

TYČYNA – RYL'S'KYJ – ANTONYČ: DREI LYRIKER DER UKRAINISCHEN MODERNE IN DEUTSCHER ÜBERSETZUNG

Stefan Simonek (Wien)

Rezension von: Wanner, Adrian
(Hg.): Der Klang von Sonnen-
klarinetten. Drei Lyriker der
ukrainischen Moderne. Gedichte
ukrainisch-deutsch mit einem
Vorwort von Juri Andruchowytch.
Zürich: Pano Verlag 2008, 157 pp.

1 Übersetzt v. Anna-Halja Horbatsch.
Reichelsheim: Brodina 1996.

2 Übersetzt v. Claudia Dathe.
Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006.

War es um die Präsenz ukrainischer Literatur am deutschen Buchmarkt bis vor einigen Jahren mit einigen wenigen Ausnahmen, wie etwa Anna-Halja Horbatschs Ein-Frau-Verlag »Brodina« in Reichelsheim, noch schlicht und einfach deplorabel bestellt, so hat sich die Situation (bedingt durch die Orange Revolution 2004) inzwischen schlagartig zum Besseren hin entwickelt: Zentrale zeitgenössische Autorinnen und Autoren aus der Ukraine, wie etwa Jurij Andruchowytch, Serhij Žadan, Oksana Zabužko oder Ljubko Dereš, erscheinen teilweise in großen deutschen Verlagshäusern und dort wiederum auch in (oft mehrfach neu aufgelegten) Taschenbüchern. Diese erfreuliche Entwicklung betraf bis heute allerdings lediglich die in der Regel postmodern ausgerichtete ukrainische Gegenwartsliteratur, während die ukrainische Moderne selbst (sowohl in einem engeren Begriffsumfang als Literatur der Jahrhundertwende verstanden als auch – wie im Falle Adrian Wanners – breiter konzipiert unter Einschluss der Literatur der 20er und 30er Jahre) bis dato bedauerlicherweise nur ansatzweise ins Deutsche übertragen wurde. Es mag in diesem Zusammenhang kennzeichnend sein, dass sich die m.W. nach bei Suhrkamp vorbereitete Auswahl von Gedichten Bohdan-Ihor Antonyčs nicht dessen eigenem Rang als einer der wichtigsten lyrischen Stimmen der (west-)ukrainischen Literatur der Zwischenkriegszeit verdankt, sondern der postmodernen, intertextuell aufgeladenen Auseinandersetzung mit Antonyč in Jurij Andruchowytchs Roman *Dvanadejat' obručiv [Zwölf Ringe]*. Unter diesem Gesichtspunkt kann das Erscheinen des hier referierten Bandes, für den Adrian Wanner als Herausgeber wie auch als Übersetzer verantwortlich zeichnet, nur vorbehaltlos begrüßt werden.

Jurij Andruchowytch hat sich neben seiner im deutschen Sprachraum intensiv rezipierten belletristischen wie essayistischen Produktion in den vergangenen Jahren auch als Vermittler ukrainischer Literatur engagiert, wie etwa die von ihm unter dem Titel *Reich mir die steinerne Laute* zusammengestellte Anthologie ukrainischer Lyrik des 20. Jahrhunderts¹ oder auch sein eigens für die deutsche Ausgabe von Žadans Sammlung *Geschichte der Kultur zu Anfang des Jahrhunderts*² verfasstes Nachwort belegen. Von daher hat es eine gewisse Logik, dass er auch für diesen Band ein Vorwort beigesteuert hat und darin v.a. auf die essenzielle Bedeutung gerade der Lyrik für die ukrainische Literatur hinweist sowie die spezifische, jeweils ganz unterschiedlich gehaltene stilistische Tonlage der drei von Wanner ins Deutsche übertragenen Dichter skizziert. Insgesamt muss man freilich konstatieren, dass man von Andruchowytch auf dem Gebiet des Essays schon wesentlich Substanzielleres gelesen hat als diese mit *Von der Möglichkeit des Unmöglichen* (gemeint ist damit die prinzipielle Übersetzbarkeit lyrischer Texte) überschriebenen Reflexionen.

