst, die einzige, die hinter die Masken schauen durfte und konnte. Dort finden sich Bemerkungen wie »Noch immer zu süß«, »oder ohne Kristall?« oder unten auf der Seite einfach »Ende«.

Als ein Lüften der Masken habe ich das Übersetzen mancher seiner Gedichte erlebt, wenn sich im Deutschen plötzlich neue klangliche oder semantische Zusammenhänge ergaben, die kein Zufall sein konnten. Nach und nach wurde mir klar, daß ich Pagis manchmal regelrecht in seine Muttersprache zurück übersetzte.

Erst in der übersetzten Zeile *Die Urmuschel ist ein Ohr, das sich weigert zu hören*, wo die klangliche Nähe von Ur und Ohr, zumal in der Verbindung mit Muschel, nicht zu überhören ist, zeigt sich die zwingende, poetische Logik des ganzen Gedichts *Fossilien*. Im Hebräischen hört man keinerlei Verbindung zwischen diesen zwei Wörtern; der Anklang, der sie zusammen in eine Verszeile gebracht hat und ihre Bedeutungen in einen neuen Kontext stellt, bleibt dem Leser verborgen.

Ähnliches geschieht in dem Gedicht *Entwurf für ein Wiedergutmachungsabkommen*. Der hebräische Terminus für Wiedergutmachung ist *schilumim*, Zahlungen. Wieder ahnt der hebräische Leser nicht, daß das in diesem Gedicht in aller Perversion vorexerzierte Zurückführen in den vorigen Zustand eine Bloßstellung des zynischen Euphemismus im deutschen Begriff *Wieder-Gutmachung* ist. Pagis denkt eben in Worten.

So, wie dem hebräischen Leser die Anspielungen des deutsch denkenden Pagis entgehen, entgehen dem deutschsprachigen Leser einer unkommentierten Übersetzung viele intertextuelle Anspielungen auf die jüdische Traditionsliteratur, auf Bibel, Talmud und mittelalterliche Lyrik. Er wird das Gedicht über die Mücke im Ohr von Kaiser Titus als absolut skurril empfinden, wenn er nicht weiß, daß Pagis sich hier auf eine Legende bezieht, in der Titus, nachdem er den Tempel in Jerusalem zerstört und den Tempelschatz geraubt hat, siegreich nach Rom zurückgekehrt ist und sich über die Machtlosigkeit des Gottes der Juden lustig macht, von Gott durch dessen kleinstes Geschöpf in den Wahnsinn getrieben wird.

Der Sprachwechsel vom Hebräischen zum Deutschen führt darüber hinaus manchmal zu einem krassen Perspektivwechsel, gerade bei den ab 1970 entstandenen Gedichten, welche die Schoah berühren. Denn der Gebrauch der hebräischen Sprache impliziert zunächst die Annahme, daß der Autor Jude ist und sich an jüdische Leser wendet. Bei dem Gedicht *Entwurf für ein Wiedergutmachungsabkommen* käme im Hebräischen keiner auf die Idee, in dem Sprecher einen unbelehrbaren Deutschen zu vermuten; die schmerzhaft Ironie ist sofort eindeutig etabliert. Anders auf Deutsch; da bleibt der Leser länger im Ungewissen, in welche Richtung das Gedicht geht und wo der Sprecher tatsächlich steht. Bei solchen Gedichten ist das Deutsche nicht einfach eine andere Sprache, sondern die Sprache der Gegenseite. Das von der Gemeinschaft der deutschen Sprecher implizierte wir ist vor diesem historischen Hintergrund das genaue Gegenteil des hebräischen *anachnu*, geradezu seine Verneinung. So erhalten manche dieser Gedichte im Deutschen eine Vieldeutigkeit, die im Original nicht existiert, da niemand in einem hebräischen Text der 70er Jahre eine solche deutsche Stimme vermutet hätte. Die Zweisprachigkeit dieses Bandes soll auch für den Leser, der nur eine der beiden Sprachen versteht, zumindest die Präsenz der anderen Lesart andeuten. Diese Lesarten widersprechen einander nicht; die deutsche war von Anfang an in der hebräischen enthalten, konnte aber erst durch den Akt des Übersetzens sichtbar werden. Die Texte von Dan Pagis bewegen sich auch sprachlich zwischen diesen beiden Ufern.

