



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

*„Jeder muß ein Grenzgänger sein, wer das nicht schafft,
muß aufgeben. – Ernst Jandls Übersetzung von Robert
Creeleys *The Island*“*

verfasst von / submitted by

Mag.^a Johanna Lenhart, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	1
2. Ernst Jandl als Übersetzer	3
2.1. Ernst Jandl und das Englische, Ernst Jandl und die USA	8
2.2. Zwei Beispiele der Auseinandersetzung: Gertrude Stein und Charles Olson	16
3. Robert Creeley und <i>The Island</i>	26
3.1. Robert Creeley im deutschen Sprachraum: Vermittlung, Übersetzung, Rezeption	36
4. Übersetzungsgenese: Wie <i>The Island</i> zu <i>Die Insel</i> wurde	47
4.1. Schreibprozess und Übersetzungsstrategien	51
4.2. Rezeption der Übersetzung	59
5. Analyse der Übersetzung	65
5.1. Übersetzen von Rhythmus	68
5.1.1. Rhythmus und Zeichensetzung	71
5.1.2. Rhythmus und Syntax	79
5.2. ‚Awkwardness‘ und die ‚heruntergekommene Sprache‘	83
5.3. Vergleich mit der Übersetzung von Christa Langenscheidt	88
6. Schlussbemerkung	92
7. Literaturverzeichnis	93
7.1. Primärliteratur und Übersetzungen	93
7.2. Archivmaterialien	94
7.3. Sekundärliteratur	95
8. Zusammenfassung	108

SIGLENVERZEICHNIS

TI Creeley, Robert: The Island. A Novel. New York: Charles Scribner's Sons 1963.

TI Jandl Creeley, Robert: Die Insel. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Ernst Jandl. Frankfurt a.M.: Insel 1965.

TI Langenscheidt ... Creeley, Robert: Veränderungen. Ein Romankapitel. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Christa Langenscheidt. In: Akzente 11/5-6, 1964, S. 403-410.

„Jeder muß ein Grenzgänger sein, wer das nicht schafft, muß aufgeben.“ –

Ernst Jandls Übersetzung von Robert Creeleys *The Island*

1. Einleitung

Seit seiner Kriegsgefangenschaft in Stockbridge (England) von 1943-46 hat sich Ernst Jandl regelmäßig und oft intensiv mit Übersetzung beschäftigt. Dementsprechend schlägt sich Übersetzen bzw. Sprachtransfer sowohl als Thema als auch als Verfahren häufig in seinem eigenen Werk nieder. Dabei bleibt das Moment der Grenzüberschreitung, des mehr oder weniger gelungenen Übertritts von einer Sprache in die andere, stets eine Grundfigur in den Texten Jandls. Besonders zum Englischen hat Jandl durch seine Kriegsgefangenschaft als „sprachlich-literarisches Initiationserlebnis“¹ eine emphatische Beziehung, die ihn sein Leben lang begleitete und die auch sein eigenes Schreiben, in dem er immer wieder mit fremdsprachigem Sprachmaterial experimentierte, prägte. Trotz dieser Einverleibung bleibt ihm das Englische jedoch fremd: „Ich bin kein Kind zweier Sprachen, auch wenn ich das Englische ähnlich dem Deutschen liebe.“² Diese Konfrontation mit dem unüberwindlichen ‚Fremden‘ der Fremdsprache stellt für Jandl aber nicht unbedingt nur eine Konfrontation mit dem eigenen Unvermögen dar, sondern bietet die Möglichkeit einer produktiven Grenzüberschreitung, wie sie für sein Werk kennzeichnend ist: „Jeder muß ein Grenzgänger sein, wer das nicht schafft, muß aufgeben.“³

Unter diesem Vorzeichen ist auch Jandls 1964/65 entstandene Übersetzung von Robert Creeleys einzigem Roman *The Island* (1963) zu betrachten. Robert Creeley, der sich in den 60er-Jahren im Umfeld von Charles Olsons’ Black Mountain College bewegte, wurde Jandl von Klaus Reichert, Lektor beim Insel-Verlag, ans Herz gelegt – wohl auch, aufgrund einer erkannten ‚Verwandtschaft‘ der Autoren: Creeley, der sich vor allem als Lyriker einen Namen gemacht hatte, arbeitete wie Jandl viel mit gesprochener, gehörter, Sprache, was sich besonders auf die rhythmische Gestaltung seiner Texte auswirkte.

¹ Stuckatz, Katja: „Wie einen Bissen Brot“ – Ernst Jandl und die englische Sprache. In: Schweiger, Hannes / Nagy, Hajnalka (Hg.): *Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl*. Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag 2013, S. 61-78, hier S. 62.

² Jandl, Ernst: »Das Öffnen und Schließen des Mundes« – Frankfurter Poetikvorlesungen. In: Jandl, Ernst: *Autor in Gesellschaft: Aufsätze und Reden*. Hg. von Klaus Siblewski (= *Poetische Werke*, Bd. 11). München: Luchterhand 1999, S. 205-290, hier S. 229.

³ Patterer, Hubert: „Keine Ängste mehr“ – „Der Jazz hält mich am Leben.“ Gespräch mit Ernst Jandl, der am Dienstag seinen Siebziger feiert. In: *Kleine Zeitung*, 30.7.1995 (IZA), o.S.

In ihrem Bemühen die Besonderheiten von Creeleys Sprache zu erhalten, bewegt sich Jandls Übersetzung, besonders was Rhythmus und Syntax betrifft, so nahe am Englischen, dass sie die Grenzen des Deutschen sprengt, und sich weg von einem ‚richtigen‘ hin zu einem „möglichen Deutsch“⁴ bewegt – ein Anspruch Jandls, der sich auch deshalb als interessant erweist, da hier die Verbindung zu seinem eigenen Werk, dem Arbeiten und Abarbeiten an den Möglichkeiten der Sprache, offenkundig wird.

Anhand von Materialien des Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek lässt sich die Entstehung der Übersetzung in ihren verschiedenen Entwicklungsstufen, Varianten und Übersetzungsstrategien und auch die enge Zusammenarbeit des relativ unerfahrenen Übersetzers Jandl (zumindest was Prosa in diesem Umfang anbelangt) mit Klaus Reichert anhand des Briefwechsels nachverfolgen, sodass sich ein umfassender Einblick in Jandls Arbeitsprozess und Einstellung zum Übersetzen ergibt: „It was really a fascinating bit of work, to turn this extraordinary book into German.“⁵

⁴ Jandl, Ernst: Brief an Klaus Reichert vom 12.9.1965. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 1 Bl.

⁵ Jandl, Ernst: Brief an Robert Creeley vom 24.1.1966. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 1 Bl.

2. Ernst Jandl als Übersetzer

Eigentlich ist Übersetzen die einzige Art, fremdsprachige Gedichte gründlich zu lesen. Oft gründlicher als der Einheimische bzw. gründlicher als Gedichte in der eigenen Sprache. Man könnte daher das Attribut ‚fremdsprachig‘ weglassen.⁶

Diese Bemerkung Jandls in einem Brief an Klaus Reichert anlässlich seiner Übersetzungen von Gedichten von W.H. Auden illustriert einen Grundsatz in Jandls Übersetzertätigkeit. Jandl übersetzt, was ihn interessiert und seine Übersetzungen sind nicht nur Vermittlungen in einen anderen Sprachraum, sondern auch Erkenntnisinstrument. Übersetzen bietet für ihn die Möglichkeit einer genauen Auseinandersetzung mit Machart und Funktionsweise von persönlichen Favoriten und literarischen Verwandten, dank seines Lehrerberufs frei von ökonomischen Überlegungen. Übersetzen ja, aber „freilich nur, was mir zusagt. Ich brauche es nicht als Lebensunterhalt.“⁷ Die Auswahl der übersetzten Texte ist in der Folge – besonders was Lyrik betrifft – geradezu programmatisch zu verstehen: Jandl übersetzt mit wenigen Ausnahmen ausschließlich zeitgenössische, moderne bzw. avantgardistische Texte.⁸

Laut Katja Stuckatz kann Jandls Übersetzertätigkeit in drei Etappen eingeteilt werden: Zunächst die Anfänge seiner Arbeit als Übersetzer 1952/53, wo er sich – aus eigenem Antrieb – vor allem mit Lyrik aus dem Kanon der Moderne beschäftigt. Als zweite Phase können die Jahre von 1963 bis 1974 gesehen werden, in denen Jandl vor allem im Auftrag von Verlagen wie Insel, Suhrkamp oder Luchterhand arbeitet und die verstärkt unter dem Vorzeichen der Vermittlungsarbeit stehen. In diese Phase fallen neben zahlreichen Übersetzungen von Texten Gertrude Steins auch Creeleys *The Island*. Die letzte Phase beginnt, nach einer 10jährigen Pause, Mitte der 80er Jahre und währt bis zu Jandls Tod im Jahr 2000. Dieser letzte Abschnitt in Jandls Übersetzertätigkeit zeichnet sich besonders durch die verstärkte Einverleibung fremder Texte in Jandls eigene Sprache aus, sodass die

⁶ Jandl, Ernst: Brief an Klaus Reichert vom 18.2.1964. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 1 Bl.

⁷ Jandl, Ernst: Brief an Wolfgang Maier vom 31.7.1963. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 1 Bl.

⁸ Vgl. Ammon, Frieder von: Poetisches Übersetzen. Ernst Jandl als Übersetzer Audens, Chlebnikovs, seiner selbst und einiger anderer (T.S. Eliot, Carl Sandburg). Vortrag vom 5.11.2010 beim Symposium Ernst Jandl und die Kunst der Vielsprachigkeit des österreichischen Literaturarchivs, o.S. [unveröffentlicht]

Übersetzungen immer mehr Eigenständigkeit gegenüber ihren Ausgangstexten erlangen (z.B. die Übertragung von Gedichten Gertrude Steins in den Wiener Dialekt).⁹

Jandls erste literarischen Übersetzungen aus den 50er-Jahren von Klassikern der amerikanischen Moderne, wie T.S. Eliot oder Carl Sandburg, gaben dabei bereits eine Richtung an, die er, geschuldet einer ‚geistigen Verwandtschaft‘, beibehalten sollte: Ein Großteil von Jandls Übersetzungen sind Übertragungen aus dem Amerikanischen, darunter v.a. Lyrik der Moderne und zeitgenössischen Texten wie etwa von W.H. Auden, John Cage oder Gertrude Stein. Besonders die Auseinandersetzung mit Gertrude Stein war langanhaltend und intensiv – so übersetzte er die Prosaarbeit *Tender Buttons* (übers. 1963 zusammen mit Friederike Mayröcker), Steins Vorträge zum Erzählen *Narration* 1971 und drei Jahre später für die *manuskripte* ihr Stück *Counting Her Dresses* (übers. 1974) sowie einige Gedichte im Band *Spinnwebzeit. Bee Vine Time und andere Gedichte* (übers. 1993).

Neben Übersetzungen aus dem Amerikanischen (zu den bereits erwähnten Autoren kommen etwa auch Texte von Christopher Middleton, Jerome Rothenberg oder Kinderbücher von Leo Lionni hinzu) und vereinzelt aus dem Englischen, wie etwa der Übersetzung eines Shakespeare Sonetts, fertigte Jandl auch Übersetzungen zweiter Hand an, aus Sprachen, die er selbst kaum oder nicht beherrschte. Auf der Grundlage von Rohübersetzungen übersetzte er so Gedichte v.a. aus Osteuropa, etwa aus dem Ungarischen von Babits Mihál, István Eörsi, Attila József und Ágnes Nemes Nagy, einige wenige Gedichte aus dem Bulgarischen und Rumänischen, Gedichte von Welimir Chlebnikov aus dem Russischen sowie zwei Gedichte der nicaraguanischen Autorin Vidaluz Meneses aus dem Spanischen.¹⁰ Wie an dieser Aufzählung erkennbar, übersetzte er hauptsächlich Gedichte, wofür er sich in seinem Selbstverständnis als Lyriker eher berufen sah als zur Übersetzung von Prosa¹¹ und beschränkte sich mit wenigen Ausnahmen (z.B.: James Russell Lowell) auf AutorInnen und Texte des 20. Jahrhunderts.¹²

⁹ Vgl. Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde. Über einen Beitrag zur modernen Weltichtung. (= spectrum Literaturwissenschaft, Band 55). Berlin, Boston: De Gruyter 2016, S. 65, 66.

¹⁰ Vgl. Nischkauer, Astrid Elisabeth: Ernst Jandl – Ian Hamilton Finlay. Die literarische Avantgarde der 1960er in Österreich und Schottland. MA-Arbeit. Universität Wien, Institut für Germanistik 2012, S. 14.

¹¹ Vgl. Jandl, Ernst: Brief an Klaus Reichert vom 9.8.1964. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 2 Bl., hier Bl. 1.

¹² Anm.: Eine vollständige Auflistung der Übersetzungen Jandls ist zu finden in: Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 68, 69.

So unterschiedlich wie die Texte waren auch Jandls Übersetzungsstrategien: Von sehr genau am Original orientierten Übersetzungen, dem „Prinzip des exakten Poetischen Übersetzens“¹³ folgend, wie in den Übersetzungen der Gedichte von W.H. Auden oder auch von Creeleys *The Island*, bis zum „experimentellen Poetischen Übersetzen“¹⁴ der Chlebnikov Übersetzungen. Während der „Anteil des Poetischen, d.h. des frei Nachgedichteten“¹⁵, bei den exakten Übersetzungen

zugunsten der Genauigkeit so weit wie möglich reduziert war, kann es sich bei jenen [den experimentellen Übersetzungen; Anm.] stärker entfalten: Die Übersetzung führt hier im Grunde zu einem eigenständigen Jandl-Gedicht.¹⁶

Wobei auch die ‚exakten Poetischen Übersetzungen‘ teilweise durchaus experimentell zu nennen sind, folgen sie doch so genau dem Ausgangstext, der Ausgangssprache, dass sie Normen und Konventionen der Zielsprache Deutsch herausfordern und auf den Kopf stellen.

Ein Sonderfall von Jandls übersetzerischer Tätigkeit sind seine Experimente mit Oberflächenübersetzungen Mitte der 50er Jahre. Die Oberflächenübersetzung versucht weder sich so nahe wie möglich am Ausgangstext zu bewegen, noch über Nachdichtungen dem ‚Charakter‘ eines Textes gerecht zu werden, sondern basiert auf phonetischen und semantischen Assoziationen, sodass der Titel eines Wordsworth-Gedicht „My heart leaps up“ (1802) von Jandl mit „mai hart lieb zapfen eibe hold“ übersetzt wird.¹⁷

Diese Oberflächenübersetzungen stellen aber nicht nur ein Experiment mit Übersetzungsstrategien, sondern auch eine selbstreflexive Aussage zum Übersetzen dar:

Wiederum ist nicht der Inhalt das eigentliche Interpretandum, sondern der so ostentativ vollzogene Akt der Grenzüberschreitung als solcher nebst dem damit einhergehenden Verfremdungseffekt. Ein Lehr-Stück, einmal mehr: Gleich-Klang besagt nichts über Ein-Sinnigkeit, die „Übersetzung“ mißlingt, vordergründig betrachtet. Andererseits drückt sich in dem pseudo-naiven „falschen“ Übersetzungsversuch ein Streben nach Überein-Stimmung aus, das trotz seines

¹³ Ammon, Frieder von: Poetisches Übersetzen. o.S. [unveröffentlicht]

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. Fetz, Bernhard: Ernst Jandl (geb. 1926): Gedichte. In: Fetz, Bernhard / Kastberger, Klaus (Hg.): Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten. (= Profile, Bd. 1). Wien: Zsolnay 1998, S. 82-94, hier S. 83, 84.

Scheiterns für eine sympathische Programmatik steht. [...] Übersetzung, so scheint es, gelingt allenfalls im Fall des ohnehin-Unmißverständlichen, des Trivialen;¹⁸

Zu den Übersetzungen von Texten anderer AutorInnen kommen Übersetzungen Jandls von eigenen Texten, meist ins Englische, aber beispielsweise auch Übersetzungen von Dialektgedichten in Hochsprache hinzu. Bei diesen Eigenübersetzungen lassen sich jedoch häufig semantische und syntaktische Verschiebungen beobachten, sodass sie gegenüber dem Ausgangstext – im Sinne des Eingangszitats – eher als Lesart eines Textes, denn als Übersetzung zu verstehen sind. Eine weitere Spielart der jandlschen Übersetzungsarbeit sind Übersetzungen innerhalb derselben Sprache und intergenerische Übersetzungen – Übersetzungen in eine andere Form – wie etwa des Textfragments „klare gerührt“ aus J.W. v. Goethes *Egmont* in einen Zyklus visueller Gedichte, die Übertragung des Goethe Gedichts „Über allen Gipfeln“ in ein Lautgedicht, oder die Übersetzung von nicht-sprachlichen Gegenständen in poetische Sprache wie in Jandls konkreten Gedichten (z.B. der Zyklus *der künstliche baum*, 1970).

Die Vielfalt der übersetzerischen Methoden Jandls, das Ausprobieren von immer anderen Herangehensweisen, ist wohl auch ein Resultat der Erkenntnis, dass, wie er an Wolfgang Maier – den Vorgänger von Klaus Reichert beim Insel-Verlag – schreibt, sich vieles als „zeitraubende Sache [...] und [...] unübersetzbar“¹⁹ erweist. Auch in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen kommt er anhand seines berühmten Gedichts „i love concrete“ auf das Problem der Unübersetzbarkeit, der unmöglichen vollständigen Entsprechung von Ausgangs- und Zielsprache sowie dem Fehlen von Bedeutungsnuancen und „Gedichtwert“ in der Übersetzung, zu sprechen:

i love concrete / i love pottery / but i'm not / a concrete poet / [...] Warum kann dieses nur so und nicht anders lauten? Eine Übersetzung ins Deutsche gibt die Antwort darauf. ich liebe konkrete poesie / ich liebe das töpferhandwerk / aber ich bin kein / konkreter topf – ist eine unvollständige Übersetzung; ich liebe beton / ich liebe das töpferhandwerk / aber ich bin kein / topf aus beton – ist eine ebenso unvollständige Übersetzung. ich liebe konkrete poesie = beton / ich liebe das töpferhandwerk / aber ich bin kein konkreter topf = topf aus beton – ist eine Überblendung der beiden, eine Art informativer Übersetzung mit tief herabgesetztem, wenn nicht völlig geschwundenem Gedichtwert und bedarf der

¹⁸ Schmitz-Emans, Monika: Die Sprache der modernen Dichtung. München: Fink 1997, S. 74, 75.

¹⁹ Jandl, Ernst: Brief an Wolfgang Maier vom 14.9.1963. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 1 Bl.

Ergänzung durch den Hinweis auf die äußere Ähnlichkeit, im Englischen, zwischen »pot« (Topf) und »poet« (Dichter), [...]. Es funktioniert eben, behaupte ich, tatsächlich nur auf diese eine Weise und nur in dieser einen Sprache, mit Prägnanz, Doppelsinn, und Gedichtwert.²⁰

Dennoch gilt Jandl gerade diese Unübersetzbarkeit, die Einmaligkeit des literarischen Ausdrucks, der nicht beliebig in einer anderen Sprache wiederholt werden kann, als Hinweis auf die Qualität und Dauerhaftigkeit des Gedichts: „Der Charakter der Unwiederholbarkeit des kleinen Kräftespiels trotz leichter Fracht, gibt diesem Vierzeiler, als käme es darauf an, vielleicht eine Chance auf eine gewisse Haltbarkeit, über den aktuellen Anlaß hinaus.“²¹ Ein durchaus problematischer Schluss, wenn man bedenkt, dass Jandl sich in seiner eigenen übersetzerischen Tätigkeit stets mit Texten beschäftigt, die er für gut – also nicht wiederholbar – hält und er gleichzeitig aber auch stets von der Qualität seiner Übersetzungen überzeugt ist.

Die Vielfalt der Übersetzungen Jandls veranlassen Frieder von Ammon auch dazu, das Übersetzen, besonders dort, wo Jandl experimenteller im Sinne eines ‚Poetischen Übersetzens‘ vorgeht, als konstituierend und zentral für Jandls eigenes Schreiben, seiner „Kunst der Vielsprachigkeit“²², einzuordnen. Ammon erachtet die Beschäftigung mit Jandls Übersetzen als grundlegend für die Beschäftigung mit Jandls Texten:

Darüber hinaus möchte ich zeigen, daß diese Übersetzungen auch in anderer Hinsicht signifikant sind: daß sie nämlich in einem engen Zusammenhang mit Jandls eigener Lyrik stehen, ja: daß Poetisches Übersetzen eine Grundfigur seines Œuvres ist.²³

Jandl setzt durch sein ‚poetisches‘, experimentelles Übersetzen, dessen Resultate sich oft gegen die Konventionen der Zielsprache richten, auch immer seine eigene Sprache einer Überprüfung und Revision aus.²⁴ Aus diesem Ansatz erklärt sich auch Jandls sehr weit gefasster Übersetzungsbegriff: „Das Übersetzen ist für ihn vor allem ein Geschehen zwischen zwei Sprachen, welches seinerseits zu einem neuen sprachlichen Resultat

²⁰ Jandl, Ernst: Mitteilungen aus der literarischen Praxis – 3 Vorträge. In: Jandl, Ernst: Autor in Gesellschaft: Aufsätze und Reden. Hg. von Klaus Siblewski. (= Poetische Werke, Bd. 11). München: Luchterhand 1999, S. 105-163, hier S. 119, 120.

²¹ Jandl, Ernst: Mitteilungen aus der literarischen Praxis – 3 Vorträge, S. 119.

²² Ammon, Frieder von: Poetisches Übersetzen. o.S. [unveröffentlicht]

²³ Ebd.

²⁴ Vgl. Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 119.

führt.“²⁵ So erklärt er etwa in „Letter from Austria“, der aus der intensiven (übersetzerischen) Beschäftigung mit Gertrude Stein hervorgegangen ist: „You are trespassing. In a language that is not yours. Show me that you have a language of your own.“²⁶

2.1. Ernst Jandl und das Englische, Ernst Jandl und die USA

5
why english?
loving english.
mothertongue all the
time.
loveless love.²⁷

Ernst Jandls Beziehung zu Fremdsprachen, besonders zum Englischen, war Zeit seines Schaffens eng und emphatisch und schlug sich sowohl in seiner Übersetzungsarbeit als auch in seinen literarischen Texten nieder, wobei das Beharren auf „literarische Zweisprachigkeit den Akt einer poetischen Entscheidung darstellt und nicht auf rein soziologische und biographische Gründe zurückzuführen ist.“²⁸ Das Englische erfüllt so bei Jandl drei Funktionen: „Sie ist Repräsentantin eines prägenden Lebensabschnitts [...], nie versiegende, lyrische Inspirationsquelle [...] und der Bestimmungshorizont einer Parallelpoesie [...].“²⁹

Als „sprachlich-literarisches Initiationserlebnis“³⁰ fungieren dabei Jandls Jahre in amerikanischer Kriegsgefangenschaft (mind. Februar 1945 bis April 1946³¹), die er nach

²⁵ Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 115.

²⁶ Jandl, Ernst: Letter from Austria. In: Jandl, Ernst: Autor in Gesellschaft: Aufsätze und Reden. Hg. von Klaus Siblewski (= Poetische Werke, Bd. 11). München: Luchterhand 1999, S. 164-167, hier S. 167.

²⁷ Jandl, Ernst: Der englische Jandl: Gedichte aus dem Nachlaß. In: Fetz, Bernhard / Schweiger, Hannes (Hg.): Ernst Jandl. Musik, Rhythmus, radikale Dichtung. Wien: Zsolnay 2005, S. 203-207, hier S. 206.

²⁸ Reitani, Luigi: Zwischen (und unter) den Sprachen unterwegs. Ernst Jandls Poetik der Mehrsprachigkeit. In: Schweiger, Hannes / Nagy, Hajnalka (Hg.): Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl. Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag 2013, S. 52-60, hier S. 54.

²⁹ Stuckatz, Katja: „Wie einen Bissen Brot“ – Ernst Jandl und die englische Sprache, S. 62.

³⁰ Ebd.

freiwilliger Kapitulation in einem Kriegsgefangenenlager in Stockbridge, Großbritannien, verbrachte, „was eine Befreiung war.“³² Im Lager als Dolmetscher tätig, beschäftigte Jandl sich vor allem mit dem Erwerb des Englischen und den in der Lagerbibliothek vorhandenen Zeitschriften mit Textauszügen von Autoren der amerikanischen Moderne, wie Ernest Hemingway, E.E. Cummings, Carl Sandburg und Gertrude Stein, wobei besonders Stein eine Konstante in Jandls Auseinandersetzung mit amerikanischer Literatur und seinem poetischen Werk bleiben sollte. Die Beschäftigung mit dem Englischen ist dem 20jährigen „meine Zuflucht, denn man darf ja nicht denken, überlegen, planen – wohin soll das führen?“³³, wie er in einem Brief vom 8.4.45 an seinen Vater schrieb. Die englische Sprache sowie die „Begegnung mit [...] amerikanischen AutorInnen des frühen 20. Jahrhunderts ist für Jandl eine konkrete Instanz des geretteten Lebens.“³⁴

Diese Möglichkeit des „Weiterleben[s]“³⁵, die Jandl die Kriegsgefangenschaft eröffnete, ist der Anfang einer lebenslangen Auseinandersetzung mit der englischen Sprache und amerikanischen Literatur. Gleichzeitig begann er in Stockbridge erstmals sich mit dem Übersetzen zu beschäftigen, arbeitete als Dolmetscher und legte sich ein Wörterbuch an, das neben gewöhnlichen Vokabeln auch Einträge zu sprachlichen Homophonien und Wortabwandlungen verzeichnete.³⁶ Gerade das Anlegen von Wortlisten, das Vokabellernen, hinterließ bei Jandl nachhaltigen Eindruck, den er in seinem eigenen literarischen Schaffen verarbeitete. Seine Texte haben später häufig „einen solchen ‚registrierenden‘ Grundzug: Er sammelt auf, was er an sprachlichen Versatzstücken findet, und trifft auf dieser Basis seine Arrangements.“³⁷ In seinem Gedicht „chanson“ etwa, beginnen die Spalten eines Vokabelhefts sich zu vermischen, wie Jandl die Konstruktion des Gedichtes selbst beschreibt: „Und nun, unversehens, geraten die beiden Kolonnen in

³¹ Anm.: Die genauen Daten sind nicht zu eruieren, Jandls eigene Angaben sind mitunter widersprüchlich; vgl. Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 25.