Der erste der drei von Adrian Wanner ausgewählten ukrainischen Lyriker (biografische Kurzinformationen zu den drei Autoren finden sich im Anhang des Bandes), Pavlo Tyčyna (1891-1967), wirkte mit seinen frühen Sammlungen der späten zehner und frühen 20er Jahre, wie etwa *Sonjačni klarnety [Sonnenklarinetten]* oder *Viter z Ukrajiny [Wind aus der Ukraine]* in hohem Maße stilbildend auf die ukrainische Avantgarde, eher er sich ab den 30er Jahren mit Titeln wie *Partija vede [Die Partei führt]* dem offiziellen künstlerischen Dogma des Sozialistischen Realismus andiente und dafür mit höchsten Funktionen im sowjetischen Literaturbetrieb belohnt wurde. Folgerichtig konzentriert sich Wanner in seiner Auswahl auch ausschließlich auf diese frühen, ästhetisch bedeutsamen Sammlungen. Für seine Übertragung der späteren Texte Tyčynas, in denen die Oktoberrevolution als elementares und apokalyptisches, von Gewalt gegen das Individuum geprägtes Ereignis thematisiert wird, mag sicher zutreffen, was Jurij Andruchowytch in seinem Vorwort konstatiert – dass in Wanners Übertragung nämlich jeder der drei Dichter ein großer Dichter und auch er selbst bleibe (p. 15); für die früheren Gedichte gilt dieses Lob hingegen nur bedingt. Diese sind nämlich genau von jener Zurücknahme der lexikalischen Bedeutung zugunsten der lautlichen Überinstrumentierung des Verses durch Binnenreim, Alliteration und Parallelismus geprägt, die als literarisches Verfahren des »Klarinetismus« ausgehend von Tyčyna rasch stilbildend werden sollte.

In Wanners Übertragungen sind nun zwei durchgehende translatorische Strategien zu beobachten, die gerade diese zentrale Qualität der Texte abblenden. Einmal entscheidet

sich der Übersetzer an mehreren Stellen dafür, Verben durch entsprechende Partizipien, Substantive oder Adjektive wiederzugeben, wie etwa gleich im ersten Gedicht *Nicht Zeus, nicht Pan*; die beiden Verben des Originals »i ja *vesniv* (kursiv hier und in Folge jeweils S. S.): / *Akordyls' planety*« (p. 18) gibt Wanner mit »Ich schaute in die *Frühlingsglut*: / *Harmonische Planeten*« (p. 19) wieder. Analog auch im unmittelbar darauf folgenden Gedicht *Wind in den Hainen*: Hier finden sich die Zeilen »Haji *šumljat'*«, »Hej, dzvin *hude*« bzw. »Ščos' *mrije haj*« (p. 20) sämtlich ohne Verben als »Wind in den Hainen«, »He, Glockenklänge« bzw. »Der Hain im *Traum*« (p. 21) wiedergegeben; die für Tyčynas frühe Lyrik kennzeichnende, pantheistisch inspirierte Dynamik und Verwandlungsfähigkeit des Menschen in der Interaktion mit Natur und Kosmos wird durch diese Übersetzungsstrategie freilich zurückgestellt. Analoges gilt auch für den Umgang mit den übrigen, zuvor erwähnten stilistischen Figuren: Die Zeilen »Bude bij / *Vohnevyj!*«, »skriz' *potočky jak dzvinočky*« und »Oj *odkryj / Kolos vij!*« (p. 22) aus dem Gedicht *Mit Harfen, mit Harfen* müssen in der deutschen Übersetzung sämtlich ohne die entsprechenden lautlichen Elemente auskommen (dass Wanner durchaus über die Fähigkeiten zu einer adäquateren translatorischen Lösung verfügen würde, belegt etwa die Wiedergabe der Zeile »Tin' tam tone, tin' tam des' ...« mit »Schatten schlummern schläfrig schon ...« [pp. 28/29]). In Tyčynas *Terror* findet sich der Parallelismus »Ležy, ne *prokydajsja, moja maty! / ne prokydajsja, maty ...*«, der in der Übersetzung »Bleib liegen, Mutter, du musst weiterschlafen! / erwache nicht, Mutter ...« aufgegeben wird (pp. 46/47). Auch mit weiteren punktuellen Lösungen des Übersetzers, wie etwa der verdeutlichenden Ergänzung »braune, / graue, / blaue Augen ...« (p. 47) – im Ausgangstext sind jeweils nur die entsprechenden drei Adjektive zu finden – oder mit dem Ersetzen des »Dnjeprs« durch die allgemein gehaltenen »Fluten« (p. 55), wird man nicht unbedingt immer einverstanden sein.