Über Persönliches, über seine Kindheit in der Schoah hat Pagis viele Jahre fast eifersüchtig geschwiegen. Erst in seinem 1970 veröffentlichten dritten Gedichtband *Gilgul (Verwandlung)* erscheinen erste ausdrückliche Gedichte zu dieser Zeit: *Europa, spät.; Zeugenaussage; Der Appell; Anweisungen zur Flucht über die Grenze; Mit Bleistift geschrieben im verplombten Waggon; Entwurf für ein Wiedergutmachungsabkommen; Spuren*. Pagis lockert seine bisher festen Rhythmen und komplexen Klangstrukturen, die Gedichtzeilen werden freirhythmisch, und er schreibt erste Passagen lyrischer Prosa von enormer Dichte und Direktheit, die sich nicht mehr hinter einer perfekten Prosodie verstecken. Der erste von zwei Prosatexten dieser Art findet sich als mittlere Strophe in *Brüder* in dem 1975 erschienenen Band *Moach (Hirn)*. In *Milim Nirdafot (Synonyme)* erscheint 1982 dann ein kompletter Zyklus von mehreren kurzen Prosastücken unter dem Titel *Über die Zeile hinaus*. Erst dort steht – und das ist gewiß kein Zufall – der

erste, mit seiner Jugend zusammenhängende Text *Das Souvenir* und ein Text über Hiobs Schicksal, *Homilie*.

In dieser Ausgabe erscheint nun erstmals die Übersetzung des Prosatextes *Vater*, des letzten großen Projekts von Dan Pagis. Hier hat Pagis den Schritt von der Lyrik in die Prosa vollzogen. Für ihn war es gleichzeitig der Schritt zum erstmals ganz offenen, unverstellt persönlichen Schreiben, das keiner Masken mehr bedarf.

Den Zyklus *Vater* hat Pagis als großangelegte Komposition aus Prosatexten konzipiert, in die er collagenartig auch Dokumente einflocht. Nach dem Tod seines Vaters 1982 rollt er hier – nun völlig autobiographisch und in meisterhaft verdichteter Prosa – in zum Teil absurd anmutenden, oft skurrilen Szenen das bedrückende Verhältnis zu seinem Vater mit all seinen Schmerzen noch einmal auf. Pagis arbeitete an diesem Text bis zu seinem Tod und ist nicht ganz fertig geworden. Die Herausgeber der hebräischen Ausgabe, Hannan Hever und Ted Carmi, haben nur die eindeutig als fertig erkennbaren Stücke aus dem Nachlaß veröffentlicht – die überwiegende Mehrheit des Materials. So liegen uns neunzehn Prosatexte von unterschiedlicher Länge vor, die in ihrer Anordnung die Geschichte bereits zusammenhängend erzählen.

Wie Pagis' Lyrik ist auch seine Prosa minimalistisch. Kleinste Szenen fangen komplexe Situationen ein. Er schafft es tatsächlich, auf diesen wenigen Seiten die Essenz seiner Beziehung zum Vater nicht nur zu entwickeln, sondern zu einer überraschenden Lösung zu bringen.

Dabei erhebt er genau das, was über die Jahre die Tragik der Vaterbeziehung ausmachte, zu einem zentralen literarischen Formprinzip des Textes: Daß dem jungen und dem erwachsenen Dan die entscheidenden Informationen, die sein Leben hätten verändern können, zum richtigen Zeitpunkt immer gefehlt haben.

Ähnlich dem Wissenschaftler, der in komplexen Naturerscheinungen die ihnen zugrundeliegende Formel zu erkennen sucht, um sie am Computer zu simulieren und auf diesem Weg neue Aufschlüsse über die Natur zu bekommen, verwendet Pagis das in der Beziehung zu seinem Vater wiederkehrende Muster der zu spät gekommenen Information und generiert es zum poetischen Formprinzip seines fiktiven Textes, in dem er schließlich schreibend – nach dem Tod des Vaters zwar, aber für sich selbst nicht zu spät – zu einer Lösung für diese unmögliche Vater-Sohn Beziehung kommt.

Ich nenne es das Prinzip der nachgereichten Information. Der Leser wird wie von ungefähr Zeuge eines sehr intimen Gesprächs zwischen zwei Stimmen, die er zunächst nicht einordnen kann. Ihm wird nichts erklärt, er muß sich das Leben, auf das sich dieser Dialog post mortem bezieht, nach und nach aus den Anspielungen des Gesprächs zusammenreimen. Mit dem ständigen Gefühl, nicht genug Hintergründe zu kennen um wirklich zu verstehen, was da geschieht, muß er sich ganz auf diese wenigen, in allen Feinheiten ausgefeilten Szenen einlassen und sie jeden Moment neu deuten. So wird er in die Intimität und die Magie dieses Prozesses zwischen Vater und Sohn mit hineingenommen. Aus anfänglicher Entfremdung und Distanz entwickelt sich eine Dynamik der Annäherung und Nähe, an welcher der tote Vater aktiv teilnimmt.

Vater ist der Versuch, am Ende des Lebens ganz persönlich zu schreiben, ohne schützende Masken. Wenn alles Vorherige in Pagis' poetischem Schreiben Metapher war, so ist in diesem Zyklus alles Realität. Es sind kondensierte, stark aufgeladene Szenen der Realität, die allerdings weit über sich hinausweisen.

Auf dem Weg von der formvollendeten, manchmal beinahe hermetischen Lyrik zur lyrischen Prosa bildet *Vater* den Höhepunkt der dichterischen Entwicklung von Dan Pagis und ihr vorzeitiges Ende.

Dieser Text ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwendung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung unzulässig.

© Anne Birkenhauer