³² Jandl, Ernst: Selbstporträt 1966. In: Jandl, Ernst: aus dem wirklichen Leben. Gedichte und Prosa. Zusammengestellt von Klaus Siblewski. München: Luchterhand 2002, S. 89-90, hier S. 89.

³³ Jandl, Ernst: Briefe aus dem Krieg: 1943-1946. Hg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand 2005, S. 114.

³⁴ Stuckatz, Katja: „Wie einen Bissen Brot“ – Ernst Jandl und die englische Sprache, S. 65.

³⁵ Jandl, Ernst: »Das Öffnen und Schließen des Mundes« – Frankfurter Poetikvorlesungen, S. 229.

³⁶ Siblewski, Klaus: A Komma Punkt. Ernst Jandl: ein Leben in Texten und Bildern. München: Luchterhand 2000, S. 56.

³⁷ Schmitz-Emans, Monika: Ernst Jandl und die Sprache. In: Schmitz, Walter / Fiala-Fürst, Ingeborg (Hg.): Wissen durch Sprache? Historische und systematische Positionen. Dresden: Thelem 2013, S. 157-180, hier S. 163.

Bewegung, verschieben sich gegeneinander, und sind nicht mehr zu stabilisieren [...]“³⁸. Die Wörter setzen sich gleich über mehrere Sprachgrenzen hinweg, die syntaktische – es „befreien sich die Artikel von ihren Substantiven, oder die Substantive von ihren Artikeln, es ist nicht zu entscheiden“³⁹ – die Grenze zwischen den Sprachen und schließlich werden in einem dritten Schritt auch die Wortgrenzen aufgehoben. Konstant bleiben nur „Takt und Kontur“⁴⁰, wie an der Gegenüberstellung der ersten und der letzten Strophe ersichtlich wird:

l’amour
die tür
the chair
der bauch [...]

che dauch
am’thour
ber dür
tie lair⁴¹

Die Wörter ‚befreien‘ sich von ihrer gebräuchlichen Verwendung, lassen die Norm hinter sich – die Befreiung von, durch und mit Sprache ist eine weitere Dimension von Jandls Beschäftigung mit Fremdsprachen.⁴² Überhaupt findet die Beschäftigung mit dem Englischen in Stockbridge nicht nur unter dem Vorzeichen der ‚Arbeitssprache‘ als Dolmetscher statt, sondern wird

zugleich die Ausgangsbasis einer intensiven Sprachwahrnehmung, die einem poetischen Erlebnis gleichkommt. Denn ganz ähnlich wie in Jandls eigenem experimentellen Œuvre wird die fremde Sprache ausprobiert, umgestellt, neu definiert und über linguistisch-grammatische Grenzen geführt.⁴³

Auch nach seiner Entlassung aus Stockbridge setzt Jandl seine intensive Auseinandersetzung mit dem Englischen sowie der englischsprachigen (amerikanischen) Literatur fort. Unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Wien beginnt er ein

³⁸ Jandl, Ernst: »Das Öffnen und Schließen des Mundes« – Frankfurter Poetikvorlesungen, S. 214.

³⁹ Ebd., S. 214.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd., S. 214, 215.

⁴² Vgl. Römer, Veronika: Dichter ohne eigene Sprache? Zur Poetik Ernst Jandls. Berlin, Münster: LIT 2012, S. 110, 111.

⁴³ Stuckatz, Katja: „Wie einen Bissen Brot“ – Ernst Jandl und die englische Sprache, S. 61.

Lehramtsstudium der Germanistik und Anglistik (1946-1950), nimmt am European Seminar of American Studies (1950) teil und verbringt 1952/53 ein Jahr als Lehrer in England, wo er erste Übersetzungen von Gedichten moderner amerikanischer Klassiker wie Carl Sandburg anfertigte. Während diesem Englandaufenthalt lernt Jandl auch Erich Fried kennen, über den er wiederum mit anderen gleichgesinnten, zeitgenössischen englischen AutorInnen zusammentraf, mit denen er teilweise langjährigen, engen Kontakt pflegte.⁴⁴

Besonders prägend war für Jandl auch seine zweite Reise nach Großbritannien 1965. Die Übersetzungsarbeit zu *The Island* unterbrechend, unternimmt Jandl eine ca. sechswöchige Lese- und Vortragsreise, die im Erfolg der Gemeinschaftslesung in der Royal Albert Hall gipfelte: Nachdem er im deutschsprachigen Raum bereits seit Jahren vergeblich nach einem Verlag für seinen Gedichtband *Laut und Luise* gesucht hatte, brachte er in London nach eigener Aussage die „Leute zum Brüllen und Mitmachen“⁴⁵ – ein euphorisierendes Erlebnis für den um Anerkennung ringenden Jandl. Auch dieser Aufenthalt in England erwies sich für Kontakte zu englischsprachigen, v.a. amerikanischen, AutorInnen fruchtbar, traf Jandl hier doch etwa auf Allen Ginsberg, Bob Cobbing oder Christopher Middleton. Jahre später reist Jandl im Herbst 1971 auf Vermittlung Middletons auch selbst in die USA um für ein Semester eine Stelle als Writer in Residence/Visting Professor am German Departement der University of Texas in Austin anzutreten und unternahm im Anschluss, im April/Mai 1972, gemeinsam mit Friederike Mayröcker eine Vortragsreise, die ihn an gleich zwölf amerikanische Universitäten führte.⁴⁶

Diese biographische Nähe und Ausrichtung Jandls zum englischsprachigen Raum, schlägt sich auch in seinem literarischen Schaffen nieder: Englischsprachiges Sprach-, Wort- und Lautmaterial lässt sich in zahlreichen Gedichten und Aufsätzen finden – von Mischformen, wie englischen Titeln für deutschsprachige Gedichte (z.B.: „man of achievement“) oder zwischen den Sprachen springende Texte (siehe „chanson“), über rein englischsprachige Texte (etwa „i love concrete pottery“, „a family of four“, „author’s last choice“), bis hin zu Eigenübersetzungen.

⁴⁴ Vgl. Stuckatz, Katja: „Wie einen Bissen Brot“ – Ernst Jandl und die englische Sprache, S. 63.

⁴⁵ Jandl, Ernst: Brief an Klaus Reichert vom 28.6.1965. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 1 Bl.

⁴⁶ Vgl. Jandl, Ernst: Antwort auf Fragebogen der Akademie der Künste, Berlin, vom 10.9.1977. <http://jandl.onb.ac.at/content/biobibliographie-14>, letzter Zugriff am 25.5.2016.

In einem Brief an Ian Hamilton Finlay vom Dezember 1965 – Jandl befand sich gerade mitten in der Creeley-Übersetzung – schildert er einmal mehr die Begeisterung, die er dem Englischen gegenüber empfindet:

English is really a wonderful language, and even though most speakers of English by birth will agree with this statement, only a person whose mother-tongue is not English will at times be overwhelmed by this language in which he can say so much more than in his own, find so many more shades, however imperfect his mastery of that language may be. This again turns me to Creeley: it is so easy [...] to be precise in any language, but to be vague, to be able to be vague in a language, this shows you the degree of maturity that language has reached. And I am afraid, we are far behind, with our German.⁴⁷

Im Laufe der Zeit lassen sich so bei Jandl diverseste „Formen der literarischen Zwei- oder Mehrsprachigkeit wiederfinden: das Schreiben in einer erworbenen Sprache, das Kontaminieren, das Parodieren und die Selbstübersetzung.“⁴⁸ Dabei ist der Einsatz von Fremdsprachen für Jandl nicht nur spielerisches Kontrastmittel, sondern in ihrer Materialität auch „etwas Konkretes, mit allen Formen und Aspekten von Lebenspraxis Verbundenes, immer auch sinnlich und physisch Erfahrbares.“⁴⁹

Dabei fungieren Fremdsprachen – und besonders das Englische – für Jandl auch immer als Symbol der ‚Befreiung‘, sie stellen eine „Fahrkarte ins Andere, ins Neue, ins Offene“⁵⁰ dar. Bereits während seiner Schulzeit im Nationalsozialismus wurde der (scheinbar) kommunistische Englischlehrer zum Fluchtpunkt einer anderen Welt, eine befreiende Alternative,⁵¹ die sich mit Jandls Überlaufen zu den amerikanischen Truppen und seiner Zeit in Stockbridge fortsetzte.

Diese frühen Begegnungen mit dem Englischen führen später zu einer „assoziative[n] Verknüpfung des Englischen mit der Idee des politischen Widerstands, mit der Alternative zum Nationalsozialismus“⁵². Das Englische wird für Jandl so zu einem ständigen Bezugspunkt, der „mit Befreiung, mit Öffnung auf die Welt hin, mit

⁴⁷ Jandl, Ernst: Brief an Ian Hamilton Finlay vom 12.2.1965. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 3 Bl., hier Bl. 1.

⁴⁸ Reitani, Luigi: Zwischen (und unter) den Sprachen unterwegs, S. 54.

⁴⁹ Schmitz-Emans, Monika: Ernst Jandl und die Sprache, S. 170.

⁵⁰ Ebd., S. 177.

⁵¹ Vgl. Jandl, Ernst: »Das Öffnen und Schließen des Mundes« – Frankfurter Poetikvorlesungen, S. 229.

⁵² Schmitz-Emans, Monika: Ernst Jandl und die Sprache, S. 172.

Entgrenzung“⁵³ konnotiert ist, wie es etwa auch in den autobiographischen Abschnitten seiner Frankfurter Poetikvorlesungen „Das Öffnen und Schließen des Mundes“ (1984) ersichtlich wird, wo „Englisch als Sprache der Befreier“⁵⁴ zur programmatischen Chiffre wird.

Gleichzeitig boten Fremdsprachen durch die Vermischung und Fruchtbarmachung mit und für das Deutsche Jandl die Möglichkeit einer „lustvollen künstlerischen Destabilisierung und Dekonstruktion von Normen und Normalitätsvorstellung“⁵⁵, wie er es später auch mit dem Spezialidiom der heruntergekommenen Sprache verfolgte. Englisch – und fallweise andere Fremdsprachen – wird als „Mittel zur Distanzierung oder Verfremdung“⁵⁶ eingesetzt. Elemente der Fremd- und Mehrsprachigkeit in seinen Texten zeigen

Jandls immerwährendes Bestreben, das Altbekannte und dauerhaft Gültige ‚auf immer neue Weise‘ zu sagen, seine Vorliebe dafür, Bekanntes mit Unbekanntem zu kontrastieren und seine Bemühungen, Sprache zu entgrenzen und Bereiche der Alltagssprache – des Alltäglichen im Allgemeinen – für die Poesie nutzbar zu machen.⁵⁷

Ein besonderer Fall von Jandls „Experimentieren im Schwellenbereich zwischen Ein- und Mehrsprachigkeit“⁵⁸ ist die ‚heruntergekommene Sprache‘, eine „artifizell beschädigte Sprache“⁵⁹, eine Sprache, die quasi am Übergang von einer zur anderen Sprache angesiedelt ist:

Als Zeugnisse sprachlichen Defizits und Repräsentanten linguistischer Regelwidrigkeit nehmen jene Gedichte [in heruntergekommener Sprache, Anm.] die Perspektive des sprachlichen Außenseiters ein, das heißt desjenigen, dem Deutsch eine Fremdsprache ist.⁶⁰

Die ‚heruntergekommene Sprache‘ ist dabei Ausdruck von Irritation und Verfremdung, eines Normverstoßes, durch die die oft unbewusste Normierung erst sichtbar wird.⁶¹

⁵³ Schmitz-Emans, Monika: Ernst Jandl und die Sprache, S. 172.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd., S. 164.

⁵⁶ Römer, Veronika: Dichter ohne eigene Sprache?, S. 112.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Stuckatz, Katja: Von der anderen Seite der Sprache. Mehrsprachigkeit, Ausdrucksdefizit und Expressivität bei Ernst Jandl. In: Cunha, Conceição / Graziadei, Daniel / Jaki, Sylvia [u.a.] (Hg.): Über Grenzen sprechen. Mehrsprachigkeit in Europa und der Welt. Würzburg: Königshausen&Neumann 2012, S. 65-78, hier S. 65.

⁵⁹ Römer, Veronika: Dichter ohne eigene Sprache?, S. 94.

⁶⁰ Stuckatz, Katja: Von der anderen Seite der Sprache, S. 65.

⁶¹ Vgl. Schmitz-Emans, Monika: Ernst Jandl und die Sprache, S. 164.

Normen, die nicht nur die Sprache und ihre Verwendung, sondern „mittelbar auch andere Bereiche menschlichen Lebens und gesellschaftlicher Praxis“⁶² betreffen. Das poetische Arbeiten mit Sprache, das die Sprache von ihrer Alltagsfunktion entbindet, führt über eine innovatorische, regelwidrige Verwendung zurück zur allgemeinen Sprachverwendung und verändert diese: je mehr Irritation und Provokation im Spiel ist, desto effizienter.⁶³

Ein Gedicht Jandls, das sowohl die Normverstöße der heruntergekommenen Sprache, als auch des Übertretens von Sprachgrenzen illustriert, ist „calypso“ (1957). Das englisch-deutsche Pidgin-Sprachgemisch, das Fernweh und Fremdsprachen zum Thema hat, und sich lautliche Gleichklänge des Englischen und des Deutschen – ähnlich wie in der Wordsworth Oberflächenübersetzung – zu Nutzen macht, überschreitet Grenzen und Normen auf verschiedenen Ebenen. Inhaltlich ist von einer (herbeigewünschten) Reise nach Brasilien die Rede, die auch eine Reise von der einen zur anderen Sprache darstellt:

als ich anderschdehn
mange lanquidsch
will ich anderstehn
auch lanquidsch in rioo

[...]

yes de senden
mi across de meer
wer ich was not yet
ich laik du go sehr⁶⁴

Abgesehen von der Grenzüberschreitung im Zuge einer Reise und der offensichtlichen Vermischung von englischen und deutschen Sprachelementen, nimmt das Gedicht auch Bezug auf die Situation des fremdsprachig Sein, das sich letztendlich nicht von der Muttersprache lösen können:

Der Text [...] bietet ein polyvalentes Bild der Globalisierung sprachlicher Prozesse: Die ‚babelische‘ Mischung von Sprachen, etwa durch ‚Anglifizierung‘ der nicht-englischen Sprache, führt zu erleichterter Kommunikation, aber auch zur

⁶² Schmitz-Emans, Monika: Ernst Jandl und die Sprache, S. 164.

⁶³ Vgl. Schmitz-Emans, Monika: Ernst Jandl und die Sprache, S. 158.

⁶⁴ Jandl, Ernst: calypso. In: Jandl, Ernst: Laut und Luise. verstreute gedichte 2. Hg. von Klaus Siblewski. (= Poetische Werke, Bd. 2). München: Luchterhand 1997, S. 18.

Pidginisierung und zum Verlust an Differenzierungsmöglichkeiten des Ausdrucks.“⁶⁵

Mit dem starken Bezug auf das Englische und dessen Bedeutung für Jandl als Sprache der Befreiung – sowohl in politisch-realem Sinn als auch von sprachlichen Normen – geht auch Jandls lebenslange Beschäftigung mit amerikanischer Literatur einher. Seit der Konfrontation mit Texten der amerikanischen Moderne in der Lagerbibliothek in Stockbridge blieb moderne und avantgardistische amerikanische Literatur ein steter Bezugspunkt Jandls, zumal nach dem Zweiten Weltkrieg die westlichen Besatzungszonen in Deutschland und Österreich von einer „militärische[n], ökonomische[n] und kulturelle[n] Hegemonie“⁶⁶ und den „kulturerzieherischen Bestrebungen Amerikas“⁶⁷ geprägt waren. Trotz dieser kulturellen Dominanz der USA blieb für Jandl das positive Bild von der amerikanischen Befreiung auch nach dem Ende der Besatzungszeit vorherrschend und sein lebenslanger emphatischer Bezug zur USA „sprachlich-literarisch motiviert“⁶⁸. Während andere zeitgenössische SchriftstellerInnen wie Erich Fried oder Hans Magnus Enzensberger sich mit der USA vor allem als militärisch-politische Größe kritisch auseinandersetzten (besonders im Hinblick auf die Rolle der USA im Kalten Krieg und in Vietnam), ist für Jandl die USA in erster Linie Instanz der Befreiung und Ursprung einer Literatur, der er sich verbunden fühlt: „Es ist die besondere Verquickung von Kriegs- und Spracherfahrung, die die Gestalt von Jandls Amerika-Wahrnehmung und dessen Dichtung bestimmt.“⁶⁹ In dieser Verbindung ist die USA für Jandl auch der Ort, der deutschsprachigen AutorInnen während der NS-Herrschaft ein Exil bot. Die USA wird so für Jandl zum Ort der Rettung und neuen Heimstatt der modernen Kunst und Literatur, wie er in einem Entwurf zu einem Vortrag schreibt:

Amerika, wie wir es wollen und brauchen, ist das Amerika, das in den Jahren von 1933 bis 1945 den Bestand und die Kontinuität der modernen Kunst, Musik und Literatur gerettet hat. Es ist dieses Land, das uns die Zuversicht gibt, daß auch das, was wir und unsere Freunde heute auf dem Gebiet zu tun versuchen, eine Chance haben kann zu überleben.⁷⁰

⁶⁵ Schmitz-Emans, Monika: Ernst Jandl und die Sprache, S. 174.

⁶⁶ Stuckatz, Katja: „Wie einen Bissen Brot“ – Ernst Jandl und die englische Sprache, S. 64.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd., S. 65.

⁷⁰ Jandl, Ernst: Notes „Spaltungen“ [Vortrag] [1971]. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), Sign.: 139/W832, 5 Bl., hier Bl. 1.

In den 1950ern kommt für Jandl neben der konstanten Beschäftigung mit der literarischen amerikanischen Avantgarde auch die große Faszination am Jazz, als einem der „leading cultural imports from the U.S.A.“⁷¹ hinzu. Eng verbunden mit der „Beat culture“⁷² und Autoren wie Langston Hughes oder Allen Ginsberg, war Jazz musikalischer Ausdruck von Improvisation, Rhythmisierung, Iteration und – nicht zuletzt – im Vergleich zur vorherrschenden Musik der 50er-Jahre Manifestation einer Grenzüberschreitung. Eigenschaften, die (nicht nur) Jandl in ihren Bann zogen.

Mit seinen Wurzeln in der schwarzen Bürgerrechtsbewegung fungiert Jazz in den Nachkriegsjahren als „a transcendent force in the face of overwhelming odds. In terms of performance, it emphasizes improvisation and freedom of expression, aspects gaining increased import to German poets.“⁷³ Jazz wurde für so auch Jandl ein fixer Bezugspunkt seiner poetischen Sprache und verschmilzt mit seiner Auseinandersetzung mit der amerikanischen Literatur: Gerade AutorInnen, die entweder selbst stark von Jazz beeinflusst sind (wie etwa Robert Creeley oder Charles Olson) oder deren Texte Elemente des Jazz, wie Improvisation, Wiederholung oder starke Rhythmisierung (wie Gertrude Stein) aufweisen, bieten Jandl poetische Verwandtschaft und Orientierung. In „Das Öffnen und Schließen des Mundes“ stellt Jandl dezidiert den Zusammenhang von amerikanischer zeitgenössischer Lyrik mit dem Jazz her: Die amerikanischen DichterInnen schöpfen, so Jandl, sich auf den Dichter und Übersetzer Jerome Rothenberg (u.a. Übersetzungen von Paul Celan und Günter Grass) berufend, aus „drei Quellen [...] – es sind dies das dadaistische Lautgedicht, die Gesänge der Indianer und der Scat-Gesang des Jazz, Dizzie Gillespie zum Beispiel.“⁷⁴

2.2. Zwei Beispiele der Auseinandersetzung: Gertrude Stein und Charles Olson

Gerade Gertrude Stein ist eine jener Autorinnen, deren Texten immer wieder eine Affinität zum Jazz konstatiert wurde, mit der sich Jandl seit seiner Kriegsgefangenschaft ausdauernd

⁷¹ Divers, Gregory: *The image and influence of America in German poetry since 1945*. Rochester (NY): Camden House 2002, S. 58.

⁷² Ebd., S. 57.

⁷³ Ebd., S. 58.

⁷⁴ Jandl, Ernst: »Das Öffnen und Schließen des Mundes« – Frankfurter Poetikvorlesungen, S. 222.

beschäftigt. So bezieht er sich etwa in zahlreichen Aussagen und Texten auf Stein, ist „[...] immer wieder entzückt, wenn ich einen text von gertrude stein hernehme [...]“⁷⁵ oder nennt sie in einem Fragebogen von 1974 auf die Frage nach seiner Lebensmaxime und Vorbildern: „Totales Engagement in der Kunst. Vorbild: Gertrude Stein, die große amerikanische Dichterin.“⁷⁶ Die Begegnung mit Textausschnitten von Arbeiten Steins in einer Ausgabe des Magazins *Life*, die über die ‚Fraternization‘ Steins mit den amerikanischen Truppen berichtete, erlebte Jandl regelrecht als Erleuchtung – wiederum im Kontext eines „wiedererhaltene[n] leben[s]“⁷⁷:

ich als pw, prisoner of war, in einem us-kriegsgefangenenlager, [...] in diesem magazin, musste, um überhaupt zu zeigen, wer sie war, etwas gestanden sein wie „a rose is a rose is a rose“, das einen süßen stachel in mein kriegsgefangenes fleisch trieb, das im grunde nie ein anhängsel, sondern immer nur mein herz war, das herz als partner des Schädelinhalts [sic].⁷⁸

Auch seine Wiederentdeckung Steins im European Seminar of American Studies, das er 1950 kurz nach seinem Studium besuchte, beschreibt Jandl – wohl auch ein bisschen ironisch in seinem Pathos – als ähnlich euphorisierend und als maßgeblichen Anstoß für sein eigenes Schreiben, wenn er dies auch erst später umsetzen konnte: „wieder fühlte ich dieses vibrieren [einer] unbekannten macht, die eindrang in mich, ohne dass ich sie, auf irgendeine eigene weise, wieder herauspressen konnte aus mir, in einer art von geburt.“⁷⁹

Übersetzerisch beschäftigte sich Jandl besonders Ende der 60er- und in den 70er-Jahren intensiv mit Stein: 1963 übersetzte Jandl zusammen mit Friederike Mayröcker den Prosaband *Tender Buttons*, der jedoch unveröffentlicht blieb⁸⁰ (mit Ausnahme von einigen Ausschnitten in Jandls Vortrag „Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise“⁸¹). 1971 erschien bei Suhrkamp die Übersetzung von Steins Vorträgen über das Erzählen von 1935 unter dem Titel *Erzählen: 4 Vorträge* sowie 1974 jene von Steins

⁷⁵ Weibel, Peter / Jandl, Ernst: Gespräch, 6. 7.1967. In: neue texte o.Jg./16-17, 1976, S. [3–14], hier S. [14].

⁷⁶ Jandl, Ernst: Fragebogen. [1974], S. 3. <http://jandl.onb.ac.at/content/biobibliographie-biographische-angaben-fuer-persolichkeiten-europas>, letzter Zugriff am 27.5.2016.

⁷⁷ Jandl, Ernst: gertrude stein und meine oberflächliche art. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), Sign.: 139/W807, 5 Bl., hier Bl. 2.

⁷⁸ Ebd., Bl. 2, 3.

⁷⁹ Ebd., Bl. 3.

⁸⁰ Vgl. Kramer, Andreas: Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde. Eggingen: Edition Isele 1993, S. 228, Anm. 33.

⁸¹ Anm.: Vollständig in: Protokolle o.Jg./2, 1970, S. 25–40. In der Jandl-Gesamtausgabe sowie in *ernst jandl für alle* (1974) wurde der Vortrag, wahrscheinlich aus urheberrechtlichen Gründen, um die Gertrude Stein Übersetzungen gekürzt abgedruckt.

Stück *Counting Her Dresses* in der Zeitschrift *manuskripte*, die Jandls Arbeit an seinem Stück *Aus der Fremde* (1979) maßgeblich beeinflusste.⁸² Wie bereits bei den W.H. Auden- oder der Creeley-Übersetzung versucht Jandl bzw. Jandl/Mayröcker in den 60er/70er-Jahren auch die Gertrude Stein Texte semantisch und vor allem lautlich/strukturell, möglichst nahe am Ausgangstext zu übersetzen, beispielsweise imitiert Jandl in der Übersetzung von *Narration*

Steins Wortstellung und Mündlichkeit, er verzichtet auf eine grammatisch korrekte Kommasetzung, übernimmt sprachliche Wendungen, die nur im Englischen funktionieren und im deutschen Text für Irritation sorgen, um den Leser dazu zu zwingen, den Text laut zu lesen und ihn im Redefluss selbst zu Sinn- und Phraseneinheiten zu strukturieren.⁸³

Jandl erzeugt so in der Deutschen Übertragung ein Irritationsmoment, das zum einen den Konventionsbruch des Ausgangstexts bewahrt und zum anderen die Übersetzung als solche kennzeichnet und sie nicht etwa durch eine Anpassung des Texts an die Zielsprache unsichtbar werden lässt.⁸⁴

Besonders diese Übersetzung war prägend für Jandls eigene poetologische Positionierung und Entwicklung und löste bei Jandl eine produktive Rezeption aus, wie etwa sehr deutlich in der sprachlichen Struktur des bereits erwähnten „Letter from Austria“ (1975) erkennbar ist:

Time is passing because I am passing, while I am writing this I am passing, and now let us try one more sentence: I am passing because I am writing this, which might lead me to a point of not being passing any longer by not being doing anything any longer, at which point I could say (which then I could not, because saying is doing): I am not passing because I am not doing anything, and time is not passing because I am not passing. [...] This is being written with a feeling of knowing that the first and foremost writer of Austria has been Gertrude Stein, who has been the first and foremost writer of any country in the world that today has a literature.⁸⁵

Narration und andere Texte Steins stellen Jandl immer wieder vor Herausforderungen. Gerade die Übersetzung von *Tender Buttons* konfrontierte Jandl/Mayröcker mit einer

⁸² Vgl. Kramer, Andreas: Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde, S. 220.