Für Pavlo Tyčyna ließen die radikalen gesellschaftlichen und politischen Umbrüche seiner Zeit das Arbeiten in geschlossenen, traditionellen Versformen obsolet werden, wie der Titel *Zamist' sonetiv i oktav* [Anstelle von *Sonetten und Oktaven*] indiziert, den der Dichter einer seiner frühen Sammlungen voranstellte. Eine dazu konträre ästhetische Position, nämlich eine bewusste, der formalen Offenheit der Avantgarde wie der handwerklichen Unbedarftheit der proletarischen Schriftsteller gleichermaßen entgegen gesetzte Hinwendung zu geschlossenen Versformen wie eben dem Sonett sowie eine intertextuell aufgeladene (und auch durch zahlreiche eigene Übersetzungen dokumentierte) Auseinandersetzung mit den europäischen antiken wie zeitgenössischen Literaturen, vertrat dagegen die Gruppierung der ukrainischen Neoklassiker um Mychajlo Draj-Chmara, Mykola Zerov und Maksym Ryl's'kyj. Dass ein derartiges Verständnis von Literatur und Tradition von den sowjetischen Machthabern nicht toleriert werden konnte, muss nicht weiter verwundern – Zerov, Draj-Chmara und Pavlo Fylypovyč wurden Opfer staatlicher Gewalt, Jurij Klen emigrierte nach Deutschland, Ryl's'kyj hingegen ordnete sich analog zu Tyčyna nach seiner Verhaftung den offiziellen stalinistischen Dogmen unter und wurde dafür ebenso wie Tyčyna mit höchsten Funktionärsehren und Gesamtausgaben belohnt. Angesichts dieses Umstandes mag man vielleicht ein leises Bedauern darüber verspüren, dass Wanner sich für seine Auswahl nach Tyčyna mit Ryl's'kyj (1895-1964) wiederum für einen der großen Angepassten der ukrainischen Literatur des 20. Jahrhunderts entschieden hat, anstatt etwa den als Lyriker zweifellos gleich bedeutenden Draj-Chmara mit dessen Gedichten (und vielleicht zusätzlich noch mit einigen von dessen bewegenden Briefen aus sibirischer Lagerhaft) in seine Auswahl aufzunehmen. Wanners Behauptung, Ryl's'kyj wäre in den 20er Jahren Vertreter einer »reinen Kunst« gewesen (p. 147), stellt zudem einen unzulässigen Anachronismus dar, der Begrifflichkeiten aus der Literatur des *Fin de siècle* auf die (ungeachtet der Weiterführung einer parnassistisch ausgerichteten Linie v.a. bei Zerov) ästhetisch doch anders konfigurierte ukrainische Neoklassik projiziert.

Analog zu Pavlo Tyčyna beschränkt sich Wanner aus nachvollziehbaren Gründen auch bei der Auswahl von Ryl's'kyjs Gedichten auf dessen frühe Sammlungen, besonders auf den Band *Pid osinnimy zorjamy* [Unter den *Herbststernen*], wobei Ryl's'kyj anders als Tyčyna in den poststalinistischen, von relativer Liberalität in kulturpolitischen Agenden geprägten Jahren in Teilen wieder an das neoklassische Modell seiner Lyrik aus den 20er Jahren angeschlossen. In der vom Herausgeber umsichtig getroffenen Auswahl lassen sich zwei zentrale, einander wechselseitig durchdringende poetische Parameter der ukrainischen Neoklassik in Umrissen klar erkennen, nämlich ein von Harmonie und zyklischer Wiederkehr ge-