⁸³ Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 118.

⁸⁴ Vgl. ebd.

⁸⁵ Jandl, Ernst: Letter from Austria, S. 165, 166.

ganzen Reihe an übersetzerischen Gratwanderungen: Die „inhaltsfreien Sprachmuster“⁸⁶ Steins verlangen vor allem nach lautlichen bzw. strukturellen Entsprechungen, die Übersetzung soll aber auch die semantische Ebene – weniger im Sinn einer ‚story‘ oder ‚Themas‘, denn als „textübergreifende Muster aus Bildern, Konnotationen und Resonanzen“⁸⁷ – nicht außen vor lassen. Jandl/Mayröcker bemühen sich dementsprechend um die Übertragung beider Dimensionen:

*A dog. A little monkey goes like a donkey that means to say that means to say that more sighs last goes. Leave with it. A little monkey goes like a donkey.*⁸⁸

EIN HUND. Ein kleiner Affe geht als Giraffe was sagen soll was sagen soll mehr Seufzen währt am längsten. Geh fort damit. Ein kleiner Affe geht als Giraffe.⁸⁹

Indem sie Steins „donkey“ mit „Giraffe“ zu Gunsten des Reims im Original ersetzen, wird nicht nur die Struktur des Originals erhalten, sondern sie unterstreichen so auch ein Grundmerkmal des Textes: die „relative Inhaltsfreiheit des Originals, die besser vielleicht als Freiheit von eindeutigem Inhalt, also als Inhaltsvielfalt zu verstehen wäre.“⁹⁰

Einen ähnlichen Weg geht Jandl mit der Übersetzung von Gedichten Gertrude Steins, die 1993 in dem Band *Spinnwebzeit – Bee Time Vine und andere Gedichte* erschienen. In der Übertragung der Texte in den Wiener Dialekt geht er jedoch sehr viel freier vor und verwandelt die Vorlage in einen eigenständigen jandlschen Text, ohne aber die Essenz der Vorlage zu verlieren.⁹¹

Auch der Wendepunkt in seinem eigenen Schreiben ist für Jandl eng mit Gertrude Stein verknüpft. So kommt er in „Szenen aus dem wirklichen Leben“, der dritten der Frankfurter Poetikvorlesungen, auf den für ihn bedeutenden Sprung von ‚realistischeren‘ Gedichten zu experimentellen ‚Sprechgedichten‘ (z.B.: „schtzngrmm“, „bestiarium“ oder „ode auf N“) die von der „prosa aus der flüstergalerie“ angeführt werden – ein Text, der „meine erste mir gelungen erscheinende Assimilation von Techniken des Jahrhundertgenies Gertrude

⁸⁶ Jandl, Ernst: Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise. Ein Vortrag. In: Protokolle. Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, o.Jg./2, 1970, S. 25-40, hier S. 34.

⁸⁷ Kramer, Andreas: Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde, S. 215.

⁸⁸ Stein, Gertrude: Tender Buttons. In: Stein, Gertrude: Writings 1903-1932. Hg. von Catharine R. Stimpson und Harriet Chessman. (= The Library of America, Bd. 99). 3. Aufl., New York: Library of America 2008, S. 313-355, hier S. 325. (Hervorhebung im Original)

⁸⁹ Jandl, Ernst: Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise, S. 35.

⁹⁰ Kramer, Andreas: Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde, S. 215.

⁹¹ Vgl. Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 112.

Stein⁹² darstellt – zu sprechen. Besonders Steins reduziertes Vokabular und kurze Hauptsätze, die an Jandls Insistieren auf ‚Alltagssprache‘ erinnern, ihre den grammatischen Regeln widersprechende Zeichensetzung und das sich grammatischen, lexikalischen und syntaktischen Normen Widersetzen sowie das Spiel mit Lautaffinitäten sind es, die Jandl für sein eigenes Schreiben adaptiert, wie sich bereits am Anfang der „prosa auf der flüstergalerie“, die in Reminiszenz an seinen England-Aufenthalt 1952/53 entstanden ist, beobachten lässt: „england ist niedrig und grau. alles ist in england niedrig und grau. Aber alles grau in england ist grün, und das ist das wunderbare.“⁹³ Wie an diesem Beispiel erkennbar, ist es nicht zuletzt das Beharren auf das Einzelwort und Muster der Wiederholung, die die Texte Jandls bestimmen und die auch Steins Texte kennzeichnen. Gerade die unermüdlichen Wiederholungen machen die Texte Steins zu einem „Schreiben, das ein Gesprochenwerden impliziert, um die rhythmischen Verläufe hörbar zu machen“⁹⁴ – ein Mechanismus, den Jandl in seinen eigenen Arbeiten immer wieder aufnahm.

Zur Illustration dieser Nähe führt Jandl in der Vorlesung – zusammen mit „meine[m] für die Vorlesung unternommenen unvollkommenen Versuch einer Übersetzung“⁹⁵ – den Anfang von Steins literarischem Picasso-Porträt an, das ebenjene Mechanismen eindrücklich illustriert:

One whom some were certainly following was one who was completely charming.
One whom some were certainly following was one who was charming. One whom
some were following was one who was completely charming.⁹⁶

Gerade bei diesen literarischen Stillleben verfolgt Stein ein Programm der „Disfiguration durch serielle Verfahren“⁹⁷, das auch in Jandls Texten immer wieder auftaucht und das durch das an Stein geschulten „Verfahren der Permutation und der Umkehrung [...] die Sprache, [...] vor allem die abstrakte Sprachstruktur, die Grammatik, in den

⁹² Jandl, Ernst: »Das Öffnen und Schließen des Mundes« – Frankfurter Poetikvorlesungen, S. 241.

⁹³ Jandl, Ernst: *prosa* aus der flüstergalerie, S. 83.

⁹⁴ Reichert, Klaus: Musik und Poesie im 20. Jahrhundert. In: Reichert, Klaus: *Lesenlernen. Über moderne Literatur und das Menschenrecht auf Poesie*. München: Carl Hanser 2006, S. 252-273, hier S. 253, 254.

⁹⁵ Jandl, Ernst: »Das Öffnen und Schließen des Mundes« – Frankfurter Poetikvorlesungen, S. 251.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Haselstein, Ulla: Grammatische Details. Gertrude Steins Portrait *Two*. In: Edith Futscher / Stefan Neuner / Wolfram Pichler / Ralph Ubl (Hg.): *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur*. München: Fink 2007, S. 309-332, hier S. 310.

Vordergrund“⁹⁸ rückt. Allerdings ohne, und auch das ist eine Gemeinsamkeit mit Stein, ins „Asemantische“⁹⁹ abzurutschen. Weder Stein noch Jandl geben

die semantischen Kapazitäten dichterischen Rede preis. Ihre Texte lösen ihr Bedeutungspotential über innovative Darstellungsverfahren, starke Rhythmisierungen und klangliche Referenzmöglichkeiten poetischer Sprache ein.¹⁰⁰

Gleichzeitig hat die Wiederholung bei Jandl und Stein, die auf der Unterscheidung von ‚repetition‘ und ‚insistence‘ besteht¹⁰¹, auch eine Doppelfunktion, die Jandl als „das Weitereilen und das Retardieren, sie treiben das Gedicht voran und sie halten es zurück [...] und sie machen einen Rhythmus daraus“¹⁰², beschreibt. Aber auch die Vorliebe Steins für lautsprachliche Entsprechungen und Ähnlichkeiten, ihre in ihrer Einfachheit implikationsreichen Texte und besonders die „Befreiung des dichterischen Wortes aus seiner syntaktischen Funktion“¹⁰³, sind für Jandl reizvolle Anknüpfungspunkte, die er für seine Texte fruchtbar macht.

Wie seine Beschäftigung mit der amerikanischen Literatur im Allgemeinen steht für Jandl auch seine Auseinandersetzung mit Gertrude Stein unter dem Vorzeichen der Befreiung – in diesem Fall durch die sprachliche Innovation.¹⁰⁴ Befreiung, die, wie er in einem Entwurf zu einem Vortrag für seine USA-Reise erklärt, immer von der Befreiung des Einzelnen ausgehen muss und von dort auf die Dichtung angewendet wird:

In poetry this means that the poem appears naked, poetry for poetry’s sake, language not as a servant, but as its own master. A long time ago, Gertrude Stein knew all this, and did it. Her work, so truly American, has become our common possession. It is one of the pillars of the great temple of modern poetry, to which we, humbly, try to contribute.¹⁰⁵

⁹⁸ Haselstein, Ulla: Grammatische Details. Gertrude Steins Portrait *Two*, S. 312.

⁹⁹ Stuckatz, Katja: „Wie einen Bissen Brot“ – Ernst Jandl und die englische Sprache, S. 68.

¹⁰⁰ Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 127.

¹⁰¹ Vgl. Stein, Gertrude: Lectures in America. In: Stein, Gertrude: Writings 1932-1946. Hg. von Catharine R. Stimpson und Harriet Chessman. (= The Library of America, Bd. 100). New York: Library of America 1998, S. 191-336, hier S. 288.

¹⁰² Jandl, Ernst: Mitteilungen aus der literarischen Praxis – 3 Vorträge, S. 155.

¹⁰³ Stuckatz, Katja: „Wie einen Bissen Brot“ – Ernst Jandl und die englische Sprache, S. 68.

¹⁰⁴ Vgl. Schmitz-Emans, Monika: Ernst Jandl und die internationale künstlerische Avantgarde. In: Fetz, Bernhard / Schweiger, Hannes (Hg.): Die Ernst Jandl Show. St. Pölten: Residenz 2010, S. 55-66, hier S. 59.

¹⁰⁵ Jandl, Ernst: Notes „Spaltungen“ [Vortrag] [1971]: Vorher: USA-Tournee Vortrag, Bl. 3.

Gertrude Stein steht für Jandl – neben Stramm, Schwitters, Arp, Pound, Cummings und anderen – auch für die Möglichkeit, der eigenen Produktion „Orientierung im Sinne der Tradition“¹⁰⁶ zu geben, einer Tradition jedoch, die sich gegen festgefahrene Muster wendet: „Tradition, so gesehen, ist etwas Lebendiges, und in steter Bewegung; etwas, in dem sich vieles gleichzeitig bewegt, zusammenläuft, oder sich trennt, zu immer neuen Mustern. Tradition besteht aus Traditionen.“¹⁰⁷ Dieser ‚Tradition des Normbruchs‘, die einer Ästhetik von Provokation und Tabubruch folgt, fühlt Jandl sich zugehörig und verpflichtet. Die „aus dem normativen Geleise gekippt[e]“¹⁰⁸ Sprache verbindet Jandl mit den Vertretern der Moderne und der historischen Avantgarde, die auf „das subversive und befreiende Potenzial ästhetischer Provokation“¹⁰⁹ bauen.

Aber nicht nur die amerikanische Dichtung der Moderne war für Jandl wichtig und beeinflusste sein Schreiben. Auch der amerikanischen Literatur der 50er- und 60er-Jahre fühlte er sich verwandt, etwa den Beat Poets wie Allen Ginsberg oder Lawrence Ferlinghetti, oder auch Charles Olson, dessen Aufsatz „Projective Verse“ (1950) nicht nur zu einem Manifest der amerikanischen Lyrik wurde, sondern auch Ähnlichkeiten zu Ernst Jandls poetologischem Programm aufweist.

Erstmals kam Jandl mit Olson wahrscheinlich 1964 in Kontakt – in einer Zeit also in der er gerade an der Übersetzung von *The Island* arbeitete – als er im *Literary Supplement* der *New York Times* auf Creeleys Aufsatz „A Sense of Measure“ über Charles Olson stieß.¹¹⁰ Eine tiefere Beschäftigung Jandls mit Olson ergab sich aber erst 1965: Klaus Reichert, selbst begeisterter Leser und Übersetzer von zeitgenössischer amerikanischer Literatur, lässt Jandl den von ihm gerade neu übersetzten Gedichtband *Charles Olson: Gedichte* zukommen, der auch Olsons Aufsatz „Projective Verse“ enthält, der Jandl offenbar nachhaltig beeindruckte. Auch das Angebot Reicherts an Jandl Olsons *Call Me Ishmael* (1947) – eine Mischung aus literaturgeschichtlicher Studie und Prosagedicht über Melvilles *Moby Dick*¹¹¹ – für den Suhrkamp Verlag zu übersetzen, nahm Jandl begeistert

¹⁰⁶ Jandl, Ernst: Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise, S. 39.

¹⁰⁷ Ebd., S.39.

¹⁰⁸ Jandl, Ernst: »Das Öffnen und Schließen des Mundes« – Frankfurter Poetikvorlesungen, S. 257.

¹⁰⁹ Schmitz-Emans, Monika: Ernst Jandl und die internationale künstlerische Avantgarde, S. 56.

¹¹⁰ Vgl. Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 160.

¹¹¹ Stuckatz, Katja: „Wie einen Bissen Brot“ – Ernst Jandl und die englische Sprache, S. 69.

an, das Projekt wurde allerdings aufgrund von lizenzrechtlichen Problemen nie umgesetzt.¹¹² Olsons ‚Manifest‘ ‚Projective Verse‘, das für Jandl gerade auch im Zusammenhang mit der *Island*-Übersetzung interessant war (Olson war Creeleys „Mentor und wichtigste[r] Freund“¹¹³ und hatte auch auf dessen schriftstellerische Praxis großen Einfluss.), wird von Jandl kurz darauf in einem Vortrag mit dem Titel „Poetologische Reflexionen eines Schriftstellers“ über die moderne Lyrik als „eine Art Parallelpoeetik“¹¹⁴ eingeführt.

Auch wenn Jandl sich nicht ausdrücklich auf Olson bezieht und bereits in den 50er-Jahren das laute Lesen zum wichtigen Bestandteil seiner Texte wurde, lässt sich in der Betonung der Atmung¹¹⁵ und des lauten Lesen, die sich ab 1965 endgültig als poetisches Paradigma Jandls durchsetzen, doch ein deutlicher Einfluss von Olson auf Jandl feststellen. Dabei überschneiden sich Jandl und Olson vor allem im Hinblick auf die drei Grundbegriffe Olsons: Energie, Atem und Übertragung. Wie bei Olson ist auch für Jandl das Gedicht ein „Energie-Konstrukt, das, vermittelt über den Atem, ein sprach-ästhetisches Erlebnis auf den Rezipienten zu übertragen versucht.“¹¹⁶

In „Projective Verse“ unterscheidet Olson vor allem zwischen dem „closed verse“¹¹⁷ – Gedichte, die auf dem Papier entstehen („that verse which print bred“¹¹⁸) – und „projective or OPEN verse“¹¹⁹, der sich entgegen den traditionellen Mustern und Versmaßen auf den Atem des/der Dichtenden als Form- und Gestaltungsprinzip beruft:

And together, these two, the syllable *and* the line, they make a poem, [...]. And the line comes (I swear it) from the breath, from the breathing of the man who writes, at the moment that he writes, and thus is, it is here that, the daily work, the WORK,

¹¹² Anm.: Reichert hat *Call me Ishmael* schließlich selbst übersetzt. Vgl. Olson, Charles: Nennt mich Ismael. Eine Studie über Herman Melville. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Klaus Reichert. München: Hanser 1979.

¹¹³ Reichert, Klaus: Sein Maß finden – Zur Lyrik Robert Creeleys. In: Reichert, Klaus: Lesenlernen. Über moderne Literatur und das Menschenrecht auf Poesie. München: Carl Hanser 2006, S. 186-196, hier S. 187.

¹¹⁴ Vgl. Stuckatz, Katja: „Wie einen Bissen Brot“ – Ernst Jandl und die englische Sprache, S. 70.

¹¹⁵ Anm.: Wobei festgehalten werden muss, dass auch im deutschsprachigen Raum in der Nachkriegszeit das Motiv des Atems durchaus sehr präsent ist (z.B. bezeichnet Paul Celan das Gedicht als „Atemwende“, Thomas Bernhards *Der Atem* etc.). Bei Jandl ist der ‚Atem‘ allerdings sehr viel stärker konkret körperlich gemeint als bei seinen Zeitgenossen. Vgl. Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 156, 157.

¹¹⁶ Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 176.

¹¹⁷ Olson, Charles: Projective Verse. In: Olson, Charles: Collected Prose. Hg. von Donald Allen and Benjamin Friedlander. With an Introduction by Robert Creeley. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1997, S. 239-249, hier S. 239.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Olson, Charles: Projective Verse, S. 239. (Hervorhebungen im Original)

gets in, for only he, the man who writes, can declare, at every moment, the line its metric and its ending – where its breathing, shall come to termination.¹²⁰

Der Atem des/der Schreibenden bedingt die Verszeile, die, neben der Silbe, Grundelement des Gedichts ist: „Breath stands for the process of the poem’s coming into being.“¹²¹ Der Atem, so Olson weiter, soll das Gedicht mit einer ihm eigenen Energie versehen, die es auf die Lesenden überträgt. Diese Bestimmung der Zeile durch den Atem hängt unmittelbar zusammen mit der Rolle der Silbe, von der im Gedicht die Prosodie bestimmt wird und so den ‚Klang‘, das ‚Hören‘, beeinflusst.¹²²

So bestimmt Olson das projektive Gedicht als Kombination aus Zeile und Silbe, die jeweils den Regeln von Atem und Hören folgen und so ein „Scharnier zwischen ästhetischer Komposition und dem Wirklichkeitsbezug des Gedichts“¹²³ bilden:

Let me put it baldly. The two halves are:
the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE
the HEART, by way of the BREATH, to the LINE¹²⁴

Besonders in der Strukturierung durch den Atem, gerät der Text jedoch sofort in einen produktiven Konflikt mit den Konventionen und Regeln von Sprache, die es, so Olson, zu hinterfragen und der rhythmischen und prosodischen Qualität zu opfern gilt:

Which brings us up, immediately, bang, against tenses, in fact against syntax, in fact against grammar generally, that is, as we have inherited it. Do not tenses, must they not also be kicked around anew, in order that time, that other governing absolute may be kept, as must the space-tensions of a poem, immediate, contemporary to the acting-on-you of the poem? I would argue that here, too, the LAW OF THE LINE, which projective verse creates, must be hewn to, obeyed, and that the conventions which logic has forced on syntax must be broken open as quietly as must the too set feet of the old line.¹²⁵

Olsons Programm wirft so diverse Punkte auf, die auch Jandl in seinem Schreiben verfolgt: „Olsons Poetik des Atems lässt sich beinahe wie eine Folie über Jandls eigne Poetologie

¹²⁰ Olson, Charles: Projective Verse, S. 239. (Hervorhebungen im Original)

¹²¹ Waldrop, Rosmarie: Charles Olson: Process and Relationship. In: Twentieth Century Literature 23/4, 1977, S. 467-486, hier S. 468.

¹²² Osborne, John: Black Mountain and Projective Verse. In: Roberts, Neil (Hg.): A companion to twentieth-century poetry. (= Blackwell Companions to Literature and Culture, Bd. 9). Oxford, Malden (Mass.): Blackwell Publishers 2001, S. 168-182, hier S. 171.

¹²³ Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 164.

¹²⁴ Olson, Charles: Projective Verse, S. 242. (Hervorhebungen und Einrückung im Original)

¹²⁵ Ebd., S. 244.

legen.“¹²⁶ Gerade das produktive Zerschneiden der sprachlichen Normen, erinnert – zusammen mit der Verwendung von Umgangssprache, die auch Olson für Lyrik fruchtbarmachen will – sehr an Jandls ‚heruntergekommene Sprache‘ oder auch an die Befreiung von Sprache im Lautgedicht, das die Sprache „weitgehend oder total von den Fesseln einer aus Wörtern bestehenden Sprache“¹²⁷ befreien soll. Diese Überschneidung deutet auch eine Gemeinsamkeit in der Terminologie von Jandl und Olson an: Beide sprechen vom notwendigen ‚projektiven‘ Charakter der (lyrischen) Sprache. Doch während sich bei Olson ‚projective‘ vor allem auf die erwähnte Übertragung der Energie des Gedichtes auf die RezipientInnen bezieht, fordert Jandl mit dem Konzept einer „‚projektiven‘ Grammatik“ und eines „‚projektiven‘ Wörterbuchs“¹²⁸ ein Arbeiten an einer neuen, zukünftigen Sprache, die sich produktiv an den bestehenden Normen reibt und sie hinterfragt.¹²⁹ Jandl knüpft hier einmal mehr an die „These von Kunst als einem Modell von Freiheit“¹³⁰ an, die Freiheit einer (lyrischen) Sprache, die sich nicht in vorgefertigten Mustern bewegt:

Jandls Konzept einer projektiven Sprache formuliert dabei die Forderung nach einer Dichtung, die Sprache auf eine Weise benutzt und sichtbar macht, die unsere Vorstellungen, von dem, was Sprache leisten kann, erweitert.¹³¹

Es ist aber besonders jene Verortung der Sprache im Körper, auf die Olson besteht, die auch Jandl für seine Texte reklamiert. Für ihn sind „die sensomotorischen Grundbedingungen des Sprechens, die Stellung von Mund, Zunge und Kehlkopf sowie die Beeinflussung des Atemstroms, sowohl Gegenstand als auch Manifestationsort lyrischer Rede [...]“.“¹³² Der Atem fungiert dabei in seiner Doppelung als Luftholen und Lauterzeuger, ähnlich wie bei Olson, als „Kernstück einer – wortwörtlich – verkörperten Sprache.“¹³³ Der Atem stellt bei Jandl wie bei Olson als Bindeglied zwischen Sprache und Körper dar, er wird „Spur des Köpers [sic] im Gedicht.“¹³⁴

¹²⁶ Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 164.

¹²⁷ Jandl, Ernst: »Das Öffnen und Schließen des Mundes« – Frankfurter Poetikvorlesungen, S. 217.

¹²⁸ Jandl, Ernst: Mitteilungen aus der literarischen Praxis – 3 Vorträge, S. 135.

¹²⁹ Vgl. ebd.

¹³⁰ Kramer, Andreas: Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde, S. 218.

¹³¹ Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 177.

¹³² Stuckatz, Katja: „Wie einen Bissen Brot“ – Ernst Jandl und die englische Sprache, S. 70, 71.

¹³³ Ebd., S. 72.

¹³⁴ Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 173.

3. Robert Creeley und *The Island*

Geschult an der Auseinandersetzung mit seinen „Kalenderheiligen“¹³⁵, sieht sich der Lyriker und Prosaautor Robert Creeley (1926-2005) in der Tradition einer genuin amerikanischen Literatur. Seine (literarische) Ahnenreihe nehme ihren Anfang bei

Columbus und ähnlichen Männern, deren Imagination die Welt, in der ich lebe, verwirklichte, *vergegenständlichte*, könnte man sagen. Es sind Poe – der, wie Williams deutlich macht, der *lokalen* Situation eine Welt abtrotzte, die nichts mit den Gewohnheiten englischer Art zu tun hatte; Whitman – wegen der *Autorisierung* des Lebens, auf dem er insistierte; Melville – die allererste *Imagination* der Isolation unserer Lage; Pound – der, wie jeder Yankee, aus der *Intelligenz* eine Erfindung der Notwendigkeit machte; Hart Crane – dessen ›Versagen‹ die *Möglichkeit* unserer Reaktion auf das, was uns zu fühlen gegeben ist, zurückholte.¹³⁶

Besonders Williams Carlos Williams und Ezra Pounds Essaysammlung *Make It New* (1934) sind wichtig für Creeleys Schreiben, aber auch zeitgenössische amerikanische LyrikerInnen wie Robert Duncan, Paul Blackburn, Ed Dorn oder Denise Levertov werden von Creeley als Einflüsse genannt.¹³⁷ Sehr prägend für Creeley war auch die Auseinandersetzung mit den Texten und Theorien von Charles Olson, mit dem er über zwanzig Jahre – bis zu Olsons Tod – einen intensiven Briefwechsel führte. Im Austausch mit Creeley entwickelte Olson unter anderem auch die Thesen seines einflussreichen Essays „Projective Verse“ (s. Kap. 2.2), besonders in Hinblick auf

the significance of the syllable, the sense of breathing, the sense of where the intelligence is operating and the choice of the language where the whole physiology of man is at work in the poem.¹³⁸

Dieser Aufsatz, seine „Denkungsart“¹³⁹, und die Freundschaft mit Charles Olson beeinflussten Creeley nachhaltig:

¹³⁵ Creeley, Robert: Gedichte zu schreiben fällt mir zu. In: Creeley, Robert: Gedichte. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Klaus Reichert. Salzburg, Wien: Residenz 1988, S. 311-328, hier S. 323.

¹³⁶ Creeley, Robert: Gedichte zu schreiben fällt mir zu, S. 323. (Hervorhebungen im Original)

¹³⁷ Vgl. MacAdams, Lewis / Wagner-Martin, Linda: Robert Creeley, The Art of Poetry No. 10. The Paris Review, o.Jg./44, 1968. <http://www.theparisreview.org/interviews/4241/the-art-of-poetry-no-10-robert-creeley>, letzter Zugriff am 20.06.2016.

¹³⁸ Tomlinson, Charles: Robert Creeley in Conversation with Charles Tomlinson. In: Allen, Donald (Hg.): Robert Creeley: Contexts of Poetry: Interviews, 1961-1971. Bolinas (Calif.): Four Seasons Foundation 1973, S. 13-28, hier S. 21.