prägte Bild der Natur, die das lyrische Subjekt als eines ihrer Elemente integriert (dies mit dem rekurrierenden Bild des offenen, blauen Himmels als einer bereits in der ukrainischen Moderne der Jahrhundertwende etwa bei Mykola Voronyj präsenten Metapher im Zentrum). Damit verbunden wird die immer wieder gerade in Form des von Tyčyna verworfenen Sonetts realisierte Evokation eines gesamteuropäischen, von der Antike ihren Ausgang nehmenden und in die zeitgenössischen westeuropäischen, aber auch in die russische Literatur ausmündenden Kontinuums, an dem die ukrainische Literatur über Zeit und Raum hinweg unmittelbar Anteil hat. Markantester Ausdruck dafür ist die Thematisierung der *Odyssee* als gleichzeitiger Verwirklichung einer Rückkehr zu den Quellen der europäischen Literatur wie auch des zyklischen Modells von Ausfahrt, Bewahrung und Heimkehr; über das Motiv der Nausikaa am Ende von Ryl's'kyjs Gedicht *Jak Odissej, natomlenyj blukannjam* [*Odysseus gleich, ermüdet von den Fahrten*] (p. 68) führt eine direkte intertextuelle Linie zu Mikola Zerovs Sonett *Navsykaja* [*Nausikaa*], die den gemeinsamen Motivbestand in der Lyrik der ukrainischen Neoklassiker und deren persönliche wechselseitige Verbundenheit (Zerov stellte die Schlusszeilen von Ryl's'kyjs Gedicht seinem Sonett als Motto voran) eindeutig belegt. Weitere von Adrian Wanner ausgewählte Gedichte Ryl's'kyjs thematisieren Nietzsche, Heine, Shakespeare sowie Baudelaire und sind in dem zuvor erwähnten Zusammenhang zu sehen. Besonders interessant scheint in diesem Kontext das Gedicht *Muzyka* [*Musik*] (p. 70); es ist dem russischen Symbolisten Innokentij Annenskij gewidmet, der von Wanner 1998 bereits in Auswahl ins Deutsche übersetzt wurde. Zu Lebzeiten im Schatten seiner symbolistischen Zeitgenossen wie Konstantin Bal'mont oder Valerij Brjusov, erwies sich Annenskij später als wichtiger Impulsgeber für die russischen Akmeisten Anna Achmatova, Nikolaj Gumilev und Osip Mandel'stam, die etwa im Interesse an Dante oder in ihrer intensiven literarischen Auseinandersetzung mit altgriechischer und lateinischer Literatur (Homer, Catull, Ovid) durchaus Parallelen zu den ukrainischen Neoklassikern aufweisen.

Anders als bei manchen Übertragungen von Gedichten Tyčynas erweist sich Wanners zurückhaltend-philologischer Zugang zum Übersetzen bei den Texten Ryl's'kyjs als in hohem Maße stimmig und eröffnet über weite Strecken einen absolut adäquaten und ästhetisch außerordentlich ansprechenden Zugang zu den ukrainischen Ausgangstexten. Dies mag vielleicht auch damit zusammenhängen, dass die von Wanner auch hier realisierte Technik, Verben bisweilen durch analoge Substantive oder Adjektive zu ersetzen (etwa auf pp. 66/67 »bilije« zu »weiß« bzw. »mrije« zu »Träumen«) resp. überhaupt zu tilgen (auf pp. 92/93 der Entfall von »hraje« in der Schlusszeile der Übersetzung), der eher auf Statik, Klarheit und Zyklizität beruhenden neoklassischen Konzeption Ryl's'kyjs weit mehr entspricht als dem dynamisch-vitalistischen Modell Tyčynas. Weniger als banale Fehler auf der lexikalischen Ebene, sondern eher als Abweichung von der jeweils lokal gültigen Mikro-poetik des einzelnen lyrischen Textes wäre in diesem Zusammenhang m.E. lediglich die aus dem Pronomen »ich« heraus resultierende, unmotivierte Einschaltung eines auch an der Textoberfläche präsenten lyrischen Subjektes in die Übersetzung *Die Lilien blühen, der Garten weiß* ... auf p. 67 zu monieren bzw. analog dazu auch die Wiedergabe von »kvity zla« als »böse Blumen« bzw. die dritte Zeile des Baudelaire-Gedichts auf pp. 82/83, die Wanner als »Den Augensternen gleich von Tieren und von Engeln« überträgt (korrekt müsste die Zeile eigentlich »Den Augensternen gleich von Tieren und von Frauen« lauten) – Wanner verwischt durch die von ihm gewählten Übersetzungslösungen gleich zwei Mal wichtige intertextuelle Fahrten, die Ryl's'kyj wohl ganz bewusst in sein Gedicht eingesenkt hat, nämlich einmal direkt in Richtung des Titels *Les Fleurs du Mal* und dann zu der in Baudelaires Sammlung durchgehend zu beobachtenden Gleichsetzung von Frau und (Fabel-)Tier (Katze, Sphinx).