¹³⁹ Creeley, Robert: Gedichte zu schreiben fällt mir zu, S. 326. (Hervorhebung im Original)

Olson, I believe, was a decisive influence upon me as a writer, because he taught me how to write. Not how to write poems that he wrote, but how to write poems that I write. This is a very curious and very specific difference.¹⁴⁰

Olson war es auch, der Creeley 1954 ans Black Mountain College holte, wo Creeley und Olson den Kern der sogenannten Black Mountain Poets (u.a. Robert Duncan, Denise Levertov und M.C. Richards) bildeten, die sich an den Grundsätzen von Olsons „Projective Verse“ orientierten. Als Herausgeber der *Black Mountain Review* förderte Creeley auch zahlreiche junge Black Mountain AutorInnen und stellte mit der Nr. 7 der Zeitschrift – u.a. durch die Bekanntschaft mit Allen Ginsberg – die Verbindung zur San Francisco Renaissance und den Beat Poets her.¹⁴¹

Obwohl Creeley vor allem als Lyriker bekannt wurde,¹⁴² veröffentlichte er besonders (aber nicht ausschließlich) zu Beginn seiner Karriere einige Prosawerke: Kurzgeschichten, zunächst 1954 im Eigenverlag Divers Press gedruckt und 1965 in der Sammlung *The Gold Diggers and Other Stories* herausgegeben, den Roman *The Island* (1963) und die Sammlung *Mabel, A Story: and Other Prose* (1976), die die längeren Prosatexte „Presences. A Text for Marisol“, „A Day Book“ und „Mabel, A Story“ enthält, sowie *Autobiography* (1990).

Creeleys Kurzgeschichten und die Prosa-Arbeiten anderer Black Mountain Poets, wie auch der San Francisco Renaissance und der Beat Poets, wurden in den 60er-Jahren der New American Story (benannt nach der Anthologie *New American Story* (1965), hg. von Donald Allen und Robert Creeley) zugeordnet, die sich vor allem auf die Prosaexperimente Gertrude Steins wie *Tender Buttons* bezogen, wobei sich Creeley besonders für die sprachlichen und formalen Innovationen Steins interessierte.¹⁴³ Auch Walter Höllerer, der sich stark für die Vermittlung von amerikanischer Literatur im deutschsprachigen Raum einsetzte, verwies Ende der 50er-Jahre auf den experimentellen Charakter von Creeleys Prosa:

¹⁴⁰ Ossman, David: Interview with Robert Creeley. In: Allen, Donald (Hg.): Robert Creeley: Contexts of Poetry: Interviews, 1961-1971. Bolinas (Calif.): Four Seasons Foundation 1973, S. 3-12, hier S. 5.

¹⁴¹ Vgl. Wilson, John: Introduction. In: Wilson, John (Hg.): Robert Creeley's life and work: A sense of increment. 4. Aufl., Ann Arbor: University of Michigan Press 1990, S. 1-20, hier S. 8.

¹⁴² Anm.: Er veröffentlichte von 1952 bis 2006 zahlreiche Lyrikbände und wurde auch in der Öffentlichkeit meist nur als Lyriker wahrgenommen, etwa war er in der einflussreichen Anthologie *The New American Poetry: 1945-1960* (1960), herausgegeben von Donald Allen, vertreten.

¹⁴³ Vgl. Foster, Edward Halsey: Understanding the Black Mountain Poets. Columbia: University of South California 1995, S. 91, 92.

[...] immer ist es die kleinste Handlung, die zum Anlaß von Meditations- und Sprachwirbeln wird, deren Trichter weiter reichen als thronende Handlungen reichen könnten; [...]. Creeley schrieb solche Prosa schon *vor* dem experimentierenden Roman eines Robbe-Grillet und eines Butor, die ebenfalls die Probefläche des Wahrzunehmenden und Vorstellbaren im Zusammenhang mit der Aufgeschlossenheit des sprachlichen Ausdrucks entdeckten.¹⁴⁴

Creeleys Prosa, wie auch der Prosa seiner Zeitgenossen, wurde häufig eine Nähe zur Lyrik attestiert: „The main difference between the fiction and poems is simply [...] that of duration. [...] The sources of the feelings and the materials of the perceptions, however, are very similar, often the same.”¹⁴⁵ Auch Linda Wagner sieht die amerikanische Lyrik und Prosa der 50er- und 60er-Jahre „united through similar techniques”¹⁴⁶, wie der Fokus auf Details, das Erzeugen von Mehrdeutigkeiten bzw. das Offenlassen von eindeutiger Bedeutung, lange, teils agrammatische Sätze, sowie eine Syntax, die „rhythms and counterhythms”¹⁴⁷ erzeugt – Verfahren, die dazu führten, dass Prosatexte „have [...] grown shorter and more intense in effect, again paralleling poetry.”¹⁴⁸

Creeley selbst sieht aber durchaus einen grundlegenden Unterschied in der Herangehensweise im Schreiben von Lyrik und Prosa. In einem Interview gibt er an, dass Prosa für ihn deshalb interessant sei, da sie, im Gegensatz zu Lyrik, weniger intensiv und momenthaft sei. Prosa biete

more variety in ways of approaching experience. It's more leisurely. One can experiment while en route, so to speak. [...] Prose may give me a way of feeling my way through such a thing. Poetry is more often a kind of absolute seizure - a demand that doesn't offer variations of this kind.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Höllerer, Walter: Junge amerikanische Literatur. In: Akzente o.Jg./1 (1959), S. 29-43, hier S. 41. (Hervorhebung im Original)

¹⁴⁵ Wilson, John: Introduction, S. 6.

¹⁴⁶ Wagner, Linda W.: The Poet as Novelist: Creeley's Novel. In: Wilson, John (Hg.): Robert Creeley's life and work: A sense of increment. 4. Aufl., Ann Arbor: University of Michigan Press 1990, S. 146-150, hier S. 148.

¹⁴⁷ Ford, Arthur L.: Robert Creeley. Boston: Twayne Publishers 1978, S. 95.

¹⁴⁸ Wagner, Linda W.: The Poet as Novelist: Creeley's Novel, S. 148.

¹⁴⁹ MacAdams, Lewis / Wagner-Martin, Linda: Robert Creeley, The Art of Poetry No. 10.

<http://www.theparisreview.org/interviews/4241/the-art-of-poetry-no-10-robert-creeley>, letzter Zugriff am 20.06.2016.

Prosa lässt für Creeley mehr Wandelbarkeit zu und eröffnet die Möglichkeit sich ohne die Dringlichkeit, die für ihn das Schreiben von Gedichten beinhaltet, an einem Thema abzuarbeiten:

In fact I think I began prose because it gave me a more extended opportunity to think in something -- to think around and about and in terms of something which was on my mind. [...] In any case, prose lets me tinker, rather than work in the adamant necessity of its demand upon me. I come and go from it. I can work at many levels of response and can articulate these many levels -- whether intense or quite relaxed or even at times inattentive. [...] I don't have to say everything, so to speak, in one intense moment.¹⁵⁰

Dennoch sind die Kurzgeschichten Creeleys sehr reduziert: Sie bestehen meist aus einem einzelnen Ereignis, das aus der Perspektive eines Ich-Erzählers erzählt wird, der sich einsam und isoliert in der Gesellschaft oder in einer Beziehung wiederfindet. Dabei versucht Creeley das Ringen seiner Protagonisten – meist mit sich selbst – nicht nur auf einer inhaltlichen Ebene darzustellen, sondern es soll auch in der Sprache Gestalt annehmen, es wird „not only described but is enacted in the language itself“¹⁵¹ – ein Verfahren, das auch Jandl wiederholt einsetzt, etwa im Zyklus *gedichte an die kindheit*, wie er in einer Notiz dazu anmerkt:

aus der thematik des zyklus [...] bot sich, zum vorerst einmaligen gebrauch, eine ‚verkündlichte sprache‘ an. Sie enthält fehlerhaftes, widersprüchliches und banales [...], man beachte im übrigen, daß hier nicht versucht wird, ‚gedichte aus der kindheit‘ zu schreiben; [...]¹⁵²

Dieser Umstand, die Abhängigkeit der Gestalt des sprachlichen Ausdrucks vom Inhalt, ist es auch, was Creeley mit seiner, über Olsons „Projective Verse“ berühmt gewordenen Formel „FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT“¹⁵³ versucht hat auszudrücken:

¹⁵⁰ Wagner, Linda W.: A Colloquy with Robert Creeley. In: Allen, Donald (Hg.): Robert Creeley: Contexts of Poetry: Interviews, 1961-1971. Bolinas (Calif.): Four Seasons Foundation 1973, S. 71-124, hier S. 105, 106.

¹⁵¹ Foster, Edward Halsey: Understanding the Black Mountain Poets, S. 95.

¹⁵² Jandl, Ernst: zum zyklus «gedichte an die kindheit». In: Jandl, Ernst: der gelbe hund. selbstporträt des schachspielers als trinkende uhr. Hg. von Klaus Siblewski (= Poetische Werke, Bd. 8). München: Luchterhand 1997, S. 17.

¹⁵³ Olson, Charles: Projective Verse, S. 240. (Hervorhebung im Original)

[...] and by that I meant that the thing to be said will, in that way, determine how it will be said. [...] In other words, the content of what is semantically involved will very much function in how the statement of it occurs.¹⁵⁴

Creeley stellt so etwa in einer seiner bekanntesten Kurzgeschichten, „Mr. Blue“, die Verwirrung und der Verlust von Bodenhaftung des Protagonisten nicht nur inhaltlich – er verliert während einer Jahrmarktaufführung zusehends die geistige Orientierung – dar, sondern auch seine Sprache wird „even more knotted and intense.“¹⁵⁵ Die Zuschaustellung eines ‚Zwergs‘ beobachtend, wird die Beklemmung, die der Protagonist erfährt, immer drängender:

The eyes went over us, the voice, when it came, was breath, a breathing but way back in, wire, tight, taut, the scream and I couldn't hear it, saw only his finger move to point at her, beside me [...]. I looked, a flash, sideways, as it then happened. Looked, he looked at me, cut, the hate jagged, and I had gone, then, into it and that was almost that.¹⁵⁶

Creeley versucht sich, wie er im Nachwort zur deutschen Ausgabe von *The Gold Diggers* erklärt, in seiner Prosa an

ein[em] fast besessene[n] »Realismus«, der jeden Leser nicht nur in die Details der betreffenden Geschichte führt, sondern der zugleich die affektiven Bedingtheiten derart setzt, daß man, buchstäblich, eine sprechende Stimme hören kann.¹⁵⁷

Gerade diese in der Sprache vergegenständlichten „affektiven Bedingtheiten“ sind typisch für Creeleys Prosa. Die emotionale Verfasstheit seiner Erzähler wird besonders über den Rhythmus der Texte verdeutlicht, der – ganz im Sinne Olsons – auch in Creeleys Prosa vom Atem bestimmt wird. Für Creeley basiert Sprache auf dem Körper, dem Atem, wodurch Sprache – wie bei Jandl – eine materielle Qualität bekommt: „Indeed, Creeley's work provides continual demonstration of the physical ground of so-called mental events, and, in this sense, how language operates as a physical condition [...].“¹⁵⁸

¹⁵⁴ Ossman, David: Interview with Robert Creeley, S. 7.

¹⁵⁵ Foster, Edward Halsey: Understanding the Black Mountain Poets, S. 95.

¹⁵⁶ Creeley, Robert: Mr. Blue. In: Creeley, Robert: Collected Prose. Introduction by the Author. Chicago: Dalkey Archive Press 2001, S. 20-26, hier S. 26.

¹⁵⁷ Creeley, Robert: Nachwort. In: Die Goldgräber. Erzählungen. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Klaus Reichert. Salzburg, Wien: Residenz 1992, S. 131-135, hier S. 134.

¹⁵⁸ Bernstein, Charles: Hearing 'Here': Robert Creeley's Poetics of Duration. In: Bernstein, Charles: Content's Dream. Essays 1975-1984. Evanston, Illinois: Northwestern UP 2001, S. 292-304, hier S. 300.

Für Creeley bedeutet Olsons „the HEART, by way of the BREATH, to the LINE”¹⁵⁹ eine konkrete Verankerung des Rhythmus und der Sprachmelodie im Körper. Gleichzeitig ist der Rhythmus, der über das ‚Herz‘ entsteht, auch eine Anzeige für die emotionale Verfasstheit des/der Sprechenden, die im Rhythmus, in der Sprache, außerhalb des Körpers, Ausdruck und Gestalt annimmt: „And the heart also has to do with the senses of emotion. When one is excited the heart beats fast; this, in effect, creates a quicker rhythm and the breath comes short.”¹⁶⁰

Gleichzeitig ist Rhythmus bei Creeley abhängig von der gesprochenen Sprache: „the rhythms are intimate with the impulses of the spoken language, tightening and relaxing syntactically and emotionally.”¹⁶¹ Ganz dem zweiten Teil von Olsons These „the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE”¹⁶² entsprechend, ergibt sich mit dem Paradigma der gesprochenen Sprache auch der Fokus auf das Hören und Lautlesen von Texten, das erst die Eigenheiten eines Textes freigibt.

Wie für Jandl und andere Zeitgenossen war auch für Creeleys Spiel mit Rhythmen der Jazz ein wichtiger Impulsgeber. Creeley ist, wie viele AutorInnen seiner Generation, „keen on developing structure out of process, a sense of unity through the free-play of improvisation, even of chance, the unexpected stumbling into a place where creativity occurs.”¹⁶³ Ein Anspruch, für den Creeley ein musikalisches Vorbild im Jazz fand, besonders in den rhythmischen Freiheiten des Bebop der 1940er-Jahre.¹⁶⁴ Creeley selbst weist immer wieder auf die entscheidende Rolle, die Jazz, und später auch andere (experimentelle) Musik wie jene John Cages, in seiner Entwicklung als Autor gespielt habe, hin:

This is what I was doing from 1946 to 1950. I was frankly doing almost nothing else but sitting around listening to records [...]. I listened to records. I was *fascinated* by them; well, first of all, [...] I was fascinated with what these people did with *time*. Not to impose this kind of intellectual term upon it, as I’d question that; but I want to emphasize this was where I was hearing “things said” in terms of

¹⁵⁹ Olson, Charles: Projective Verse, S. 242.

¹⁶⁰ Tomlinson, Charles: Robert Creeley in Conversation with Charles Tomlinson, S. 22.

¹⁶¹ Ford, Arthur L.: Robert Creeley, S. 94.

¹⁶² Olson, Charles: Projective Verse, S. 242.

¹⁶³ Ickstadt, Heinz: For Love and Language: The Poetry of Robert Creeley. In: Mengel, Ewald / Schmid, Hans-Jörg / Steppat, Michael (Hg.): Anglistentag 2002 Bayreuth: Proceedings. (= Proceedings of the Conference of the German Association of University Teachers of English, Bd. 25). Trier: WVT 2003, S. 17-28, hier S. 20.

¹⁶⁴ Vgl. Ickstadt, Heinz: For Love and Language: The Poetry of Robert Creeley, S. 20.

rhythmic and sound possibilities [...] they were the people who kept saying that something is possible, it's possible to say something, you really have access to your feelings and can really use them as a demonstration of your own reality. You can write directly from that which you feel, and these musicians made clear how *subtle* and how sophisticated, not simply sophisticated as a kind of social label, but how *refined* that expression might be.¹⁶⁵

Musiker wie Charlie Parker, Thelonious Monk oder Miles Davis führten Creeley vor, wie Emotion in einen spezifischen und geeigneten künstlerischen Ausdruck umgesetzt werden kann, ohne sich dabei einer etablierten Form oder eines Musters zu bedienen und ihre Musik wurde für Creeley so auch zu einer Art Befreiungserlebnis.¹⁶⁶ Jazz war für Creeley der Ausdruck eines umfassenden Erlebens abseits intellektueller Abstraktheit, die Möglichkeit einer „intensive and [...] absolutely full *experience* of whatever it was you were engaged with.“¹⁶⁷ Mit dem neuen Erleben von rhythmischen Strukturen, war auch die Wahrnehmung von Zeit, die Jazz kreativer einsetzte, als andere Musikgenres, von entscheidender Erkenntnis für Creeley: Das Auseinanderziehen oder Komprimieren eines einzelnen Moments, wie es beispielsweise Charlie Parker versuchte, zeigte Creeley, wie variabel Rhythmus auch in einer Zeile oder einem Satz sein könnte.¹⁶⁸ In Creeleys Texten tauchen diese Erkenntnisse etwa in Form von asyntaktischer Zeichensetzung (in der Prosa) und Zeilenbrechungen (in der Lyrik) wieder auf, was, in ihrem Widerspruch zur Syntax, einen Effekt erzeugt, der an „die Synkopierungen der Jazz-Musik erinnert [...]: ein Gegeneinander zweier Systeme, auf verschiedenen Ebenen des Bewußtseins [...].“¹⁶⁹

The Island

Seinen einzigen Roman, *The Island*, beginnt Creeley im September 1960 während eines Aufenthalts in Guatemala und beendet ihn im Winter 1962/63 in Kanada.¹⁷⁰ Nach eigener

¹⁶⁵ Sinclair, John / Eichele, Robin: An Interview with Robert Creeley. In: Allen, Donald (Hg.): Robert Creeley: Contexts of Poetry: Interviews, 1961-1971. Bolinas (Calif.): Four Seasons Foundation 1973, S. 45-69, hier S. 49, 50. (Hervorhebungen im Original)

¹⁶⁶ Vgl. Ford, Arthur L.: Robert Creeley, S. 35.

¹⁶⁷ Sinclair, John / Eichele, Robin: An Interview with Robert Creeley, S. 47. (Hervorhebung im Original)

¹⁶⁸ Vgl. Ford, Arthur L.: Robert Creeley, S. 36.

¹⁶⁹ Reichert, Klaus: Sein Maß finden - Zur Lyrik Robert Creeleys, S. 190.

¹⁷⁰ Vgl. Faas, Ekbert / Trombacco, Maria: Robert Creeley. A biography: including excerpts from the memoirs and 1944 diary of the poet's first wife, Ann MacKinnon. Hanover (NE): McGill Queen's UP 2001, S. 133.

Aussage autobiographisch geprägt, verarbeitet er in diesem Roman seine erste Ehe, die, während Creeley und seine Frau, Ann MacKinnon, auf Mallorca lebten, endgültig in die Brüche ging.¹⁷¹

Wie schon die Kurzgeschichten, illustriert der Roman die Nähe von Prosa und Lyrik im Werk Creeleys:

I felt that each word had to have as much justification in its own position as, say, any word in a poem. I'm not here claiming that the novel is a poem because they are very different modes, but I felt that a novel was responsible to words in just the same way that a poem is responsible, and that the conduct of words in either situation had to be the responsibility of the writer in all possible senses.¹⁷²

In 4 Teile zu je 5 Kapiteln geteilt, erstreckt sich die Handlung des Romans über mehrere Monate im Leben des Protagonisten John und seiner Familie auf einer Insel, wird aber immer wieder von Rück- und Ausblicken unterbrochen. Erzählt wird der Roman zwischen verschiedenen Perspektiven hin und her springend, von einem personalen Erzähler („he“/ „John“) zu John als Ich-Erzähler. John ist ein (unproduktiver) Schriftsteller, der mit seiner Frau Joan und ihren Kindern versucht, auf einer Insel ohne Namen im (fremdsprachigen) Ausland Fuß zu fassen. Ein Vorhaben, das sowohl an der Schaffenskrise Johns und den sich daraus ergebenden Selbstzweifeln als auch am desolaten Zustand der Ehe scheitert. John verbringt den Großteil seiner Zeit damit, sich mit einem befreundeten, ebenfalls unproduktiven Schriftsteller, Artie, über die Insel treiben zu lassen. John ist dabei völlig paralysiert, passiv, und isoliert – typisch für die Charaktere Creeleys: „The implication of *The Island* is that a man indeed is, or can be, emotionally an island.“¹⁷³ Er ist, obwohl er es verzweifelt versucht, unfähig, eine tiefergehende Beziehung mit jemandem herzustellen, da er ausschließlich mit sich selbst beschäftigt ist. Gerade geografische Beziehungen, die Insel, das Beziehungspaar here/there und das ziellose Herumfahren, fungieren als Indikatoren für Johns Desorientierung und Isolation in Ehe und Familie und sind gleichzeitig ein Bild für seine vergeblichen Versuche als Schriftsteller gehört zu werden. Die Insel als Motiv ist „archetypischer Ort der Flucht, des Anders- und Abwesendseins,

¹⁷¹ Vgl. Creeley, Robert: Brief an Irving Layton vom 27.11.1953. In: Faas, Ekbert / Reed, Sabrina (Hg.): Irving Layton & Robert Creeley. The Complete Correspondence, 1953-1978, S. 63-66, hier S. 65.

¹⁷² Wagner, Linda W.: A Colloquy with Robert Creeley, S. 102.

¹⁷³ Foster, Edward Halsey: Understanding the Black Mountain Poets, S. 98.

das Leben erhält dort das Recht zum Experiment.“¹⁷⁴ Die Suche Johns nach einem ‚Ort‘, einer ‚Zugehörigkeit‘ scheitert dabei sowohl geografisch – die Insel bietet schlussendlich kein Refugium, lässt ihn vielmehr im Kreis fahren – als auch emotional, die Ehe mit Joan, das Leben in der Familie, gibt John nicht was er sucht, „Place provides no assurance, although for much of the book it appears to.“¹⁷⁵

Stilistisch weist der Roman eine Reihe von Eigenheiten auf, die sowohl in Creeleys anderer Prosa, als auch in seiner Lyrik zu finden sind, und die das Ziel haben, „die Konstruktion und Wahrnehmung von Beziehungsgeflechten bzw. Alltagssituationen auf formsprachlicher Ebene darzustellen, d.h. anstatt [...] von ihnen lediglich zu berichten.“¹⁷⁶ So verzichtet Creeley etwa auf die Kennzeichnung von wörtlicher Rede und bettet sie in erzählende Passagen ein, verwendet zahllose – teils ungrammatische – (Neben-)Satzreihen, die durch rhythmisch gesetzte Kommas und Einschübe unterbrochen werden, wiederholt häufig kleine, einsilbige Wortgruppen in einer pseudoeinfachen Sprache und versucht vor allem in seiner Syntax die mentale Verfasstheit Johns und seine Handlungen abzubilden.¹⁷⁷ Alle diese stilistischen Eigenheiten sind dabei Ausdruck des semantischen Gehalts des Romans, getreu Creeleys Motto ‚Form is never more than the extension of content‘: „all these syntactic forms are dictated by the content, the theme that isolation kills, that to turn all experience into grist for the mill of the mind leads to despair.“¹⁷⁸

Gerade der Einsatz von Satzzeichen – oder ihr Fehlen – illustriert diesen Mechanismus. Der häufig ungrammatische Gebrauch von Interpunktion und Syntax rückt ihre semantische Dimension in das Blickfeld, sodass sie als „semantische Wegweiser“¹⁷⁹ fungieren. Beispielsweise wird, dadurch dass Creeley sowohl Satzzeichen der wörtlichen Rede als auch Kommas häufig nicht setzt, alles – auch die Aussagen anderer Figuren etc. – durch das Bewusstsein von John gefiltert: Es gibt keine Trennung zwischen Johns Bewusstsein und der Außenwelt, „[...] all the man sees, hears, and experiences becomes a part of him“¹⁸⁰, und stellt so auch eine typografische Verbildlichung von Johns

¹⁷⁴ Gatterer, A.: Die Insel birgt keine Hoffnung mehr: Aus dem Alltag eines Schriftstellers. In: Tiroler Tageszeitung, 11.11.1987 (IZA), o.S.

¹⁷⁵ Wagner, Linda W.: The Poet as Novelist: Creeley's Novel, S. 149.

¹⁷⁶ Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 96.

¹⁷⁷ Vgl. Perloff, Marjorie: Four Times Five: Robert Creeley's *The Island*. In: boundary 2: an international journal of literature and culture 6, 7/ 3-1, 1978, S. 491–512, hier S. 501-503.

¹⁷⁸ Ebd., S. 503.

¹⁷⁹ Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 96, 97.

¹⁸⁰ Wagner, Linda W.: The Poet as Novelist: Creeley's Novel, S. 148.

Selbstbezüglichkeit dar. Durch den Wegfall verschiedener Satzzeichen kommen auch die vorhandenen Satzzeichen stärker zur Geltung, werden umso mehr mit Bedeutung aufgeladen und so zu über die Syntax hinausgehenden Bedeutungsträgern. Besonders Kommas, die von Creeley nicht nach syntaktischen, sondern nach ‚emotionalen‘, rhythmischen Kriterien (mit dem Atem, wie in seiner Lyrik) gesetzt werden, werden so zu „marks of separation, [...] suggesting brokenness, isolation“¹⁸¹:

It was time to go to work, to write the poem, story, novel, play, to earn the million dollars in the dream, once and for all to do it, day by day, forever and ever, to be able to say, finally, here's five thousand for you, and here's five thousand for you, and this five thousand is for me. Now everybody's got some.¹⁸² (TI 39)

Einen ähnlichen Effekt erzeugt Johns unvermittelte Stolpern in Erinnerungen und Zukunftsszenarien, die, weil teilweise nur schwer von der Gegenwart der Erzählung zu trennen, Johns Bewusstsein auf einer Zeitebene zusammenschweißen: „Both past and immediate are depicted as present, the thread of John's thought binding all into one tense.“¹⁸³ In einem Abschnitt etwa, der unvermittelt von einer Kindheitserinnerung Johns zu Johns Nachdenken über Joan wechselt, wird die Vergangenheit im Präsens, die Gegenwart im Past Simple geschildert, was den Eindruck vermittelt, dass die beiden Ereignisse viel näher zusammen liegen, als sie es wirklich tun. Gleichzeitig wird durch einen Wechsel in der Erzählperspektive – von ‚I‘ zu ‚he‘ – die emotionale Distanz, die John gegenüber Joan empfindet, und sein unsteter Blick auf die Situation verdeutlicht:

Then think back. As far as you can remember. [...] A crow has been hit by our car, we are going to the hospital where my mother, a nurse, has to see someone. Its wing is hurt. But by a trick they operate on me. [...] He [my father, Anm.] lies in the bed with me beside him, he is reading it to me. She wanted to help him, Joan did, in her own way. She was in love with him, fumbling, she needed the love too. (TI 67)

Die Unbeholfenheit Johns im Umgang mit anderen Menschen, besonders mit seiner Frau, die Schwierigkeit, sich angemessen auszudrücken und in einen echten Austausch zu treten, ist eines der Hauptthemen von *The Island*: „[...] the book is a book of awkwardness

¹⁸¹ Perloff, Marjorie: Four Times Five: Robert Creeley's *The Island*, S. 500.

¹⁸² Hier und im Folgenden zitiert nach: Creeley, Robert: *The Island*. A Novel. New York: Charles Scribner's Sons 1963.

¹⁸³ Wagner, Linda W.: *The Poet as Novelist: Creeley's Novel*, S. 148.

– stumbling, twisted, ugly, incompetent, and above all else, terribly human awkwardness“¹⁸⁴. Gerade diese Unbeholfenheit transferiert Creeley auch in die Syntax und den Rhythmus des Romans, etwa durch lange Nebensatzreihen, die häufig durch umständliche ‚which‘-, ‚where‘- und ‚who‘-Konstruktionen verbunden werden, „that dramatize the groping of the mind as it tries to arrive at truth“¹⁸⁵:

And then his wife, Marge, whose heavy name was not her, whom he had thought to rescue, take away, and whom he *had* so rescued, now vaguely, disinterestedly, disapproving, caught by love in a pattern she no longer much believed in, was enough, he thought, did Artie, to make a man drink mightily. (TI 11)

3.1. Robert Creeley im deutschen Sprachraum: Vermittlung, Übersetzung, Rezeption

Erstmals zu lesen war Robert Creeley im deutschen Sprachraum 1952 in der zweiten (und letzten) Nummer der Zeitschrift *fragmente – internationale revue für moderne dichtung* des deutschen Autors und Verlegers Rainer Maria Gerhardt.¹⁸⁶ Bereits ein Jahr zuvor hatte Gerhardt das Gedicht „Brief an Creeley und Olson“ verfasst, in dem er sich mit den „Schwierigkeiten für die Poesie in einem literarisch verödeten, zerstörten Nachkriegsdeutschland auseinandersetzt“¹⁸⁷, und das einen regen Austausch zwischen Gerhardt, Creeley und Olson zur Folge hatte. Hatte Gerhardt in der ersten Nummer der *fragmente* bereits Olsons „lobgesänge“ (übersetzt von Gerhardt selbst) veröffentlicht, brachte er im zweiten Heft zwei unveröffentlichte Kurzgeschichten Creeleys, „die geisterrunde“ (orig. „The Seance“) und „der liebhaber“ (orig. „The Lover“), die er ebenfalls selbst übersetzte und die später auch in der Sammlung *The Gold-Diggers* veröffentlicht wurden.

Die Übersetzungen Gerhardts von Texten Creeleys (und anderen amerikanischen AutorInnen) sind vor allem im Hinblick auf ihre Vermittlerfunktion interessant. Sie ermöglichten deutschsprachigen LeserInnen den ersten Zugang zu einer neuartigen

¹⁸⁴ Ford, Arthur L.: Robert Creeley, S. 106.

¹⁸⁵ Perloff, Marjorie: Four Times Five: Robert Creeley's *The Island*, S. 503.

¹⁸⁶ Vgl. Mueller, Agnes C.: Lyrik 'made in USA'. Vermittlung und Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland. (= Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 36). Amsterdam: Rodopi 1999, S. 51, 52.

¹⁸⁷ Ebd., S. 52.

amerikanischen Literatur, die sich abhob von den bisher rezipierten AutorInnen wie Pound oder Eliot. Creeley, so lässt die Korrespondenz mit Olson vermuten, beriet Gerhardt auch in der Übersetzungsarbeit, besonders was „sound values and movement“¹⁸⁸ betraf. Obwohl Creeley Grundkenntnisse des Deutschen hatte (nach eigener Aussage aber wohl eher rudimentäre¹⁸⁹) und Olson von der Qualität von Gerhardts Übersetzungen überzeugte,¹⁹⁰ zeigt sich bei genauerer Durchsicht der Übersetzung der Kurzgeschichten doch, dass die Englischkenntnisse Gerhardts nicht wirklich ausreichend waren: So sind etwa in „der liebhaber“ Auslassungen und semantisch falsche bzw. ungenaue Übersetzungen zu finden. In dieser kurzen Schilderung des Alltags eines Ehepaars übersetzt Gerhardt etwa „noon“¹⁹¹, mit „nachmittag“¹⁹², der Ausruf „Good Christ“¹⁹³ wird weniger übersetzt als eingedeutscht zu „Guter Christ“¹⁹⁴ und „You fat, stinking hag!“¹⁹⁵, wie der Ehemann seiner Frau in Gedanken zuruft, wird überhaupt weggelassen. In der Syntax hingegen, hält sich Gerhardt oft beinahe sklavisch an die Wortstellung des Ausgangstextes und versucht so Creeleys Rhythmus zu imitieren:

The cat purred and arched its back, then tired of being stroked and moved over to where his wife sat and jumped up to her lap, landing on the book and covering it. Annoyed, she pushed it down.¹⁹⁶

Die katze schnurrte und bog ihren rücken, ermüdete, dann vom gestreichelt-werden und bewegte sich hinüber, dorthin, wo seine frau sass, und sprang auf ihren schooss [sic], auf dem buch landend und es bedeckend. Ärgerlich, sie stiess sie hinab.¹⁹⁷

Obwohl die Bemühungen Gerhardts bei den amerikanischen AutorInnen auf großen Zuspruch stießen, war ihm auf deutscher Seite recht wenig unmittelbarer Erfolg beschieden, was wohl an den in den 50er-Jahren vorherrschenden „konservativen

¹⁸⁸ Divers, Gregory: The image and influence of America in German poetry since 1945, S. 42.

¹⁸⁹ Vgl. Creeley, Robert: Brief an Ernst Jandl vom 4.4.1965. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, Bl. 1.

¹⁹⁰ Vgl. Divers, Gregory: The image and influence of America in German poetry since 1945, S. 41, 42.

¹⁹¹ Creeley, Robert: The Lover. In: Creeley, Robert: Collected Prose. Introduction by the Author. Chicago: Dalkey Archive Press 2001, S. 44-50, hier S. 44.

¹⁹² Creeley, Robert: der liebhaber. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Rainer M. Gerhardt. In: fragmente o.Jg./2, 1952, S. 54-60, hier S. 54.

¹⁹³ Creeley, Robert: The Lover, S. 47.

¹⁹⁴ Creeley, Robert: der liebhaber, S. 57.

¹⁹⁵ Creeley, Robert: The Lover, S. 46.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Creeley, Robert: der liebhaber. S. 56.

Lesererwartungen“¹⁹⁸ der Nachkriegsgeneration lag. Dennoch nahm Gerhardt eine Vorreiterrolle ein, die zwar nicht zu einer sofortigen Rezeption führte, die sich aber dennoch als einflussreich herausstellte, wie etwa Klaus Reichert ausführt:

Es war Gerhardt, der als erster nach dem Krieg in Deutschland, vergleichbar nur den Absichten der Wiener Gruppe um H.C. Artmann, mit seiner Zeitschrift die abgerissene Verbindung zur Moderne wieder herstellen wollte und als erster auf deutsch [sic], durch Creeleys Vermittlung, Autoren wie Pound, William Carlos Williams, Olson, Bunting, aber auch Artaud, Michaux, Saint-John Perse, Alberti, Césaire vorstellte.¹⁹⁹

Erst Ende der 50er-Jahre und dann besonders in den 60er-Jahren erstarkte das Interesse an zeitgenössischer amerikanischer Literatur. So veröffentlichte etwa Walter Höllerer in der Zeitschrift *Akzente* 1959 den einflussreichen Aufsatz „Junge amerikanische Literatur“, in dem er sich neben Texten von William Carlos Williams, Allen Ginsberg, Gregory Corso und Kenneth Koch sehr ausführlich mit Robert Creeley beschäftigt und mehrere Gedichte („The dishonest Mailman“ im Original und in Übersetzung und „Das Komplott“ in Übersetzung) sowie – als einziges Beispiel für amerikanische Prosa – einen Ausschnitt aus der deutschen Übersetzung²⁰⁰ von Creeleys Kurzgeschichte „The Lover“ anführt. 1964 erscheint in den *Akzenten* auch erstmals ein Ausschnitt aus *The Island*, übersetzt von Christa Langenscheidt.²⁰¹ (s. Kap. 5.2.)

In „Junge amerikanische Literatur“ kommentiert Höllerer auch die Schwierigkeiten, die sich beim Übersetzen von amerikanischer Literatur im Allgemeinen und bei Creeley im Speziellen ergeben:

Das amerikanische Englisch hat eine Schlagfertigkeit einsilbiger Worte, präziser kühler Satzformulierungen, die ohne Nebengeräusch kaum ins Deutsche herüberzubringen ist. Allzuleicht schwingt in der deutschen Formulierung „der Dinge romantisches Herz“ mit, wo im Amerikanischen die Satzgesten über die

¹⁹⁸ Mueller, Agnes C.: Lyrik ‘made in USA’, S. 67.

¹⁹⁹ Reichert, Klaus: Nachwort. In: Creeley, Robert: Die Goldgräber. Erzählungen. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Klaus Reichert. Salzburg. Wien: Residenz 1992, S. 137-141, hier S. 138.

²⁰⁰ Anm.: Als Übersetzer der Textausschnitte in Höllerers Aufsatz wird eine Gruppe von Autoren (u.a. Walter Höllerer, Gregory Corso, Rainer M. Gerhardt) angegeben, eine genaue Zuordnung ist aber nicht möglich.

²⁰¹ Vgl. Creeley, Robert: Veränderungen. Ein Romankapitel. Übersetzt von Christa Langenscheidt. *Akzente* 11/5-6, 1964, S. 403-410.

Oberfläche gleiten und so eine ‚beteiligte Distanz‘ halten. Ein Meister solcher ‚Parabeln im Lautlosen‘ ist Robert Creeley [...].²⁰²

Auch später, anlässlich der Zusammenstellung einer Anthologie zum selben Thema, streicht Walter Höllerer die Probleme, mit denen er beim Übersetzen von Texten Creeleys konfrontiert wurde, heraus. Höllerer und der Mitherausgeber Gregory Corso stellten fest, wie sich Höllerer erinnert,

daß die Gedichte von Robert Creeley am schwersten zu übersetzen waren. Es waren meist kurze, gedrängte Parabeln im Lautlosen, mit understatement, mit verborgener Ironie geschrieben, – Momentaufnahmen zum Teil aus dem Alltag, aber von Situationen, die nicht offen zutage lagen, die schwer zu erfassen waren, die das Individuum in der gesellschaftlichen Zwickmühle zeigten und seine Bemühung, trotz dieser Bedrängnis zu bestehen und sich dabei sogar die Träume zu erhalten.²⁰³

Auch hier betont Höllerer vor allem die Leichtigkeit und die von Creeley häufig eingesetzte Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit, die „Zwischenzustände, Zwischenmöglichkeiten erfaßt“²⁰⁴ – alles ist „so vague, blurred, confused“²⁰⁵ wie Ernst Jandl an Ian Hamilton Finlay schreibt. Ein Merkmal, das sowohl für Höllerer als auch für Jandl eine der größten Herausforderungen beim Übersetzen von Texten Creeleys darstellt. Gleichzeitig weist auch Höllerer auf die spezielle Lautlichkeit von Creeleys Gedichten hin, die im Deutschen schnell von „Nebengeräuschen“ übertönt werden würden.

Von den AutorInnen, mit denen sich Höllerer in „Junge amerikanische Literatur“ beschäftigte, wählt er dann auch einige aus, um sie zum Literarischen Colloquium Berlin einzuladen. Aus diesem Treffen entstand der Band *Ein Gedicht und sein Autor* (1967), der neben deutschsprachigen Texten (u.a. Ernst Jandl) auch Gedichte und poetologische Texte einiger amerikanischer AutorInnen versammelt (neben Olson und Ferlinghetti auch Creeley²⁰⁶) und der sich als wichtiger Motor für die neu erstarkende Rezeption amerikanischer Literatur erwies.²⁰⁷ Creeley wird darin als „der am meisten poetische und auch am schärfsten reflektierende Autor aus der Gruppe, die vom Black Mountain College

²⁰² Höllerer, Walter: *Junge amerikanische Literatur*. S. 39, 40.

²⁰³ Höllerer, Walter: Robert Creeley. In: Höllerer, Walter (Hg.): *Ein Gedicht und sein Autor*. Lyrik und Essay. DTV: München 1969, S. 151-153, hier S. 152.

²⁰⁴ Höllerer, Walter: *Junge amerikanische Literatur*, S. 41.

²⁰⁵ Jandl, Ernst: Brief an Ian Hamilton Finlay vom 12.2.1965, Bl. 1.

²⁰⁶ Anm.: Von Creeley sind das Gedicht *Anger*, im Original und in deutscher Übersetzung von Klaus Reichert und der Aufsatz „Gedichte zu schreiben fällt mir zu“, ebenfalls in einer Übersetzung von Klaus Reichert, enthalten.

²⁰⁷ Vgl. Mueller, Agnes C.: *Lyrik ‘made in USA’*, S. 92.

und von San Francisco aus [...] Amerika mit einer neuen unkonventionellen Dichtung bekannt gemacht hat“²⁰⁸, bezeichnet. Das Engagement Höllers führte zur Vermittlung eines

große[n] Teil[s] der jüngeren Generation [...]. Nicht nur die Autoren der vielzitierten *beat generation* verdanken Höllerer ihre Akzeptanz in der BRD, sondern auch die Black Mountain Poets wie Olson, Creeley und Duncan.²⁰⁹

Höllers ist auch einer jener AutorInnen, die sich von der neuen amerikanischen Lyrik in produktiver Rezeption zu eigenen Texten inspirieren ließen, etwa im Gedicht „Für Robert Creeley“ (1969)²¹⁰, in dem die stärkere Verwendung der Alltagssprache und das Umsetzen von spontanen Eindrücken in poetische Sprache, wie sie neben Creeley auch andere zeitgenössische amerikanische LyrikerInnen versuchten, im Zentrum stehen.²¹¹ Ein weiteres Beispiel für die produktive Rezeption amerikanischer Lyrik im deutschsprachigen Raum ist etwa Rolf Dieter Brinkmann, der sich nicht nur um ihre Vermittlung bemüht hat, sondern bei dem auch ein Einfluss (gerade auch von Texten Robert Creeleys) auf seine eigene Dichtung festgestellt werden kann.²¹²

Neben diesen frühen Bemühungen um die Vermittlung amerikanischer AutorInnen, hat sich ab den 60er-Jahren vor allem Klaus Reichert in der Verbreitung von amerikanischer Literatur – und besonders von Texten Robert Creeleys – im deutschsprachigen Raum verdient gemacht. Seinen Übersetzungen, so Rüdiger Görner in einer Rezension zu *Gedichte* in der *FAZ* 1988 ist es „zu verdanken [...], daß Creeleys Lyrik im deutschen Sprachgebiet seit Ende der sechziger Jahre keine peinlich große Unbekannte mehr ist.“²¹³

Reichert lernt über Walter Höllerer 1960 die zeitgenössische amerikanische Lyrik kennen und ist von deren Unmittelbarkeit und Andersartigkeit begeistert:

[...] die Beat Poets, die Dichter um Black Mountain College, die New York City Poets. [...] Das waren Gedichte, die mich durcheinanderwirbelten, das war wieder ein ganz neuer Ton, wie er weder in England noch in Deutschland zu hören war, da

²⁰⁸ Höllerer, Walter: Robert Creeley, S. 152.

²⁰⁹ Mueller, Agnes C.: Lyrik 'made in USA', S. 100. (Hervorhebungen im Original)

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 165.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 165, 166.

²¹² Vgl. Schäfer, Hans Dieter: Rolf Dieter Brinkmann. In: Weissenberger, Klaus (Hg.): Die deutsche Lyrik 1945-1975. Zwischen Botschaft und Spiel. Düsseldorf: Bagel 1981, S. 391-403, hier S. 394, 395.

²¹³ Görner, Rüdiger: Worte voll von schmerzenden Löchern. Die Gedichte des Amerikaners Robert Creeley. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.6.1988 (IZA), o.S.

war ein Gebrüll und Gekreisch, dann lang ausschwingende Rhythmen, auch kurze hüpfende, da waren keine erlesenen Themen, in erlesener Sprache vorgetragen, da war kein Raunen und kein Tiefsinn, da war ›das wirkliche Leben‹, da war Alltag [...]. Ich wußte, dass diese Dichter mich nicht mehr loslassen würden, besonders Charles Olson und Robert Creeley, die mich hinrissen, die ich zu übersetzen begann, mit denen ich Briefe wechselte bis zu ihrem Tod.²¹⁴

Ausgehend von dieser Begegnung begann Reichert verschiedene Texte Creeleys zu übersetzen: zunächst Prosa, die er 1961 über die amerikanische Avantgardezeitschrift *Evergreen Review*, in der die Kurzgeschichte „The Book“ abgedruckt war, kennen lernte und mehrere Bände mit Lyrik (*Gedichte*, Suhrkamp 1967 (= edition suhrkamp 227); *Gedichte*, Residenz 1988; *Fenster. Neue Gedichte*, Residenz 1997). Reichert machte so (direkt oder indirekt, etwa über die Vermittlung der *The Island*-Übersetzung an Ernst Jandl) ab den 60er-Jahren zahlreiche Gedichte und ein Großteil der Prosa Creeleys dem deutschsprachigen Publikum zugänglich.

Die Gedichte Creeleys hoben sich für Reichert 1960 sowohl von der schweren deutschsprachigen als auch von der überschwänglichen amerikanischen Lyrik ab: „Creeley war diskret, scheu, schwerelos, hatte die Leichtigkeit, die so schwer herzustellen ist – ein Lautenspieler unter lauter Trommlern und Trompetern.“²¹⁵ In der darauf folgenden intensiven Auseinandersetzung mit Creeley weist Reichert immer wieder auf die Schwierigkeiten, mit denen er sich als Übersetzer Creeleys – besonders auch der Prosa – konfrontiert sieht, hin:

Es gibt Texte, die lassen sich mühelos prostituieren, tragen sich dem Leser jeder Sprache sozusagen selber an. Es gibt aber andere, die eine Übersetzung nicht vertragen, sich ihr geradezu widersetzen, wie Creeleys Prosa [...].²¹⁶

Besonders der Rhythmus Creeleys, der im Gefolge von Olsons „Projective Verse“ vom Atem des Autors abhängig ist und dadurch „der gesprochenen Sprache Vorschub [leistet], die auch Punkt und Komma überrennt und dort pausiert, wo es ihr, *ihr*, paßt [...]“²¹⁷, stellt sich beim Übersetzen für Reichert als Problem dar: „›Der Atem des Dichters‹, der

²¹⁴ Reichert, Klaus: Lesenlernen, S. 73.

²¹⁵ Reichert, Klaus: Nachnachwort, S. 137.

²¹⁶ Reichert, Klaus: Zur Technik des Übersetzens amerikanischer Gedichte. In: Reichert, Klaus: Die unendliche Aufgabe. Zum Übersetzen. München: Hanser 2003, S. 275-299, hier S. 277.

²¹⁷ Ebd., S. 286.

herüberzuholen ist, ohne daß allzuviel Atem des Übersetzers dazwischenpfeift! Wie ist das zu machen, wenn überhaupt?“²¹⁸

Nach Reichert muss es das Ziel des Übersetzens sein, die RezipientInnen der Übersetzung mit möglichst ähnlichen Bedingungen zu konfrontieren, wie jenen des Ausgangstexts. Dabei sei es für den/die ÜbersetzerIn unumgänglich, sich die „akustische Maske“ des Dichters [...] überzuziehen“²¹⁹, um, neben Lautlichkeit, auch Rhythmus übertragen zu können. Die Irritationseffekte, die bei dieser genauen Übertragung des Ausgangstexts in eine Sprache, die mit anderen Mechanismen (etwa in Bezug auf die Wortfolge durch unterschiedliche Syntax²²⁰) funktioniert, entstehen, sieht Reichert dabei auch als Möglichkeit gegen die eingefahrenen Lese- und Verständnisprozesse zu wenden und die RezipientInnen durch Provokation wachzurütteln.²²¹

Auf diese Probleme war Reichert auch bei der Übersetzung von Creeleys Sammlung von Kurzgeschichten, *The Gold Diggers*, gestoßen. Im „Nachnachwort“ zur Neuauflage unter dem Titel *Die Goldgräber* (1992; ursprünglich als *Mister Blue* 1964 im Insel-Verlag erschienen) weist er zum einen wieder auf die Schwierigkeit des Übersetzens einer „Stimme, die immer wieder vielstimmig instrumentiert ist, die Stimme, unter der anderen Stimmen hörbar werden, die sich verzweigen, abbrechen, wieder aufgenommen werden“²²² hin, zum anderen, wie schon Walter Höllerer, auf die kreisende, vage Erzählweise, die von rhythmischen Einheiten unterbrochen wird, hin. Diese Eigenheiten von Creeleys Prosa, stellen, so Reichert, den/die ÜbersetzerIn vor ähnliche Probleme, wie den/die ÜbersetzerIn von Lyrik. Zusätzlich jedoch hat die Übersetzung auch mit den Lesererwartungen an Prosa zu kämpfen:

[...] mit dem zusätzlichen Dilemma, daß der Spielraum des dem Prosaübersetzer vom gewöhnlichen Leser Erlaubten geringer ist als der des Lyrikübersetzers; der Leser scheint – oder schien in den sechziger Jahren – immer noch so etwas wie einen erkennbaren Erzählfortgang zu erwarten, ein sozusagen reibungsloses Vorher und Nachher, auch wenn das Original ebendies unterläuft.²²³

²¹⁸ Reichert, Klaus: Zur Technik des Übersetzens amerikanischer Gedichte, S. 289.

²¹⁹ Ebd., S. 289.

²²⁰ Vgl. ebd., S. 286, 287.

²²¹ Vgl. Reichert, Klaus: Thesen zur Praxis des Übersetzens. In: Reichert, Klaus: Die unendliche Aufgabe. Zum Übersetzen. München: Hanser 2003, S. 63-86, hier S. 70, 71.

²²² Reichert, Klaus: Nachnachwort, S. 139.

²²³ Ebd., S. 139, 140.

Reichert versuchte, den Erwartungen zum Trotz, dennoch möglichst im Sinne Creeleys zu übersetzen und entscheidet sich für eine ‚experimentierende‘ Übersetzung, die sich nicht an der Lesbarkeit, sondern sehr genau am Ausgangstext orientiert: „zu übersetzen wie die Texte zu sein schienen, dem Original bis in seine syntaktischen und rhythmischen Abläufe zu folgen, die Zeichen emotional zu setzen und nicht nach Dudenregeln.“²²⁴

So übersetzt Reichert etwa Creeleys Geschichte „The Lover“, die, wie erwähnt, bereits Rainer M. Gerhardt einige Jahre zuvor übersetzt hatte, auf diese Weise. Wenn bei Creeley der erste Satz lautet: „Outside, beneath the window on the grass which grew in an uneven covering, the earth coming through in patches where the grass had worn thin, the cats were playing.“²²⁵, übersetzt Reichert, Zeichensetzung und Rhythmus imitierend: „Draußen, unter dem Fenster im Gras das in unebner Decke wuchs, denn die Erde kam in Flecken durch wo das Gras dünn geworden war, spielten die Katzen.“²²⁶

Reichert wertet seine Übersetzung von Creeleys Kurzgeschichten so auch als Sprachexperiment, als ein sich an den Grenzen der (deutschen) Sprache Vorantasten – sowohl was der flexible Umgang mit scheinbar unumstößlichen Regeln der Grammatik und Syntax betrifft, als auch in der Verschriftlichung von Umgangssprache, die in den frühen 60er-Jahren in Übersetzungen noch in den Kinderschuhen steckte:

Die Übersetzung trieb sich also an den Grenzen des Deutschen – des geschriebenen Deutsch – herum, die sie bisweilen zu verschieben versuchte, bisweilen übersprang, und man sollte sich daran erinnern, daß die schriftliche Fixierung gesprochener Sprache in deutschen Übersetzungen damals noch kaum erprobt war.²²⁷

Auch anlässlich der Neuauflage der *Mister Blue* Sammlung unter dem Titel *Die Goldgräber* 1992 verteidigt Reichert im „Nachnachwort“ seine Herangehensweise – besonders unter dem Eindruck einer langsamen Veränderung der Einstellung zum Übersetzen sowohl bei den ÜbersetzerInnen als auch bei den RezipientInnen. Es gehe nicht mehr darum den fremden Text möglichst unerkannt einzubürgern, sondern den Ausgangstext auch in seiner – zumindest im Fall Creeleys – Widerspenstigkeit in die Zielsprache zu übertragen. Es sollen nicht dem „Originaligel die Stacheln beschnitten

²²⁴ Reichert, Klaus: Nachnachwort, S. 140.

²²⁵ Creeley, Robert: *The Lover*, S. 44.

²²⁶ Creeley, Robert: *Der Liebhaber*. In: Creeley, Robert: *Die Goldgräber*. Erzählungen. Aus dem Amerikanischen von Klaus Reichert. Salzburg, Wien: Residenz 1992, S. 54-62, hier S. 54.

²²⁷ Reichert, Klaus: Nachnachwort, S. 140.

werden²²⁸, sondern mit „Entdeckerfreude an einem Übersetzen-gegen-den-Strich“²²⁹ gearbeitet werden.