Als dritten Lyriker präsentiert Adrian Wanner schließlich den jung verstorbenen Bohdan-Ihor Antonyč (1909-1937), der in einem gänzlich anderen Kontext zu verorten ist als Tyčyna und Ryl's'kyj: Antonyč stammte aus der Region der Lemken in Galizien, wurde im polnisch dominierten Lemberg der Zwischenkriegszeit literarisch sozialisiert und gehört von daher in den Kontext der westukrainischen Literatur der 20er und 30er Jahre, die sich von der soziokulturellen Konfiguration im sowjetischen Teil der Ukraine teilweise stark unterschied. Trotz seines frühen Todes hinterließ Antonyč ein nicht nur vom Umfang her beachtliches, sondern v.a. qualitativ herausragendes, gänzlich eigenständiges, die mythologische Vorstellungswelt der Lemken und die moderne Großstadt miteinander

3 Die Welt hinter Dukla. Übersetzt v. Olaf Kühl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.

verbindendes lyrisches Werk, das (nicht zuletzt auch auf Grund seiner starken religiösen Komponente) in der Sowjetunion nicht gedruckt werden konnte, sich unter der jüngeren Generation der ukrainischen Literatur (wie eben bei Jurij Andruchovyč) gegenwärtig dafür umso stärkerer Beachtung erfreut. Adrian Wanner berücksichtigt in seiner Auswahl all die zuvor aufgezählten, durch eine ganz eigenständige Metaphorik zusammengehaltenen Komponenten von Antonyčs Lyrik in angemessener Weise, wie die Gedichttitel *Selo* [Das Dorf], *Mertvi avta* [Autofriedhof] oder *Ut in Omnibus Glorificetur Deus* augenfällig belegen. Aus Wanners stimmiger Auswahl stechen v.a. die zahlreichen apokalyptisch unterlegten, zumeist an den urbanen Raum (Lemberg) gebundenen Gedichte hervor, die über ihre gedrängte, aus ganzen Ketten von Metaphern gefügte Bildlichkeit an Texte des deutschen Expressionismus, namentlich von Georg Heym oder Alfred Lichtenstein, erinnern. Wanner bewährt sich hier (v.a. in den drei den Band abschließenden explizit religiösen, mit lateinischen Titeln wie etwa *Magnificat* überschriebenen Gedichten aus der Sammlung *Velyka harmonija* [Die große Harmonie]) als Übersetzer, dem es v.a. um die Wiedergabe dieses spezifischen Reichtums an Metaphern geht, der sich über weiteste Strecken tatsächlich adäquat ins Deutsche transferiert findet.

Bedauerlicherweise geht diese Konzentration auf die Bilderwelt des Dichters in signifikantem Ausmaß zu Lasten des Rhythmus der Gedichte, der für Wanner eindeutig weniger Relevanz besitzt; als entsprechende Beispiele können etwa die unrhythmisch gehaltene Zeile »Oh Axt, du Wahnsinn des Schreiners, singe« in der Übersetzung des Gedichts *Do dna* [Auf den Grund] dienen (p. 119) oder auch die Art und Weise, wie Wanner mit den Reimschemata bestimmter Gedichte verfährt. So weisen etwa die drei direkt aufeinander folgenden Gedichte *Rotaciji* [Rotationen], *Dno tyši* [Der Tiefpunkt der Stille] sowie *Kinec' svitu* [Weltuntergang] (pp. 126-132) durchgehend weibliche Reime auf; in Wanners Übertragungen dagegen finden sich neben rein weiblich reimenden Strophen in scheinbar völlig ungeordneter Abfolge auch rein männlich reimende sowie Strophen mit alternierend weiblich-männlichen oder aber männlich-weiblichen Reimen. Es muss nicht eigens hinzugefügt werden, dass durch derartige Übersetzungslösungen die spezifische Semantik, die der Rhythmus in den jeweiligen Ausgangstexten konstituiert, verloren geht. Auch mit einigen anderen Einzelheiten in Wanners Übertragungen der Gedichte von Antonyč mag man nicht immer restlos einverstanden sein: So spart Wanner im *Lied von der Unzerstörbarkeit der Materie* (sowohl im Inhaltsverzeichnis als auch direkt über dem entsprechenden Gedicht auf pp. 11 bzw. 117 als *Lied von die* [sic] *Unzerstörbarkeit der Materie* verschrieben) in der vorletzten Zeile des Textes das Bild der Kohle, die aus den Körpern der Menschen blühen wird (»i vuhil' z našych til cvistyme«), aus. Durch diese Änderung wird freilich die letzte Zeile seiner Übersetzung »der Schlag der Pickel wird in meinem Herzen hallen« unverständlich (pp. 116/117). Im Gedicht *Vesna* [Frühling] sind erste und letzte Zeile textident und hätten von daher auch so übersetzt werden sollen (pp. 120/121); das etwas unмотivierte Erzittern von Blättern und Händen in *Das Haus hinter den Sternen* lässt sich dadurch erklären, dass im Original die beiden Begriffe über eine Genitivmetapher miteinander verbunden sind und dort von den Fingern des Laubes (»pal'ci lystja«) die Rede ist (pp. 122/123). Ein schlichter Fehler ist schließlich noch in der Übersetzung von *Rizdvo* [Weihnachten] auf p. 107 sowie in der Anmerkung zu diesem Gedicht auf p. 149 zu konstatieren, wo jeweils von einem Lemkendorf namens Dukli die Rede ist (im Original steht »v lemkiw's'kim mistečku Dukli«). Wanner verwechselt hier Nominativ- und Lokativendung des Wortes, tatsächlich handelt es sich um die Kleinstadt Dukla, die über Andrzej Stasiuks gleichnamigen Prosatext³ auch Eingang in die polnische Literatur der Gegenwart gefunden hat.