Das Echo auf diese Art des Übersetzens waren in den 60er-Jahren, als die ersten (größeren) Creeley-Übersetzungen erschienen, eher verhalten – ganz im Gegenteil zu den Reaktionen auf Creeleys Texte, die vom deutschsprachigen Feuilleton sehr positiv aufgenommen wurden. Der Autor und Übersetzer Helmut M. Braem zeigt sich in einer Rezension zu *Mister Blue* in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* geradezu begeistert von der Neuartigkeit von Creeleys Prosa:

Seine Sprache erinnert an einen Projektor, der Bilder „wirft“, sie in einem (magischen?) Dunkle gewinnt und sie auf der leeren Fläche unserer Phantasie zeigt, wirken läßt; eine Sprache also, die sich projiziert, sich selbst entwirft, die vorwärtsdrängt, nicht atemlos, sondern im Rhythmus freier Verse, eines Cool-Jazz etwa.²³⁰

Die Prosa-Übersetzungen Reicherts treffen jedoch, neben vereinzelten positiven Stimmen,²³¹ größtenteils auf Widerstand: Die Übersetzung sei zu nahe am Ausgangstext, übernehme unnötigerweise und exzessiv englische Strukturen, sei schwer zu lesen und nicht fähig das Außergewöhnliche der Texte Creeleys deutschsprachigen LeserInnen zu vermitteln. Hans Daiber etwa erklärt in der *FAZ*: „Klaus Reicherts deutsche Fassung ist genau und trivial, vielleicht noch etwas flacher in der Wortwahl als das Original.“²³² Und auch Helmut M. Braem entrüstet sich:

Aber diesen Sprachwert in den Uebertragungen von Klaus Reichert zu erkennen, macht Mühe. Reichert scheint das Prinzip der Wort-für-Wort-Uebersetzung zu vertreten. [...] Das Ergebnis sind Rohentwürfe, die einem vorgaukeln, Creeley schreibe einen närrischen Stil und habe sich eine kuriose Interpunktion ausgedacht. [...] Der Verdruß ist groß. Den Schaden hat Robert Creeley zu tragen. Und wenn er bei uns nicht beachtet wird, darf das niemand verwundern. Denn der Creeley der

²²⁸ Reichert, Klaus: Nachnachwort, S. 140.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Braem, Helmut M.: Kein Beatnik-Geheul im Lager der Goldsucher. Sechzehn Erzählungen des Amerikaners Robert Creeley. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.1.1965 (IZA), o.S.

²³¹ Anm.: Vgl. z.B.: „Klaus Reichert hat sie vorzüglich übersetzt. Besonders gut gelungen, weil sei dem deutschen Sprachgefühl keine Gewalt antut, ist die Wiedergabe der Selbstgespräche der handelnden Personen.“ In: Häusermann, H. W.: Robert Creeley. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 19.11.1966 (IZA), o.S. (Hervorhebung im Original)

²³² Daiber, Hans: Vorformen. Erzählungen von Robert Creeley: „Mister Blue“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.5.1965 (IZA), o.S.

amerikanischen Edition und der Creeley der deutschen Ausgabe haben bemerkenswert wenig miteinander gemein.²³³

Besonders die agrammatische Verwendung von Kommas, die Reichert versucht zu imitieren, irritiert viele KritikerInnen.²³⁴ Sogar fast dreißig Jahre später streicht etwa Rüdiger Görner anlässlich der Neuauflage von *Die Goldgräber* im Residenz-Verlag – trotz der attestierten grundsätzlichen „poetische[n] Qualität, die in der Übersetzung übrigens nie verloren geht“²³⁵ – erneut Reicherts Umgang mit ‚falsch gesetzten‘ Satzzeichen heraus:

Klaus Reicherts Übersetzungen der Prosa Creeleys nimmt man zur Hand, wenn einem deutsche Komma-Regeln zuwider sind [...]. Das „Nachwort“ versucht, allen oberlehrerhaften Kritikern zuvorzukommen, und rechtfertigt des Übersetzers Komma-Mut [...]. Reichert schreibt, er habe die Zeichen „emotional“ gesetzt, was nicht ganz zutrifft; denn oft hat er die angelsächsischen Interpunktionsgewohnheiten einfach übernommen. Auf den deutschsprachigen Leser kann dies aber nur maniert wirken.²³⁶

Reichert selbst führt die Kritik an den Übersetzungen auf die erwähnte falsche Erwartungshaltung zurück, wie er in seinem Essay „Zur Technik des Übersetzens amerikanischer Gedichte“ bemerkt: Von Prosa

und sei sie noch so artifiziell, verlangt man Diskursivität, lineare Plausibilität [...] Wer's nicht glaubt, dem schick ich gerne Rezensionen über Creeleys von Ernst Jandl und mir übersetzte Prosabücher.²³⁷

Allerdings fallen die Rezensionen im Allgemeinen anlässlich der Neuauflage von *Die Goldgräber*, das in einer Reihe von Texten Creeleys im Residenz-Verlag (*Die Insel* (1987), *Gedichte* (1988), *Mabel: Eine Geschichte* (1989), *Die Goldgräber* (1992), *Autobiographie* (1993)) erschien, um einiges positiver aus als bei der deutschen Erstveröffentlichung 1964. Reicherts Übersetzungsstrategie, sich möglichst nahe am Text zu bewegen, wird als mutig, „das Risiko in Kauf nehmend, am Rande der Interlinearversion zu operieren“²³⁸, und als

²³³ Braem, Helmut M.: Kein Beatnik-Geheul im Lager der Goldsucher, o.S.

²³⁴ Vgl. neben Braem auch Daiber, Hans: Vorformen. Erzählungen von Robert Creeley: „Mister Blue“, o.S.

²³⁵ Görner, Rüdiger: Die Komma-Rebellion. Klaus Reichert übersetzt Prosa von Robert Creeley. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.7.1992 (IZA), o.S.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Reichert, Klaus: Zur Technik des Übersetzens amerikanischer Gedichte, S. 276, 277.

²³⁸ Schmid, Thomas: Die Form der Geschichten ist ein Ei sehr widerspenstiger Natur. Die rätselhaften frühen Erzählungen von Robert Creeley. In: Salzburger Nachrichten, 14./15.8.1992 (IZA), o.S.

kongenial²³⁹ gelungen honoriert, als Übersetzung, die „hart am Atem des Lyrikers Robert Creeley bleibt.“²⁴⁰

Neben Reichert (und Jandl) haben sich im Laufe der Zeit auch andere deutschsprachige Übersetzer um die Texte Robert Creeleys bemüht: 1984 übersetzte der deutsche Übersetzer Michael Mundhenk für eine zweisprachige Ausgabe des von Walter Höllerer gegründeten Literarischen Colloquium Berlin ein Bändchen mit Gedichten Robert Creeleys²⁴¹; 1989 übersetzte der österreichische Autor und Übersetzer Erwin Einzinger die Sammlung *Mable. Eine Geschichte* und 1993 Creeleys *Autobiographie* für die Creeley-Reihe des Residenz-Verlags. Die Übersetzungen Einzingers werden durchaus mit einiger Begeisterung aufgenommen, Heinrich Vormweg etwa nennt sie „beeindruckend“²⁴², Erich Wolfgang Skwara meint der Übersetzer habe „Beachtliches geleistet [...], ohne sich im Tonfall jemals zu vergreifen“²⁴³ und der österreichische Literaturkritiker Anton Thuswaldner erklärt, Einzinger „leistet einiges, daß die Vielfalt nicht verlorengeht.“²⁴⁴

Nach den Titeln im Residenz-Verlag übertrug der Übersetzer Wilfried Prantner 1992 ohne großes Echo noch den Lyrikband *Hello. Ein Reisejournal. 29. Februar – 3. Mai 1976* für den Grazer Droschl-Verlag und 2006 übersetzte schließlich der deutsche Autor und Lyriker Mirko Bonné eine zweisprachige Auswahl an Gedichten *Alles, was es für immer bedeutet. Gedichte.* für den Verlag Jung und Jung. Diese jüngste Übersetzung stößt auf Anerkennung. Bonné habe „als Übersetzer viel riskiert. So ist diese zweisprachige Ausgabe des Jahrhundert-Lyrikers Creeley ein großer Glücksfall, wie er in der heutigen Verlagslandschaft immer seltener vorkommt.“²⁴⁵

²³⁹ Küchler, Sabine: Richtige Frauen, richtige Männer. *Robert Creeleys Erzählungen „Die Goldgräber“*. In: Der Tagesspiegel, 28.6.1992 (IZA), o.S.

²⁴⁰ Hermann, Wolfgang: Stories aus dem Dickicht. „Die Goldgräber“ von Robert Creeley. In: Die Presse, 12.9.1992 (IZA), o.S.; vgl. auch Schmid, Thomas: Die Form der Geschichten ist ein Ei sehr widerspenstiger Natur, o.S.

²⁴¹ Vgl. Creeley, Robert: Gedichte. Amerikanisch und Deutsch. Übersetzt von Michael Mundhenk. (= LCB 76) Berlin: LCB 1984.

²⁴² Vormweg, Heinrich: Von der Tätigkeit des Denkens in Wörtern. „*Mabel: eine Geschichte*“ von Robert Creeley. In: Süddeutsche Zeitung, 21.4.1990 (IZA), o.S.

²⁴³ Skwara, Erich Wolfgang: Beim Lesen Perlen fischen. Robert Creeley: Werkausgabe in drei Bänden. In: Die Welt, 3.2.1990 (IZA), o.S.

²⁴⁴ Thuswaldner, Anton: Unheimlicher Wirbel im Kopf. In: Salzburger Nachrichten, 5.1.1990 (IZA), o.S.

²⁴⁵ Hell, Cornelius: „wie eine Kamera, im Anschlag“ – Die letzten Gedichte des großen Lyrikers Robert Creeley in einer zweisprachigen Ausgabe. In: Die Furche 9, 2007.
www.furche.at/system/downloads.php?do=file&id=61, letzter Zugriff am 10.2.2017.

4. Übersetzungsgenese: Wie *The Island* zu *Die Insel* wurde

Im Schuljahr 1964/65 ließ sich Jandl vom Schuldienst unbezahlt beurlauben, um „verschiedene literarische Pläne zu verwirklichen und der Arbeit, die ich bisher getan habe, einige Anerkennung zu verschaffen“²⁴⁶, wie er an Anneliese Botond, Lektorin beim Insel-Verlag, anlässlich des Angebots *The Island* zu übersetzen, schreibt. Jandl hatte zu diesem Zeitpunkt bereits seit Längerem vergeblich versucht seinen Gedichtband *Laut und Luise* bei einem Verlag unterzubringen und war zu diesem Zweck auch beim Insel-Verlag vorstellig geworden. Dort traf er über den Lektor Wolfgang Maier auf Klaus Reichert, der „weniger an meinen Gedichten interessiert [war] als an der Möglichkeit, mich für die Übersetzung des Romans »The Island« von Robert Creeley einzuspannen [...]“²⁴⁷.

Jandl war zunächst nicht unbedingt begeistert von der Idee, ein (für seine Standards) übersetzerisches Großprojekt zu übernehmen: Zum einen weil er seine eigenen Arbeiten vorantreiben und sich von „literarischen Sekundärbetätigungen unabhängig [...] halten“²⁴⁸ wollte, zum anderen weil er sich in seinem Selbstverständnis als Lyriker nicht zum Übersetzen eines Romans berufen sah: „Warum sollte ich einen Roman übersetzen? [...] Sollen Lyriker Lyrik übersetzen, und Erzähler Erzählendes. Ich habe meinen Roman noch nicht geschrieben.“²⁴⁹

Jandl lässt sich dann aber doch überzeugen und schickt Ende November 1964 eine Probeübersetzung des ersten Kapitels an Klaus Reichert.²⁵⁰ In Briefen an seinen schottischen Dichterkollegen Ian Hamilton Finlay lässt sich der nachhaltige Eindruck, den der Roman und die Arbeit an der Übersetzung bei Jandl hinterlassen, ablesen:

I am very fond of Creeley, one really should say Robert C. [...], and very fond of his novel, too, because (whatever its literary merits may be) I feel this novel is honest, it contains such a lot of truth, and so much experience, undisguised. And I like the style in which it is written, everything so vague, blurred, confused (words

²⁴⁶ Jandl, Ernst: Wie kommt man zu einem Verlag? In: Jandl, Ernst: Autor in Gesellschaft: Aufsätze und Reden. Hg. von Klaus Siblewski (= Poetische Werke, Bd. 11). München: Luchterhand 1999, S. 194–197, hier S. 194.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Jandl, Ernst: Brief an Klaus Reichert vom 22.11.1964. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 1 Bl.

²⁴⁹ Jandl, Ernst: Brief an Klaus Reichert vom 9.8.1964, Bl. 1.

²⁵⁰ Vgl. Jandl, Ernst: Brief an Klaus Reichert vom 22.11.1964, 1 Bl.

which are used so often in the novel, at least the last two), that I often have a sense of near-identification.²⁵¹

Creeleys Prosa ist für Jandl eine andere Art mit Sprache umzugehen, der er sich zwar verbunden fühlt, deren Entsprechung im Deutschen er aber erst suchen muss, wie er an Finlay im Februar 1965 schreibt:

Yes, Robert C.'s prose gets more – 'lucid' is not the right word, not at all, perhaps: more understandably blurred, the closer you get to it. Well, translating this book is a strange experience to me – I only hope I am not doing too bad a job, because we have not really an equivalent to this sort of prose, as far as I know, nor to this kind of language. But I do like the indecision, – is it tragedy or comedy, who knows! And I like the false pitch – this is life as I know it.²⁵²

Eine Gemeinsamkeit im Arbeitsprozess von Creeley und Jandl zeigt sich auch in ihrer Beziehung zu Jazz. Beide geben an, während der Arbeit an *The Island* bzw. der Übersetzung sich intensiv mit Jazz auseinandergesetzt zu haben. Creeley ordnet den drei Phasen der Handlung von *The Island* (vom Anfang, wo noch Hoffnung für John und Joans Ehe besteht, über den langsamen Verfall zum endgültigen Ende) sogar spezifischen MusikerInnen zu, wobei er – neben der Andeutung eines inhaltlichen Zusammenhangs mit dem Roman – vor allem den Fokus des Jazz auf Rhythmus als Impulsgeber betont:

[...] in the last year, I finished a long prose work, a novel, and I found that what I was writing could be actually stimulated by playing particular kinds of music. [...] for example, the whole first part of *The Island* is written primarily to an old Bud Powell tape, a record, where you get these great kinds of almost concert style... let's say a poor man's concept of beauty, you know, where you get these great crescendos of sound, and where you get actually a basically simple melody, as "I Got Rhythm" or anything, playing through this, and then you get this involvement that constantly comes back to the simple statement because it's embarrassed actually with its own hope. So this first part of the novel is written in that sense. Then the whole middle section is written primarily to John Coltrane, where you get deliberate dissonance and you get fragmentation – I wasn't conscious of this – and then the last part is written to a kind of Nancy Wilson, you know, where you get a "where love is gone," dig? And you get a real slick pretension. In other words, where she's singing, in effect, the memory of some authenticity which she no

²⁵¹ Jandl, Ernst: Brief an Ian Hamilton Finlay vom 12.2.1965, Bl. 1.

²⁵² Ebd., Bl. 3.

longer even... she never meant it. [...] It gives me something to focus on or to relax back into as a place where I feel safe.²⁵³

Auch in Jandls Briefen an Finlay wird eine intensive Rezeption von Jazz während der Arbeit an der Übersetzung von *The Island* deutlich:

[...] and some of my beloved jazz-records playing. First one with Horace Silver, now Artie Shaw and his Gramercy Five, next perhaps Charlie Parker or Fletcher Henderson, or perhaps Ellington – I can't ration myself to one style, school, period, but – using the words of Leonard Bernstein – 'I love it all'. [...] Now this is a Miles Davis recording, 'Round midnight', and just now a tune by Charlie Parker. Very beautiful. – People try to escape. Poets, musicians etc. try to escape – they have instruments! Charley Parker, e.g. Some simply can't, not altogether. Charley couldn't, not altogether. Let's hope, we are among them. Charley's kind.²⁵⁴

Jandls Arbeit an der Übersetzung wurde von Klaus Reichert angeregt, begleitet und von dessen eigene Erfahrungen mit dem Übersetzen von Texten Robert Creeleys beeinflusst. Jandl, als relativ unerfahrener Übersetzer – zumindest von Prosa in diesem Umfang –, konfrontiert mit einem „sometimes rather tricky“²⁵⁵ Text, wendet sich nicht nur mit einzelnen problematischen Stellen an Reichert, sondern wird von diesem auch zu Herangehensweise und Übersetzungsstrategie beraten.²⁵⁶

Bereits beim Übersetzen des Probekapitels lag Jandl Reicherts Übersetzung von Creeleys Kurzgeschichten vor, die gerade beim Insel-Verlag im Entstehen waren²⁵⁷ und auch während der Arbeit an der Übersetzung von *The Island* stand Jandl in engem Kontakt mit Reichert. Dieser teilte das Interesse Jandls für amerikanische Literatur und vermittelte ihm in den 60er- und 70er-Jahre auch andere Übersetzungsaufträge wie John Cages *Silence* (dt. 1969) für den Luchterhand-Verlag oder Gertrude Steins *Narration* (dt. 1971) für Suhrkamp

²⁵³ Ginsberg, Allen: Contexts of Poetry: With Allen Ginsberg in Vancouver. In: Allen, Donald (Hg.): Robert Creeley: Contexts of poetry: interviews, 1961-1971. Bolinas (Calif.): Four Seasons Foundation 1973, S. 29-43, hier S. 31, 32.

²⁵⁴ Jandl, Ernst: Brief an Ian Hamilton Finlay vom 12.2.1965, Bl. 2, 3.

²⁵⁵ Jandl, Ernst: Brief an Ian Hamilton Finlay vom 24.1.1965. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 2 Bl., hier Bl. 1.

²⁵⁶ Vgl. z.B. Jandl, Ernst: Brief an Klaus Reichert vom 8.2.1965. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 1 Bl.

²⁵⁷ Vgl. Botond, Anneliese: Brief an Ernst Jandl vom 4.8.1964. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 1 Bl.

sowie (schlussendlich nicht verlegte) Übersetzungen von Steins *Tender Buttons*, *Q.E.D.* und *Ida*.²⁵⁸

Reichert, selbst reger Übersetzer, ist Anhänger einer Übersetzungsstrategie, die versucht, auch in der Zielsprache Ausgangssprache und -text durchscheinen zu lassen, wobei der Ausgangspunkt stets das „Ernstnehmen der Eigengesetzlichkeit des Werks“²⁵⁹ ist. Die Fremdartigkeit des Textes soll, so Reichert in seinem Aufsatz „Lesbarkeit oder Erhaltung der Komplexität? Thesen zur Praxis des Übersetzens.“ (1976/78), nicht verschleiert, sondern herausgestrichen werden und so nicht nur die Übersetzung als solche kennzeichnen, sondern auch die Zielsprache verändern und bereichern. Dementsprechend kann sich eine Übersetzung mitunter auch jenseits oder an den Rändern eines ‚richtigen‘ Sprachgebrauchs bewegen:

[...] die Übersetzung muß bewußt halten, daß das Werk nicht in der eigenen Sprache geschrieben wurde, sie will ein Stück fremder Sprache in der eigenen oder an deren Grenze ansiedeln, und sie kann traditionsbildend werden, indem die Ausdrucksmöglichkeiten der eigenen Sprache vermehrt, vielleicht verändert werden.²⁶⁰

In der Folge sieht Reichert die Aufgabe des Übersetzens auch nicht in der Übertragung einer „Sinnschicht der Werke, [...] im detektivischen Erfassen der Vokabelbedeutungen“²⁶¹, deren Übersetzung schnell der spezifische Stil oder Rhythmus eines Textes zum Opfer falle. Vielmehr müsse im Rahmen der „traditionelle[n] Trias – Laut, Syntax, Semantik“²⁶² mehr Augenmerk auf die Lautschicht und ihre „kalkulierte, vielleicht auch unbewußte, jedenfalls interpretierbare Phonemanordnung“²⁶³ sowie auf die Syntax, als „spezifische Anordnung der Wörter zum Satz begriffen, also die Reihenfolge, wann wo welche Information gegeben werden“²⁶⁴, gelegt werden. Ergänzt wird diese ‚Trias‘ von „übergreifenden Merkmalen“²⁶⁵, die sich nicht eindeutig zuordnen lassen, wie der „Ton des Werks“²⁶⁶ oder der in der Zeit der Entstehung des Textes verankerte

²⁵⁸ Vgl. Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 50, 51.

²⁵⁹ Reichert, Klaus: Thesen zur Praxis des Übersetzens, S. 64.

²⁶⁰ Ebd., S. 63.

²⁶¹ Ebd., S. 64.

²⁶² Ebd., S. 65.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Ebd., S. 67.

²⁶⁶ Ebd.

Sprachgebrauch, die aber sozusagen den ‚Charakter‘ eines Textes ausmachen, die besonders dann, wenn Abweichungen oder Verstöße auftreten, auf ihre Funktion hin zu untersuchen seien.²⁶⁷ Gerade in literarischen Texten sei, so Reichert, das Verhältnis dieser drei Pfeiler zueinander variabel. Während in der Alltagssprache „Laut und Syntax als Zubringer der Semantik“²⁶⁸ definiert seien, sei in literarischen Texten diese Hierarchie aufgehoben: Lautlichkeit und/oder Syntax können im Vordergrund stehen, während die referentielle Ebene des Textes an Bedeutung verliert, wie beispielsweise in Texten Gertrude Steins.²⁶⁹

Um diesen Anspruch umzusetzen, ist nicht nur ein Abrücken von einer auf Lesbarkeit ausgerichteten Übersetzungsstrategie notwendig, sondern es muss ihr auch eine Veränderung der Interpretation und Analyse eines Textes vorangehen. Nicht mehr die semantische Bedeutung soll beim Lesen und Interpretieren Vordergrund stehen, sondern sie soll als eine von vielen Bedeutungsebenen – und nicht notwendigerweise die Wichtigste – verstanden werden.²⁷⁰ Ein Ansatz Reicherts, der sowohl seine Creeley-Übersetzungen bestimmt, als auch Jandls Arbeit an der Übersetzung von *The Island* prägt, die im Bewusstsein für die Bedeutung von Lautlichkeit, Syntax und der Möglichkeit eines innovativen Umgangs mit der Zielsprache entstanden ist.

4.1. Schreibprozess und Übersetzungsstrategien

Anhand der Materialien zur Übersetzung von *The Island*, wie sie im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek zugänglich sind, lässt sich im Sinne der ‚critique génétique‘ sehr genau nachvollziehen, wie aus *The Island* *Die Insel* wurde. Sie tragen die „Spuren einer Textdynamik“²⁷¹, die es erlauben, „Form und Verlauf des Schreibens sowie Hypothesen über Schreibprozesse“²⁷² zu formulieren. Die diversen erhaltenen Stadien der

²⁶⁷ Vgl. Reichert, Klaus: Thesen zur Praxis des Übersetzens, S. 67.

²⁶⁸ Ebd., S. 66.

²⁶⁹ Vgl. ebd., S. 66, 67.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 64, 65.

²⁷¹ Grésillon, Almuth: Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“. Aus dem Französischen übersetzt von Frauke Rother und Wolfgang Günther, redaktionell überarbeitet von Almuth Grésillon. (=Arbeiten zur Editionswissenschaft, Bd. 4). Bern, Berlin, Frankfurt/Main [u.a.]: Peter Lang 1999, S. 15.

²⁷² Ebd., S. 15.

Übersetzung – von der Roh- bis zur Schlussfassung – machen es so möglich, den Arbeitsprozess Jandls nachzuverfolgen. Das Konvolut zeigt die Übersetzung in ihrer

‘allmählichen Verfertigung’ [...], einer Handlung, eines Produktionsablaufs, eines Schöpfungsaktes mit seinem Vorankommen und seinen Blockaden, seinen Erweiterungen und Tilgungen, seinen ungezügelten Impulsen und Zurücknahmen, seinen Aufschwüngen und Zögerlichkeiten, seinen Maßlosigkeiten und Mängeln, seinem Gewinn- und Verlustgeschäft.²⁷³

Am 18.11.1964 beginnt Jandl mit der Anfertigung einer Probeübersetzung des ersten Kapitels.²⁷⁴ Nachdem diese von Reichert positiv aufgenommen wurde und nachdem man sich über das Honorar einig geworden war (Aufgrund „der besonderen Schwierigkeiten des Creeley-Textes“²⁷⁵ war das Honorar mit 200 DM pro Bogen um einiges höher angesetzt als die üblichen 150 DM pro Bogen²⁷⁶), ergeht im Jänner 1965 der Übersetzungsauftrag an Ernst Jandl.²⁷⁷ Die Veröffentlichung des Buches war für den Herbst 1965 geplant, die Übersetzung sollte Mitte April fertig sein – ein Vorhaben, das sich schließlich als zu ambitioniert herausstellte, zumal Jandl im Frühjahr 1965 einige Wochen in England verbrachte. Anfang/Mitte Juli 1965 schickte Jandl die Schlussfassung der Übersetzung schließlich an Klaus Reichert. Nach letzten Korrekturen durch Jandl und Reichert war *Die Insel* – dann doch noch termingerecht – Anfang Oktober 1965 bereit für den Druck.²⁷⁸

Als Beispiel für die Vorgehensweise Jandls, soll hier ein Ausschnitt aus dem ersten Kapitel in den verschiedenen Stadien der Übersetzung nachverfolgt werden: Der gewählte Absatz am Beginn des Romans dreht sich um eine Fahrt in die Stadt, die der Protagonist John mit seinem Freund Artie unternimmt:

²⁷³ Grésillon, Almuth: Literarische Handschriften, S. 44.

²⁷⁴ Vgl. Jandl, Ernst: Brief an Klaus Reichert vom 18.11.1964. Ts., Ds., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 1 Bl.

²⁷⁵ Reichert, Klaus: Brief an Ernst Jandl vom 6.1.1965. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 1. Bl.

²⁷⁶ Vgl. Jandl, Ernst: Brief an Klaus Reichert vom 20.1.1965. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 1 Bl. und Reichert, Klaus: Brief an Ernst Jandl vom 6.1.1965, 1. Bl.

²⁷⁷ Vgl. Reichert, Klaus: Brief an Ernst Jandl vom 18.1.1965. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 1 Bl.

²⁷⁸ Vgl. Reichert, Klaus: Brief an Ernst Jandl am 4.10.1965. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 1 Bl.

From the north side of the island the carts began the journey into the city. **The line of them wavered** as it climbed in the blackness of the night, up the turning road of the hill in half circles, **swinging** in the darkness back and forth, slowly, up and up as their lights **faded into the distance of the night**. The town left below them faded also with only the **slurring** wash of the sea and a donkey, **left high on the hill**, to break the quiet. (TI 9)²⁷⁹

Die erste Fassung der Übersetzung, die Jandl unter dem Titel ‚Rohfassung‘ anfertigt, übersetzt vor allem die semantische Ebene und lässt Details in Stil und Syntax noch außen vor, wobei Jandl in diesem Stadium die englische Syntax und Interpunktion noch in möglichst adäquate und korrekte deutsche Konstruktionen auflöst, etwa was Partizipialkonstruktionen, die im Englischen sehr häufig sind, betrifft (z.B. swinging – schwankte):

Von der Nordseite der Insel begannen die Karren die Fahrt in die Hauptstadt. **In einer zittrigen** Reihe kletterte in der Schwärze der Nacht auf der gewundenen Straße des Berges in Halbkreisen höher, **schwankte** in der Dunkelheit vor und zurück, langsam, höher und höher, **während in der nächtlichen Ferne ihre Lichter allmählich erloschen**. Auch die Stadt, die sie unter sich ließen, **war ausgelöscht**. Bloß die undeutliche Brandung des Meeres und ein Esel, **der allein hoch auf dem Berg stand, unterbrachen** die Stille.²⁸⁰

In der ersten Korrektur der Passage in der Rohfassung beginnt Jandl aber zu präzisieren, so korrigiert er etwa die Wortfolge (z.B.: ‚in der nächtlichen Ferne ihre Lichter‘ - ‚ihre Lichter in der nächtlichen Ferne‘) sowie Wortbedeutungen (schwankte-schaukelte) und bringt die Syntax näher an den Ausgangstext (etwa Präteritum statt Plusquamperfekt: war ausgelöscht-losch aus). Nach der Korrektur lautet der Abschnitt folgendermaßen:

Von der Nordseite der Insel begannen die Karren die Fahrt in die Hauptstadt. **Ihre zittrige** Reihe kletterte in der Schwärze der Nacht auf der gewundenen Straße des Berges in Halbkreisen höher, **schaukelte** in der Dunkelheit vor und zurück, langsam, höher und höher, **während ihre Lichter in der nächtlichen Ferne allmählich erloschen**. Auch die Stadt, die sie unter sich ließen, **losch aus und** nur

²⁷⁹ Anm.: Die Hervorhebungen in den Passagen aus den Übersetzungsstufen wurden – sofern nicht anders angegeben – von mir zur besseren Orientierung angebracht.

²⁸⁰ Creeley, Robert: Die Insel. Rohfassung, Kapitel 1-7. Übersetzt von Ernst Jandl. Hs., tlw. Ts. mit eh. Anm., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), Sign.: 139/W987, Bl. 9.

die schleifende Brandung des Meeres und ein Esel, **allein hoch auf dem Berg, brachen** die Stille.²⁸¹

Nach einem zweiten Korrekturdurchgang der Rohfassung überträgt Jandl die Handschrift in ein Typoskript, wobei er teilweise auch während der Übertragung noch Korrekturen vornimmt, die jedoch im besprochenen Absatz meist nur die Vokabelbedeutung betreffen. In den handschriftlichen Korrekturen der zweiten Fassung (die im Fall des ersten Kapitels dem Probekapitel entspricht) jedoch wird Jandls rhythmisches und syntaktisches Programm deutlich. Hier ist klar zu sehen, wie Jandl sich stärker an der Struktur des Ausgangstextes orientiert und sowohl die Zeichensetzung an die englische Interpunktion anpasst, d.h. er eliminiert einen beachtlichen Teil, der im Deutschen grammatisch korrekten Beistriche (etwa bei Relativsätzen), als auch vermehrt auf Konstruktionen mit Partizipien zurückgreift anstatt sie, wie in den vorherigen Varianten in Relativsätzen aufzulösen (z.B.: schaukelte – schaukelnd). Auch Formulierungen und Wortfolgen passt er in diesem Stadium der englischen Ausdrucksweise an (z.B.: in the distance of the night [Ausgangstext] – in der nächtlichen Ferne [Rohfassung] – in die Ferne der Nacht [zweite Fassung]):

Von der Nordseite der Insel begannen die Karren die Fahrt in die **Stadt**. Ihre Reihe **schwankte als** sie in der Schwärze der Nacht hochkletterte, die gewundene **Straße in halben Kreisen** des Berges aufwärts, in der Dunkelheit vor und zurück **schaukelnd**, langsam, höher und **höher während** ihre Lichter **in die Ferne der Nacht** allmählich verloschen. Das **Dorf unter ihnen gelassen verlosch** auch mit einzig der scheuernden Brandung des Meers und einem Esel, verlassen hoch auf dem Berg, **nun [nur?] die Stille zu brechen**.²⁸²

Diese Korrektur der zweiten Fassung wird in ein Typoskript der Schlussfassung übertragen, die im Falle der gezeigten Stelle aber nicht mehr überarbeitet wird. An anderer Stelle nimmt Jandl allerdings noch letzte Korrekturen vor, wie er Reichert ankündigt „Aber damit ist noch nicht alles getan. Ich muß dann das ganze [sic] auch zum Zweck einer

²⁸¹ Creeley, Robert: Die Insel. Rohfassung, Kapitel 1-7. Übersetzt von Ernst Jandl, Bl. 9.

²⁸² Creeley, Robert: Die Insel. Probeübersetzung des ersten Kapitels (S. 9-13) von Ernst Jandl. Ts., Ds., mit eh. Anm., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), Sign.: 139/W988, Bl. 1.

gewissen Koordination des Vokabulars, wenn damit etwas gesagt ist – nochmal genau durcharbeiten.“²⁸³

In dieser letzten Überarbeitung fällt besonders auf, dass Jandl die Wortfolge, die sich in der zweiten Fassung sehr stark am Englischen orientiert, entschärft, etwa indem er die Verben in Nebensätzen teilweise wieder an das Ende des Satzes verschiebt, wie beispielsweise in einem Abschnitt am Ende des zweiten Kapitels beobachtbar ist. Die Schlussfassung ohne Korrekturen lautet:

Er sah daß sie **hinaufschaute** aus dem Fenster, auf eine Wäscheleine, mehrere, die den Raum **aufgliederten** zwischen ihrem Apartmentgebäude und jenem quer über den schlampigen Hinterhof, ziemlich das gleiche wie ihr, drei klotzige Stockwerke eingezwängten Raums.²⁸⁴

Im Korrekturdurchgang überarbeitet Jandl dann die Satzstellung:

Er sah daß sie aus dem Fenster **schaute**, auf eine Wäscheleine, mehrere, die den Raum zwischen ihrem Apartmentgebäude und jenem auf der anderen Seite des schlampigen Hinterhofs **aufgliederten**, ziemlich das gleiche wie ihr, drei klotzige Stockwerke eingezwängten Raums.²⁸⁵

Hinzu kommt, dass Jandl in der Schlussfassung verstärkt auf einen Effekt der Mündlichkeit achtet, so streicht er etwa einzelne e-Vokale, was sich natürlich auch auf den Rhythmus auswirkt, wie etwa im folgenden Absatz zu sehen ist:

So sollten sie, in Kürze, jenseits aller ihrer eignen Vorhaben sein, aber in der Nacht, der letzten Nacht bevor sie **gehn** würden, kamen alle die Ängste. Sie dachten, was aber wenn sie stirbt. Er wollte sie davon zurückhalten, über das Erfordernis hinausgreifen und sie mit seinem **eigenen** sichern. Ich will nicht **gehn**, sagte sie, zwing mich nicht. Aber dann hörte er sich sprechen wie der Arzt, sagen es **wär** besser, daß sie sich soviel besser fühlen würde, nachdem es vorbei war. Aber ich will nicht, sagte sie.²⁸⁶

²⁸³ Jandl, Ernst: Brief an Klaus Reichert vom 13.4.1965. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 2 Bl., hier Bl. 1.

²⁸⁴ Creeley, Robert: Die Insel, Schlussfassung. Übersetzt von Ernst Jandl. Ts., Ds., mit eh. Anm., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), Sign.: 139/W989, Bl. 18.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Ebd., Bl. 109.

Gerade diese letzten Änderungen weisen auch auf einen Wechsel der Übersetzungsstrategie Jandls ungefähr in der Hälfte seiner Arbeit an *Die Insel* hin. Reichert hatte schon als Reaktion auf das Probekapitel angemerkt, dass er für einen radikaler am Ausgangstext orientierten Zugang – die Kommas fanden dabei einmal mehr besondere Erwähnung – sei,²⁸⁷ worauf Jandl aber eher kühl reagiert und nach seinen eigenen Vorstellungen weiterübersetzte. Offenbar gab es bei Treffen von Jandl und Reichert immer wieder Diskussionen und Unstimmigkeiten, was die Übersetzungsstrategie betraf, aber erst in einem Brief vom 13.4.1965, als die Übersetzung also schon ein gutes Stück vorangeschritten war, berichtet Jandl von einem Versuch die Übersetzungsstrategie zu ändern:

Nach meiner Rückkehr aus Frankfurt versuchte ichs umgekehrt, verglichen mit der bisherigen Übersetzungsmethode, und es machte Spaß: das Resultat kam oft der Ausdrucksweise eines „experimentellen Textes“ nahe. Dennoch glaube ich nicht, daß es so geht. [...] Aber ich kann Ihnen versichern, daß mir alles dran liegt, daß diese Übersetzung, von meinem Standpunkt aus, eine gute Übersetzung wird – also dem Original entspricht, wie ich dieses aufnehme, verstehe, und gernhabe.²⁸⁸

Die Übersetzungsstrategie an der Jandl zu diesem Zeitpunkt noch festhält, orientiert sich an „Sprechrhythmus und Atem“²⁸⁹, aber eben nicht, wie Reichert vorsieht, am „›Atem des Dichters‹“²⁹⁰, also von Creeley – was Reichert vor allem durch eine enge Orientierung an der Syntax des Ausgangstextes erreichen will – sondern vom Sprechrhythmus von Jandl selbst. Als Übersetzer müsse sein eigener Atem und Sprechrhythmus, sein „eigenes Sprechen letztlich die Art der Übersetzung bestimmen.“²⁹¹ Bestätigt sieht Jandl sich darin durch Creeley selbst, mit dem er anlässlich der Übersetzung einen kurzen Briefwechsel führte. In diesen Briefen klärte Jandl zum einen einzelne Vokabelbedeutungen, aber auch Fragen zu größeren Übersetzungsproblemen, wie etwa dem Übersetzen von Partizipien, Kommas und Rhythmus. Creeley rät Jandl, sich bei der Übersetzung auf sein Gehör und das laute Lesen des Textes zu verlassen:

²⁸⁷ Vgl. Reichert, Klaus: Brief an Ernst Jandl vom 6.1.1965, 1 Bl.

²⁸⁸ Jandl, Ernst: Brief an Klaus Reichert vom 13.4.1965, Bl. 1, 2.

²⁸⁹ Ebd., Bl. 1.

²⁹⁰ Reichert, Klaus: Zur Technik des Übersetzens amerikanischer Gedichte, S. 289.

²⁹¹ Ebd.

But I'll trust you simply to hear the basic rhythm, in English, and then to try to keep whatever can be kept of that organization in the translation. [...] It's a little ambitious, clearly, but I do hear the book as read aloud -- so you might well resort to that, for getting a sense of how commas may be working, in some context that seems difficult. If you'll just read them aloud, making a slight pause as each occurs, I think you'll find simply enough the rhythmic qualification that's occurring. Ok!²⁹²

Dieser Rat zum Lautlesen um die Konstruktion eines Textes nachzuvollziehen, liegt ganz auf Jandls Wellenlänge, auch im Hinblick auf seine eigenen Produktionsverfahren, wie er Reichert gegenüber auch gleich betont:

Sie können mir glauben, daß mir das entspricht, liegt. Wie Sie wissen, sind viele meiner Gedichte „Sprechgedichte“, und wenn ich Prosa lese, lese ich ‚sprechend‘, bzw. mit den Ohren, was mich oft genug ärgert, weil das das Tempo verringert.²⁹³

Obwohl Jandl hier noch so bestimmt auf seine Übersetzungsstrategie beharrt, lässt er sich – die Gründe dafür sind unklar – dann doch umstimmen und sich von Reicherts am Ausgangstext orientierten Übersetzungsstrategie überzeugen. Von der neuen Art des Übersetzens zeigt sich Reichert dann „restlos begeistert“²⁹⁴, und auch Jandl selbst findet „die Resultate dieser veränderten Auffassung von Übersetzen wesentlich interessanter“²⁹⁵. Da sich Jandl aber erst in der Hälfte der Übersetzung bekehren ließ, sah er (und Reichert) sich in der weiteren Arbeit mit zwei sehr unterschiedlichen Übersetzungen konfrontiert, wie Reichert feststellt: „Im ganzen [sic] würde ich sagen, dass Sie etwas unterschiedlich übersetzt haben. So fand ich in der zweiten Hälfte (Kapitel 11-20) so gut wie gar nichts zu verbessern, in der ersten Hälfte (Kapitel 2-10) einiges.“²⁹⁶ Diese unterschiedlichen Ergebnisse resultierten auch daraus, dass sich das Umarbeiten der bereits übersetzten Kapitel schwieriger gestaltete, als angenommen. In der Überarbeitung erwies sich die bereits vorhandene, nun inadäquate, Übersetzung als so dominant, dass, so Jandl, „oft ein allzu weites Abrücken von einem möglichen Deutsch“²⁹⁷ notwendig wurde. Unter anderem

²⁹² Creeley, Robert: Brief an Ernst Jandl vom 4.4.1965, 1 Bl.

²⁹³ Jandl, Ernst: Brief an Klaus Reichert vom 13.4.1965, 1 Bl.

²⁹⁴ Reichert, Klaus: Brief an Ernst Jandl vom 19.6.1965. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 1 Bl.

²⁹⁵ Jandl, Ernst: Brief an Klaus Reichert vom 28.6.1965, 1 Bl.

²⁹⁶ Reichert, Klaus: Brief an Ernst Jandl vom 3.9.1965, 1 Bl.

²⁹⁷ Jandl, Ernst: Brief an Klaus Reichert vom 12.9.1965, 1 Bl.

drückt sich dieses Abrücken in der „Verdrehung der Wortfolge“²⁹⁸ aus, die vor allem Reichert in der zweiten Fassung noch in Richtung englischer Wortstellung korrigiert. Zusätzlich wird von Jandl noch im exzessiven Einsatz von Partizipien und im Verwenden von Kommas nach englischen Interpunktionsregeln nachjustiert. Vom Ergebnis dieser gemeinschaftlichen Überarbeitung sind sowohl Jandl als auch Reichert überzeugt: Die Übersetzung treffe den „Duktus bis in die innersten [...]“ und, wie ich finde, ohne dem Deutschen irgend Gewalt anzutun“²⁹⁹.

Die stilistischen Auffälligkeiten, die durch die enge Orientierung am Englischen entstehen und die von der Kritik so oft bemängelt und als Unvermögen eingestuft wurden, gewährleisten dabei ein „stilistisches *foregrounding*“³⁰⁰, wie es Norbert Greiner auch für Peter Handkes Übersetzung von Walker Percys *The Moviegoer* (1961; dt. *Der Kinogänger*, 1980) feststellte. Handke, so Greiner, der sich, wie Jandl, sowohl was Lexik und Metaphern etc. als auch was Syntax betrifft, bewusst von den Strukturen der Ausgangssprache leiten lasse, erzeuge durch dieses Verfahren eine „ins Auge fallende Sperrigkeit des Textes“³⁰¹ als Versuch die Lesenden zu irritieren und zu genauerem Hinschauen und – besonders in Jandls Fall – Hinhören zu zwingen. Bei der Creeley-Übersetzung kommt hinzu, dass Jandl über den Versuch nahe an den Strukturen des Ausgangstextes zu bleiben, nicht nur eine Sperrigkeit mit Irritationspotential erzeugt, sondern so gleichzeitig auch der ‚Awkwardness‘, die immer wieder als hervorstechendes Merkmal von Creeleys Roman genannt wird, entspricht, wie sie auch Ian Hamilton Finlay in einem Brief an Jandl beschreibt: *The Island* sei „very deliberately modulated, and often seems to proceed backwards, and to present only the modulations of a statement... that is absent..... I feel [...] that his novel is not pitched in the right key [...]“³⁰². Mit dieser, deutschsprachige LeserInnen so irritierenden Übersetzungsstrategie, erzeugt Jandl so auch einen Poetisierungseffekt, der dem Ausgangstext und dessen eigentümlicher Diktion entspricht und sie mitunter auf die Spitze treibt, wie auch Klaus Reichert bemerkt: „Ich

²⁹⁸ Jandl, Ernst: Brief an Klaus Reichert vom 12.9.1965, 1 Bl.

²⁹⁹ Reichert, Klaus: Brief an Ernst Jandl vom 19.6.1965, 1 Bl.

³⁰⁰ Greiner, Norbert: Übersetzung und Literaturwissenschaft. (= Narr Studienbücher, Bd. 1). Tübingen: G. Narr 2004, S. 115. (Hervorhebung im Original)

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Finlay, Ian Hamilton: Brief an Ernst Jandl vom 2.2.[1965]. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 2 Bl., hier Bl. 1.

glaube ja, daß man die Intention eines Textes in der Übersetzung zu Ende denken muß (auch auf die Gefahr hin, daß das Original sich leichter liest). Das haben Sie glänzend gelöst.“³⁰³

4.2. Rezeption der Übersetzung

Bei der Erstveröffentlichung 1965 im Insel-Verlag erregte die Übersetzung von *The Island* relativ wenig Aufmerksamkeit und die wenigen Besprechungen – mit Ausnahme jener Helmut Heißenbüttels – sind Jandls Arbeit nicht besonders positiv gesinnt. *The Island* sei ein „poetische[r] Roman“ und „eine große Leistung“³⁰⁴, Jandls Übersetzung jedoch „scheint weniger glücklich“³⁰⁵, so der einhellige Tenor. Wie schon bei den Creeley-Übersetzungen Reicherts und später der Neuauflage von *The Island* 1987 wird die sehr enge stilistische Orientierung am Ausgangstext, das Übernehmen von englischer Syntax sowie die eigentümliche Verwendung von Satzzeichen bemängelt. Einwände, die zumeist auf den Anspruch der ‘Flüssigkeit’ der Übersetzung abzielen, wie ihn Lawrence Venuti beschreibt:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer’s personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original.” The illusion of transparency is an effect of a fluent translation strategy, of the translator’s effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning.³⁰⁶

Besonders der Übersetzer Helmut M. Braem, der bereits ein Jahr zuvor die Übersetzung von *The Golddiggers* von Reichert wenig wohlwollend besprochen hatte (vgl. Kap. 3.1.), zeigt sich in seiner Rezension offenbar kritisch – so kritisch, dass sich Jandl in einem Brief besorgt an Reichert wendet:

³⁰³ Reichert, Klaus: Brief an Ernst Jandl vom 19.6.1965, Bl. 1.

³⁰⁴ Häusermann, H. W.: Robert Creeley. In: Neue Zürcher Zeitung, 19.11.1966 (IZA), o.S.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Venuti, Lawrence: *The translator’s invisibility. A history of translation*. 2. Aufl., London, New York: Routledge 2008, S. 1.

Was Helmut M. Braem mir da alles anlastet, klingt ja recht arg. Wie reagiert man bei Ihnen (also Insel und Suhrkamp) auf solche Kritiken? Ich könnte mir vorstellen, daß sich's Herr Busch noch zweimal überlegt, ehe er mir das Melville-Buch zu Übersetzen gibt.³⁰⁷

Reichert's Reaktion ist beschwichtigend und weist auf Braem's divergierende Auffassung vom Übersetzen hin. Das verbreitete konservative Verständnis davon, was eine Übersetzung zu leisten habe, sei veraltet und auf experimentelle Texte nicht anwendbar. Braem gehe „halt von einer völlig anderen Konzeption des Übersetzens aus, die aber eben allenfalls noch bei Texten bis zur Jahrhundertwende praktikabel ist, heutigen, avantgardistischen, Werken jedoch überhaupt nicht annähernd gerecht wird.“³⁰⁸

Helmut Heißenbüttel dagegen, der Jandl poetologisch wohl um einiges nähersteht als Braem, hält die enge Orientierung am Ausgangstext für eine probate Übersetzungsstrategie:

Wie schon bei der Übersetzung der „Mister Blue“-Erzählungen durch Klaus Reichert werden auch in der Übertragung des Romans durch Ernst Jandl einige Kritiker in der wörtlichen Übernahme stilistischer Eigentümlichkeiten falsche Anglizismen oder Manierismen entdecken. Vielleicht befolgt Jandl eine Manier. Mir scheint sie angemessen – nicht nur das: Ich erkenne darin eine merkwürdig stockende Sprechmelodie, die diese Erzählung wie zu einer in deutscher Sprache geschrieben macht.³⁰⁹

Die Neuauflage der Übersetzung von *The Island* 1987 als Teil der Creeley Publikationen des Residenz-Verlags wurde im Gegensatz zur Erstveröffentlichung aus verschiedenen Gründen schon viel bereitwilliger aufgenommen: Zum einen war das interessierte Lesepublikum in den vergangenen zwanzig Jahren häufiger mit experimenteller (amerikanischer) Literatur konfrontiert worden, der, auch durch ein verändertes kulturpolitisches Klima, mehr Aufgeschlossenheit entgegengebracht wurde. Zum anderen hatte sich Ernst Jandl inzwischen einen Namen als „Österreichs prominentester Vertreter

³⁰⁷ Jandl, Ernst: Brief an Klaus Reichert vom 24.2.1966. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 2 Bl., hier Bl. 1.

³⁰⁸ Reichert, Klaus: Brief an Ernst Jandl vom 9.3.1966. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur 1966, 2 Bl., hier Bl. 1.

³⁰⁹ Heißenbüttel, Helmut: Leben auf Falltüren. In: Buch und Zeit. Vorweihnachtliche Literaturbeilage der Süddeutschen Zeitung, 24.11.1965, S. 1.

experimenteller Lyrik³¹⁰ gemacht, was natürlich die Erwartungshaltung der LeserInnen veränderte. Positiv wirkte sich der Name Jandl auch auf die Resonanz der Übersetzung aus: Er erzeugt Aufmerksamkeit für *Die Insel* und in Folge auch für die anderen Übersetzungen von Creeley in der Residenz-Reihe, so sind 1987 um einiges mehr Reaktionen in den Medien zu finden als noch 1965.

Der Roman selbst wird auch 1987/88 im Feuilleton größtenteils sehr positiv aufgenommen. *The Island* sei „artifizuell wie sinnlich und präzise; kurz: ein Meisterwerk.“³¹¹ Er erzähle eine „Geschichte der Empfindlichkeit“³¹², die in einer klaren, nüchternen Sprache geschrieben sei und ohne Klischees auskomme, sei „Gedankenprosa“³¹³. Auch wird der Roman als ‚typisch‘ amerikanisch wahrgenommen:

Denn wie hier erzählerischer und dramatischer Atem, raffinierter Aufbau, Spannung bei knappster äußerer Handlung und daneben die Schönheit jeder Metapher durchgehalten werden, das ist meisterhaft, und das gehört zu jener kostbaren Lektion im Schreiben, wie nur die amerikanische Literatur der fünfziger und sechziger Jahre sie uns zu lehren vermag.³¹⁴

Dennoch gibt es auch vereinzelte kritische Stimmen, etwa zweifelt Inge Kurz in den *Stuttgarter Nachrichten* an der Außergewöhnlichkeit von *The Island* – der Roman „entdeckt weniger literarisches Neuland als er vorgibt“³¹⁵ – und Frank Dietschreit streicht in der *NZZ* vor allem die Sperrigkeit von Creeleys Texten heraus, die eine breitere Rezeption Creeleys im deutschsprachigen Raum verhindere. Der Roman sei ein „eigentümlich verwobenes Gebilde aus konzentrierten Kurzzeilen, zufälligen Assoziationen, Wort- und Gedankenlücken, ahnungslosem Kreisen um Alltägliches und

³¹⁰ Horn, Effi: Wo ein Zerrissener die Spur verwischt. Creeleys Roman „Die Insel“ erschienen. In: Münchner Merkur, 23.2.1988 (IZA), o.S.

³¹¹ Pichler, Georg: Wortwitz und Worternst. Creeleys „Ausweglosigkeit“. In: Die Presse, 27.2.1988 (IZA), o.S.

³¹² Thuswaldner, Anton: Die Suche nach dem richtigen Leben. In: Salzburger Nachrichten, 9.1.1988 (IZA), o.S.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Skwara, Erich Wolfgang: Die Macht des Schicksals im banalen Alltag. Fast wäre es ein Kultbuch geworden: Wiederbegegnung mit R. Creeleys einzigem Roman. In: Die Welt, 2.1.1988 (IZA), o.S.

³¹⁵ Kurz, Inge: Ein Schriftsteller dokumentiert seine Isolation. Zum Roman „Die Insel“ des amerikanischen Lyrikers und Erzählers Robert Creeley in der Übersetzung von Ernst Jandl. In: Stuttgarter Nachrichten, 6.10.1987 (IZA), o.S.