In einem fünfseitigen Nachwort bietet Adrian Wanner dann eine knapp gehaltene, präzise kulturgeschichtliche Kontextualisierung zur literarischen Produktion der drei ausgewählten ukrainischen Autoren im Zeitraum von 1910 bis 1936 und skizziert nochmals jene zentralen Züge der Lyrik Tyčynas, Ryl's'kyjs und Antonyčs, die in seinen Übertragungen zuvor bereits plastisch hervorgetreten sind. Auch die glänzenden kulturpolitischen Karrieren der ersten Beiden (die jedoch um den Preis der literarischen Bedeutungslosigkeit erkaufte wurden) finden sich nochmals thematisiert. Darüber, ob das von Wanner abschließend zitierte berühmte Diktum Roman Jakobsons von der Generation, die ihre Dichter vergeudet hat (p. 155), tatsächlich auf Autoren wie Tyčyna und Ryl's'kyj oder nicht eher auf Lyriker wie Mychajl' Semenko, Jevhen Plužnyk und Volodymyr Svidzyn's'kyj zutrifft, die durch den von Tyčyna thematisierten Terror zu Tode kamen, ließe sich sicherlich diskutieren.

Ausgesprochen kritisch wird man schließlich auch Wanners ebenso vollmundiger wie absolut unzutreffender Behauptung auf p. 151 gegenüberstehen, wonach es sich bei seinen eigenen Übertragungen sämtlich um deutsche Erstübersetzungen handle. Der Herausgeber sei an dieser Stelle mit Nachdruck daran erinnert, dass die ukrainische Lyrik der Zwischenkriegszeit von den 40er Jahren an bis in die Gegenwart immer wieder ins Deutsche übertragen wurde und dass daher zu einigen seiner Versionen durchaus schon ältere Übertragungen vorliegen, beginnend mit den beiden Gedichten *Mit Harfen, mit Harfen* sowie *Sonne* von Pavlo Tyčyna. Diese finden sich in einer Übertragung, die den »Klarinettenmus« des Autors (also dessen lautliche Überinstrumentierung der Verszeile) adäquater wiedergibt als Wanner, in Elisabeth Kottmeiers 1957 in Mannheim erschienener Anthologie moderner ukrainischer Lyrik *Weinstock der Wiedergeburt* (pp. 16 bzw. 17); eine (freilich um die »Antistrophe« gekürzte) Übersetzung von Tyčynas *Terror* kann man in der bereits erwähnten Anthologie *Reich mir die steinerne Laute* nachlesen (p. 23). Besonders viele Übersetzungen existieren zu den von Wanner ausgewählten Gedichten von Bohdan-Ihor Antonyč; das Gedicht *Weihnachten* findet sich etwa bereits 1955 in Hans Kochs Anthologie *Die ukrainische Lyrik 1840-1940* (Wiesbaden), wobei Koch in der zweiten Zeile des Textes die Stadt Dukla überhaupt ausgespart und die Zeile mit »Wo das Lemken-Völkchen wohnt« (p. 88) wiedergegeben hat. Ältere Versionen der *Sechs mystischen Strophen* sowie vom *Platz der Engel* bietet wiederum die *Steinerne Laute* unter den Titeln *Sechs Strophen Mystik* bzw. *Der Engelsplatz* (pp. 37, 39). Die nicht in den Buchhandel gelangte, 2006 im Rahmen des Berliner Künstlerprogramms des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) veröffentlichte Anthologie *Prosa ist Gehen, aber Lyrik ist Tanzen. Hommage an die Dichtung Europas* enthält u.a. auch insgesamt sieben von Jurij Andruchovyč ausgewählte Gedichte Antonyčs in der Übersetzung von Maria Weissenböck und Uwe Kolbe. In dieser Auswahl finden sich ältere Versionen der *Apokalypse*, des *Lieds von der Unzerstörbarkeit der Materie* sowie der *Posaunen des Jüngsten Tags*; die letzteren beiden Überschriften lauten bei Weissenböck und Kolbe abweichend *Lied über die Unzerstörbarkeit der Materie* bzw. weniger gut gelungen als bei Wanner *Die Posaunen des letzten Tages* (pp. 5, 15, 19). Der Tabula-rasa-Gestus, den Wanner in Bezug auf seine Übersetzungen suggeriert, ist also durchaus Fehl am Platz, ganz im Gegenteil: Zu gleich neun der insgesamt 65 von Wanner übertragenen Gedichte – also zu knapp einem Siebentel – konnten ältere Versionen anderer ÜbersetzerInnen ermittelt werden, die zu einem Vergleich einladen. Dass dieser auf Grund des bemerkenswerten sprachlichen Feingefühls, von dem die vorliegende Auswahl trotz einzelner Kritikpunkte in summa geprägt ist, durchaus nicht zum Nachteil Wanners ausfallen muss, soll abschließend noch eigens erwähnt werden. All jenen, die sich von der im deutschen Sprachraum bedauerlicherweise immer noch nicht gebührend wahrgenommenen Literatur der ukrainischen Moderne ein erstes, zuverlässiges Bild machen wollen, kann die Anthologie *Der Klang von Sonnenklarinetten* nicht zuletzt auch unter diesem Gesichtspunkt nur zur Lektüre empfohlen werden. Es gilt, kein letztes Territorium (so der deutsche Titel einer Essaysammlung von Jurij Andruchovyč) zu erkunden, sondern eines, das in der deutschsprachigen literarischen Öffentlichkeit vorderhand noch nicht einmal adäquat vermessen und kartografiert worden ist.

Drei Leseproben aus dem Band:

Pavlo Tyčyna

Es tagt

Es tagt, und immer noch neblig die Welt ...

Eine Falte erschien am Himmelszelt.

– Wie hat die Trauer mich übermannt!

In die Wolken sind leuchtende Furchen gefahren.

Ich höre – Fanfaren!

– Wie hat die Trauer mich übermannt!

Oh, das sind nicht Fanfaren – Tompeten, Kanonen.
Bleib liegen, Mutter, du musst weiterschlafen!

Ein Fluch, ein Fluch euch allen, die zu Tieren geworden!
(Anstelle von Sonetten und Oktaven).

Maksym Ryl's'kyj

Odysseus gleich, ermüdet von den Fahrten
Über das blaue Meer, bin ich erschöpft vom Leben.
Ich habe mich im Schatten einer alten Pappel
Im Laub vergraben und die Welt vergessen.

Gedanken – oder ihre Schatten – huschen
Vorbei im stillen Schlummer. Blätter schimmern,
Auf einen Stamm fällt weiss der Glanz der Sonne,
Darüber krabbelt winzig klein ein Käfer.

In diesem Rascheln will ich sorglos schlafen
Und hoffen, dass, mit einem Balle spielend,
Die schlanke Königstochter der Phäaken,
Nausikaa, die zarte, mich erweckt.

Bohdan-Ihor Antonyč

Das Dorf

Die Sonne verehrenden betenden Kühe,
das Gestirn spriesst auf wie flammender Mohn.
Die Saite der Pappel wird dünner und dünner,
als wäre der Baum ein Vogel schon.

Der Mond ist vom Fuhrwerk losgebunden.
Ein breiter, offener Himmel aus Hanf.
Die endlose Weite durchweht von Winden,
im grauen Rauch des Waldes ein Kamm.

Von den Bergen herab die Blätter des Frühlings.
Die Schaukel und Flachs und ein Hahn.
Wie frischgemolkene Milch in die Schüssel
flutet der Tag ins Tal.

© Pano Verlag Zürich, 2008