Wesentliches“, eine „Ballade aus Nebensächlichkeiten, hinter denen schlaglichtartig die Symbolik unbehauster Existenz aufleuchtet.“³¹⁶

Was Jandls Übersetzung von *The Island* betrifft, halten sich kritische und positive Stimmen die Waage. Zum einen als „große Übersetzerleistung“³¹⁷ gewürdigt, die für Creeleys schwierigen Text eine „ganz eigene[] Physiognomie“³¹⁸ (ein Zitat aus dem Klappentext) gefunden habe, verweisen andere auf die Schwierigkeit des Textes, seine Artifizialität, die von der Übersetzung durch die enge Orientierung am Englischen noch unterstrichen werde. Im *Falter* meint Eva Harrer etwa: „Ich bin [...] nicht wirklich glücklich gewesen. Ja, ich weiß, Jandl hat auch Anglistik studiert und weiß wahrscheinlich, was er will, trotzdem...“³¹⁹

Besonders das Übernehmen von Strukturen des Englischen – von Syntax bis Zeichensetzung – erregt den Unmut vieler RezensentInnen. Jandl halte sich „geradezu sklavisch ans Original“³²⁰ und sei „der Meinung, Creeley konstruiere nun einmal seltsam, und genauso seltsam müsse es auch im Deutschen klingen“³²¹. Andere, wahrscheinlich vertraut mit Jandls Konzept der ‚heruntergekommenen Sprache‘, sehen gerade in dieser Abweichung vom Normdeutschen den Reiz der Übersetzung. Die „hautnah und prägnant am Text“³²² gearbeitete Übersetzung sei, so etwa der deutsche Germanist Rolf Grimminger in *Die Zeit*, eine „wunderbar aufreizenden Mißhandlung der Sprache“³²³. Auch wird wiederholt auf die Bedeutung des Rhythmus in Creeleys Prosa hingewiesen, der durch die normwidrige Verwendung des Deutschen in der Übersetzung erhalten bleibe. Zu Gunsten der Übertragung des Rhythmus, tritt der ‚korrekte‘ Gebrauch von deutscher Grammatik und Interpunktion in den Hintergrund: „Hat man sich nach dem ersten, verquer

³¹⁶ Dietschreit, Frank: «Ein Roman nach Jandls Herzen» – Robert Creeley: «Die Insel». In: Neue Zürcher Zeitung, 17.2.1988 (IZA), S. 28.

³¹⁷ Skwara, Erich Wolfgang: Die Macht des Schicksals im banalen Alltag, o.S.

³¹⁸ Dietschreit, Frank: «Ein Roman nach Jandls Herzen» – Robert Creeley: «Die Insel», S. 28.

³¹⁹ Harrer, Eva: Von und nach Amerika: Amerikanische Prosa nicht immer zum ersten Mal auf Deutsch. In: *Falter* 2, 1988 (IZA), o.S.

³²⁰ Kurz, Inge: Ein Schriftsteller dokumentiert seine Isolation, o.S.

³²¹ Ebd.

³²² Grimminger, Rolf: John und Joan. Robert Creeleys (und Ernst Jandls) Roman „Die Insel“. In: *Die Zeit*, 06.11.1987. <http://www.zeit.de/1987/46/john-und-joan/komplettansicht>, letzter Zugriff am 8.3.2016.

³²³ Ebd.

eingedeutschten Kapitel [...] eingelesen, wird man wirklich getragen vom Fluß einer kaum unterbrochenen Sprache, die eigentlich übers Ohr an den Sinn dringen müßte.“³²⁴

Besonders im Hinblick auf die Zeichensetzung, die bei der Übersetzung von *The Golddiggers* von Reichert noch auf so starken Widerstand gestoßen war, wird nun auf den notwendigen Erhalt des „eigenwillige[n], sacht-spontane[n] Sprach-Rhythmus“³²⁵ hingewiesen, der eben durch die „subjektive[] (aber so richtige[]) Zeichensetzung“³²⁶ gewährleistet wird.

Ähnliches gilt für das Holpern, das Ungeschickte, das Jandls Übersetzung von *The Island* bisweilen attestiert wird (eben jene ‚Awkwardness‘ der Vorlage), die nicht mehr als Unvermögen Jandls, sondern als Übertragen eines Stilmittels erkannt wird: wenn Jandl „holpert, dann holpert er bewußt“³²⁷. Auch Erich Wolfgang Skwara sieht in der Eigenwilligkeit des deutschen Textes, im „oftmals scheinbar ungeschickte[n] Anpacken von Creeleys lyrisierender Prosa“ eine Qualität der Übersetzung, sie sei „dem Original nur zugute“³²⁸ gekommen.

Mit Jandls seit den 60er-Jahren gewachsenem Ruhm als experimenteller Autor wird in den Besprechungen der Übersetzung auch häufig auf Verbindungen und Affinitäten von Jandl zu Creeley hingewiesen. Creeley sei ein literarischer Verwandter, ein „Erzähler nach Jandls Herzen“³²⁹ – was sich ja durchaus mit Jandls eigenen Aussagen zu Creeley deckt. Interessant erscheint dabei der Hinweis von A. Gatterer in der *Tiroler Tageszeitung* auf Jandls Sprechoper *Aus der Fremde* (UA 1979), die auch motivisch-thematisch einige Parallelen zu *The Island* aufweist:

Im Rückzug bis ins Zimmer hinein erscheint dann auch ein Motiv, das zwischen Creeley und seinem Übersetzer Jandl eine Brücke schlägt und gemeinsamen Nenner schafft. [...] Der Alltag eines Schriftstellers ist das gemeinsame Thema: das Abgehaltenwerden von der Arbeit, das Sichverstricken in Kram, das Leiden an der

³²⁴ Horn, Effi: Wo ein Zerrissener die Spur verwischt. Creeleys Roman „Die Insel“ erschienen, o.S.

³²⁵ Pichler, Georg: Wortwitz und Worternst. Creeleys „Ausweglosigkeit“, o.S.

³²⁶ Thuswaldner, Anton: Die Suche nach dem richtigen Leben, o.S.

³²⁷ Grimminger, Rolf: John und Joan. Robert Creeleys (und Ernst Jandls) Roman „Die Insel“. www.zeit.de/1987/46/john-und-joan/komplettansicht, letzter Zugriff am 8.3.2016.

³²⁸ Skwara, Erich Wolfgang: Die Macht des Schicksals im banalen Alltag, o.S.

³²⁹ Dietschreit, Frank: «Ein Roman nach Jandls Herzen» – Robert Creeley: «Die Insel», S. 28.

eigenen Unzulänglichkeit und am Nichtstaugen von Wörtern. Vom Aufbruch, von Aussicht nicht mehr zu reden: Die Inselsucher sind ernüchtert.³³⁰

Trotz aller Affinität seien die Autoren aber doch experimentell auf eine ganz andere Art und Weise, wodurch in der Übersetzung eine Art Hybrid entstanden sein:

So treibt der experimentelle Autor Jandl seine Sprachspiele in den Text eines ganz anders experimentierenden Autors hinein, woraus ein Zwitter entsteht, das interessante Doppelwesen Robert Ernst Creeley-Jandl.³³¹

³³⁰ Gatterer, A.: Die Insel birgt keine Hoffnung mehr: Aus dem Alltag eines Schriftstellers, o.S.

³³¹ Grimminger, Rolf: John und Joan. Robert Creeleys (und Ernst Jandls) Roman „Die Insel“. www.zeit.de/1987/46/john-und-joan/komplettansicht, letzter Zugriff am 8.3.2016.

5. Analyse der Übersetzung

Ernst Jandls Übersetzung von *The Island* orientiert sich, besonders syntaktisch und rhythmisch, stark am Ausgangstext. In dieser Ausrichtung ist *Die Insel* eine, nach Juliane House, ‚overt translation‘: Die Übersetzung versucht nicht, sich als Originaltext zu geben, sondern kennzeichnet sich durch mitunter irritierende sprachliche Strukturen, die sich eben aus der Nähe zum Ausgangstext ergeben, als Übersetzung: „Overt translations are ‘more straightforward’, the originals being taken over ‘unfiltered’ and ‘simply’ transposed from the source to the target culture in the medium of a new language.“³³² Daraus ergibt sich, dass weniger die semantischen Aspekte des Textes, etwa Kulturspezifisches, den/die ÜbersetzerIn vor Probleme stellen, sondern vielmehr das Finden von „*linguistic-cultural* ‘equivalents’“³³³. So werden etwa Kulturspezifika nicht in den Zieltext eingebürgert, sondern – gerade wegen ihrer Fremdartigkeit – einfach übernommen, wie auch Jandl in der Creeley-Übersetzung spanische Ausdrücke wörtlich wiedergibt (z.B.: „[...] hinüber zum Burro, sind blotto geworden“³³⁴ (TI Jandl 12), „die *corridos*“ (TI Jandl 22)) und auch auffällige englische Wendungen, die durch Kursive zusätzlich markiert sind, eins zu eins übernimmt: „*Ah thoonk ooo be idiot*, sagte Artie, oder etwas wie, *eee gone bee one big drag!*“ (TI Jandl 79). Dagegen müssen für linguistische, beispielsweise syntaktische oder lautliche Besonderheiten, Entsprechungen in der Zielsprache gefunden werden. Dabei ist die Art der ‚Entsprechung‘ bzw. was ‚Äquivalenz‘ bedeutet, umstritten und hängt von der Art der Übersetzung ab. Eugene Nida unterscheidet etwa zwischen ‚formal correspondence‘ und ‚dynamic, or functional, equivalence‘: Während die ‚formal equivalence‘ auf der Nähe zur Struktur des Ausgangstextes basiert und so dem/der LeserIn den Zugang zu diesem ermöglicht (wie in der Übersetzung Jandls), zielt die ‚dynamic equivalence‘ auf die ‚Natürlichkeit‘ des Ausdrucks ab.³³⁵ Dieser basiert auf der Überzeugung Nidas, dass die Übersetzung eines Textes auf die Lesenden denselben Effekt haben soll, wie der Ausgangstext auf seine LeserInnen. Um dies zu erreichen und den Text

³³² House, Juliane: Translation quality assessment: Past and present. London, New York: Routledge 2015, S. 67.

³³³ Ebd. (Kursiv im Original)

³³⁴ Hier und im Folgenden zitiert nach: Creeley, Robert: *Die Insel*. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl. Frankfurt/Main: Insel 1965.

³³⁵ Vgl. Nida, Eugene A. / Taber, Charles R.: *The Theory and Practice of Translation*. (= Helps for Translators. Prepared under the Auspices of the United Bible Societies, Vol. III). Leiden: E.J. Brill 1969, S. 22-24.

auf die RezipientInnen möglichst ‚natürlich‘ wirken zu lassen, müssen Lexik, Grammatik etc. und auch Kulturspezifika angepasst werden, um dem Text die ‚Fremdheit‘, die ihn als Übersetzung kennzeichnen, zu nehmen.³³⁶

Jandls *The Island*-Übersetzung, die, dem Prinzip der ‚formal correspondence‘ folgend, ein ganz und gar nicht ‚natürliches‘ Idiom erzeugt, macht sich einen produktiven Äquivalenzbegriff zu Nutze, der Äquivalenz nicht als Gleichheit, sondern als Gleichwertigkeit, „als aktive[] Nutzung der Sprachdifferenz“³³⁷ begreift. Diese Gleichheit des Ausdrucks beschränkt sich dabei – gerade bei Creeley – klarerweise nicht auf die Semantik, sondern begreift auch syntaktische oder lautliche Aspekte des Ausgangstextes als sinnkonstituierend. Wenn sie

die Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden ebenso beanspruchen wie die mitgeteilten Inhalte, verlieren diese zumindest partiell ihren rein instrumentalen Charakter; sie sind nicht mehr nur Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck.³³⁸

Creeley selbst formuliert diesen Zusammenhang auch in seiner bereits erwähnten Formel ‚Form is never more than the extension of content‘ und gerade für seine Prosatexte ist das Aufladen syntaktischer und lautlicher Elemente mit (semantischer) Bedeutung kennzeichnend:

In Creeley’s prose, the high incidence of abstract nouns and of pronouns lacking an antecedent; the short choppy phrases broken by commas and periods; the insistent repetitions of monosyllabic “simple” diction approximating baby talk; the interrogative pronouns that demand – but aren’t met with – a question mark; the awkward sentence structure, often piling up ungrammatical “which” and “where” clauses that dramatize the groping of the mind as it tries to arrive at truth; the hesitant, ill-at-ease qualifiers and parentheses – all these syntactic forms are dictated by the content, the theme that isolation kills [...].³³⁹

Die Nähe von Jandls Übersetzung zum Ausgangstext ist dabei nur scheinbar einer naiven Interlinearität geschuldet. Sie ist nicht eine Wort-für-Wort-Übersetzung, wie sie als

³³⁶ Vgl. Munday, Jeremy: *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. 2. Aufl., London, New York: Routledge 2008, S. 42.

³³⁷ Kopetzki, Annette: *Beim Wort nehmen. Sprachtheoretische und ästhetische Probleme der literarischen Übersetzung*. Stuttgart: M & P Verl. für Wissenschaft und Forschung 1996, S. 199.

³³⁸ Albrecht, Jörn: *Literarische Übersetzung: Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 262.

³³⁹ Perloff, Marjorie: *Four Times Five: Robert Creeley’s The Island*, S. 503.

Rohfassungen, als erste übersetzerische Beschäftigung mit einem Text, häufig entstehen, sondern das Ergebnis von Textanalyse und übersetzerischer Reflexion, die zu einem „naive[n] Vertrauen in die Wörtlichkeit“³⁴⁰, wie sie Annette Kopetzki vor allem für die Übersetzung von Metaphern in Gedichten vorschlägt, zurückfindet. Sie ist das

Ergebnis einer gründlichen Auseinandersetzung mit dem sprachlichen Material des Gedichts [...]. Die „naive Wörtlichkeit“, mit der der Übersetzer sein Vertrauen in die sinnschöpferische Kraft poetischer Metaphern dokumentiert, ist eine wiedergewonnene Naivität. Wenn der Übersetzer nach diesem hermeneutischen Bemühen um den Sinn des Textes in einer Art zweiter Reflexion zum konkreten Buchstaben des Originals zurückkehrt, um diesen in einer anderen Sprache möglichst zu erhalten, verläßt er den distanzierten Standpunkt des Interpreten wieder.³⁴¹

Jandl macht die „präzise philologische Analysen der sprachlichen Form des Originals und das grundsätzliche Vertrauen auf eine Bedeutung, die an genau diese lexikalische und syntaktische Form gebunden ist“³⁴², zur Grundlage seiner Übersetzung von *The Island*. Besonders bei stilistisch innovativen Texten kann durch dieses Verfahren auch die Irritation, die durch eine unkonventionelle Verwendung von Sprache erzeugt wird, die Fremdheit des Ausgangstexts, in die Übersetzung hinübergerettet werden, wodurch der übersetzte Text „mitunter zu einer vergleichbar fremdartigen und verstörenden sprachlichen Figur“³⁴³ wird. Der Preis, den die Übersetzung dafür zahlen muss, ist jedoch ein „unkonventionelle[r] Umgang[] mit den grammatischen Regeln der Zielsprache“³⁴⁴, wodurch Übersetzungen dieser Art – wie auch Jandls *Insel* – häufig Unverständnis entgegenschlägt. Der Verfremdungseffekt, den diese Art der Übersetzung mit sich bringt, hat auch die Konsequenz, dass die Übersetzung stets als solche erkennbar bleibt. So kann zum einen die Position des/der Übersetzenden bei der Rezeption mitreflektiert werden, zum anderen entsteht, dadurch, dass die Übersetzung in der Zielsprache wie ein Fremdkörper wirkt, eine

Übersetzungssprache, deren fremdartiger Eindruck den Leser immer wieder daran erinnert, daß er es weder mit einem autonomen, originalen Text noch mit einer

³⁴⁰ Kopetzki, Annette: Beim Wort nehmen, S. 195.

³⁴¹ Ebd., S. 203, 204.

³⁴² Ebd., S. 197.

³⁴³ Ebd., S. 208.

³⁴⁴ Ebd.

Nachdichtung, sondern mit einer besonderen Form der Auslegung dieses Textes zu tun hat.³⁴⁵

Diese „Übersetzungssprache“ wird bei Jandl mehr als deutlich, besonders wenn er gegen die deutsche Syntax (etwa zu Gunsten der Übertragung des Rhythmus) übersetzt – ein Umstand der auch im direkten Vergleich mit der Übersetzung des vierten Kapitels des Romans von Christa Langenscheidt offensichtlich wird (Vgl. Kap. 5.2).

5.1. Übersetzen von Rhythmus

Eine der Ebenen von Creeleys Roman, auf die Jandl in der Übersetzung ein besonderes Augenmerk legte, ist die Übertragung des spezifischen Rhythmus von *The Island*. Diesen Aspekt als besonders prägend für Creeleys Prosa (und auch Lyrik) erkennend, stellte sich für Jandl die Frage, wie es möglich ist, den spezifischen Rhythmus des Texts in eine andere Sprache, die nach anderen rhythmischen Regeln funktioniert, zu übertragen. Jandl löste dieses Problem, indem er sich so genau wie möglich an Syntax, Interpunktion etc. des Englischen entlangbewegt, um so den/die LeserIn mit möglichst ähnlichen rhythmischen Strukturen zu konfrontieren. Um den Rhythmus von Creeleys Text jedoch überhaupt nachvollziehen zu können, behalf sich Jandl mit dem Mittel des Lautlesens und damit des Hörens von rhythmischen Zusammenhängen. Diese Strategie stellte ihn jedoch vor eine Reihe von Schwierigkeiten, mit denen bereits zahlreiche ÜbersetzerInnen vor ihm konfrontiert worden waren. So nennt etwa Schlegel als Verfahren für seine Shakespeare-Übersetzungen, die, so Norbert Greiner, „zweifelloso die extremste Form der Originalnähe und der Ausdeutung von Formelementen“³⁴⁶ darstellen, das „Hinhören“³⁴⁷ als Strategie in seinem

Bemühen, den Rhythmus des englischen Verses zu wahren, die Pausen entsprechend zu setzen, Sinneinheiten und Reihenfolge einzuhalten und kleinste Klangwirkungen äquivalent wiederzugeben.³⁴⁸

³⁴⁵ Kopetzki, Annette: Beim Wort nehmen, S. 208.

³⁴⁶ Greiner, Norbert: Übersetzung und Literaturwissenschaft, S. 40.

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Ebd.

Dieses Ernstnehmen der rhythmischen Qualität eines Textes, führt jedoch dazu, dass „die Sprache, in die hineinübersetzt wird, gebühlich und bisweilen sicher auch über Gebühr strapaziert, bis an die Grenzen ihrer Möglichkeiten gefordert wird“³⁴⁹. Ein für Jandl sehr produktives Problem, das ihm die Gelegenheit zu einer Übersetzung eröffnet, die seiner eigenen Poetik sehr nahekommt.

Bei Creeleys Texten ist das Lautlesen für den Nachvollzug des Rhythmus jedoch nicht nur als Verfahren ausschlaggebend, sondern entspricht auch der Konzeption der Texte. Denn über das Lautlesen lässt sich auch die Verbindung zur Bedeutung des ‚Atems‘ für Creeleys Schreiben, das auf Charles Olsons „Projective Verse“ zurückgeht, herstellen, die auch für Jandls Textverständnis ausschlaggebend ist. Es gibt, so Jandl in einem Interview, Texte, „die auf eine besondere Art zu sprechen sind, weil bei denen in einer besonderen Weise zu atmen ist“³⁵⁰, wie eben jene Creeleys und Jandls eigene.

Mit dem Ausreizen der Möglichkeiten der Zielsprache zur Übertragung eines spezifischen Rhythmus geht aber auch das Problem einher, dass solche Übersetzungen sehr viel artifizieller wirken und dadurch schwerer nachvollziehbar sind als der Ausgangstext, denn „[w]o im Original die Sprache ihrem natürlichen Rhythmus folgt, ist die deutsche Sprache manipuliert“³⁵¹. So führt die Übertragung des Rhythmus häufig zu einer Vernachlässigung anderer Ebenen des Textes, wie beispielsweise der Lesbarkeit, wie es auch bei Jandls Übersetzung deutlich wird: Gerade Creeleys Texten wird nämlich, trotz dem Einsetzen zahlreicher stilistischer Mittel, v.a. zur Rhythmisierung, stets eine Einfachheit und eine Zugänglichkeit attestiert, die erst beim genauen Lesen ihre präzise Konstruktion entfaltet³⁵² und die für die Lesenden des Ausgangstexts nicht die gleiche Irritationsquelle wie für die RezipientInnen der Übersetzung darstellen. So lässt sich der englische Ausgangstext in folgendem Abschnitt relativ irritationslos lesen, während der/die LeserIn der deutschen Übersetzung über Kommas und Satzbau stolpert:

In any case he found himself thinking of the same man differently as they came to the anonymous street on which Artie lived. [...] Artie went in to see her while John

³⁴⁹ Greiner, Norbert: Übersetzung und Literaturwissenschaft, S. 40..

³⁵⁰ Fritsch, Lisa: Ernst Jandl im Gespräch: Ein Weniges ein wenig anders machen. <http://www.poetenladen.de/lisa-fritsch-ernst-jandl.htm>, letzter Zugriff am 20.5.2016.

³⁵¹ Greiner, Norbert: Übersetzung und Literaturwissenschaft, S. 40.

³⁵² Vgl. etwa Reichert, Klaus: Sein Maß finden - Zur Lyrik Robert Creeleys, S. 189, 190.

waited, a little uneasily for fear of some argument though these rarely occurred publicly. (TI 17)

Jedenfalls fand er sich von demselben Mann anders denkend als sie in die anonyme Straße kamen wo Artie wohnte. [...] Artie ging hinein sie sehn während John wartete, ein wenig beklommen aus Furcht vor irgendeinem Streit obwohl diese selten öffentlich vorkamen. (TI Jandl 18)

Der spezifische Rhythmus von *The Island* wird dabei weniger über die Manipulation der Lautebene, über Silbenhöhen im Sinne eines metrischen Rhythmus bestimmt, als über bestimmte syntaktische Verfahren. Es entsteht so Prosa, deren

[...] rhythmical organization [...] is built up [...] on different forms of syntactical parallelism, more or less free and supported by word repetitions [...]. They make up the compositional framework of rhythmic prose filling the place of the regular metrical compositional forms of verse. Like a verse, a period, a stanza or a group of stanzas in a poem, a paragraph of rhythmic prose forms a 'complex syntactic and intonational whole' consisting of interconnected and coordinated elements (the so-called colons and kommata of ancient rhetoric). It may be a simple sentence with homogeneous parts with conjunctions or pauses between them (commas, semi-colons, full stops), or even a chain of parallel clauses in a complex sentence. Repetition of initial coordinating or subordinating conjunctions; other forms of anaphora and lexical reiteration; syntactical parallelism of correlative constructions and, lastly, such phenomena as irregular sound repetitions, a tendency to levelling of syllables and accents, or a choice of definite endings: all this can coincide in making prose rhythmical.³⁵³

Auch Creeley verfährt auf diese Weise um seinem Text entsprechend zu rhythmisieren: Neben der bereits angesprochenen asyntaktischen Verwendung von Kommas, setzt er auch eine, von Unterbrechungen (u.a. eben durch Kommas), Einschüben und langen, hypo- und parataktischen Satzreihen geprägte, Satzstruktur ein, wiederholt häufig einsilbige, scheinbar ‚einfache‘, Wortgruppen (ganz im Sinne von Gertrude Steins ‚insistence‘) oder enttäuscht durch nichterfüllte Satzstrukturen Lesererwartungen, etwa durch Auslassungen oder Fragesätze, die (wenn überhaupt) nur zu rhetorischen Fragen ohne Fragezeichen führen.³⁵⁴ Creeley erzeugt so „rhythms and counterrhythms (manipulating [...] syntax rather than sense) that both give form to and are reflections of the emotion that is the

³⁵³ Žirmunksij, V. M.: On rhythmic Prose. Übersetzt aus dem Russischen von A. Liberman. In: O.A. (Hg.): To honor Roman Jakobson: essays on the occasion of his seventieth birthday 11 October 1966. Bd. 3. The Hague, Paris: Mouton 1967, S. 2376–2388, hier S. 2380, 2381.

³⁵⁴ Vgl. Perloff, Marjorie: Four Times Five: Robert Creeley's *The Island*, S. 501.

occasion for the story.”³⁵⁵ Daraus ergibt sich eine Struktur, die, „clipped and tense and heavily punctuated”, sich aus den „rhythms of jazz that had held Creeley’s attention for so long [...]”³⁵⁶ speist und die Jandl durch die Imitation der syntaktischen Manipulationen versucht nachzuahmen:

So I can see that street, after all, and even I know who will be there, or won’t be, too late, will ask if another day will do, another place. Can’t I see you next week, or then, or there, or wherever. Wont they say that. And you’ll be given a plan to follow, and when you have got that done, you will be given a plan to follow, and when you have got that done, you will be given a plan to follow. (TI 117)

So kann ich diese Straße sehn, schließlich doch, und sogar ich weiß wer dort sein wird, oder es nicht wird, zu spät dran, fragen wird ob ein andrer Tag es auch tut, ein andrer Ort. Kann ich Sie nicht nächste Woche sehn, oder dann, oder dort, oder wo immer. Werden sie das nicht sagen. Und dir wird ein Plan gegeben werden zu befolgen, und wenn du das fertiggebracht hast, wird dir ein Plan gegeben werden zu befolgen, und wenn du das fertiggebracht hast, wird dir ein Plan gegeben werden zu befolgen. (TI Jandl 125, 126)

5.1.1. Rhythmus und Zeichensetzung

Das am exzessivsten eingesetzte Mittel der Rhythmisierung in *The Island* ist die Verwendung von Kommas. Besonders die langen (Neben-)Satzreihen, die sich mitunter über einen ganzen Absatz erstrecken, werden durch zahllose Beistriche strukturiert und rhythmisiert, wobei diese Kommas nicht notwendigerweise den grammatischen Regeln zur Kommasetzung folgen. Vielmehr setzt Creeley Beistriche „most frequently in a rhythmic context, rather than a grammatic one. [...] I use the commas to ‘score’ a rhythmic insistence”³⁵⁷, wie er an Jandl zu dieser Frage schreibt und auch gleich ein Beispiel gibt:

But in any case, you’ll see what I was involved with, as here, for one quick instance [...]: He looked at her, in the bed... Now there is strictly speaking no need for the comma, but to get the rhythmic impulse rightly, I do want that hesitation following ‘her’, I want a kind of double emphasis, on ‘her’ and on ‘bed’ -- so that the two terms are felt as equally present, rather than ‘HER in the bed’ which leaving out the

³⁵⁵ Ford, Arthur L.: Robert Creeley, S. 95.

³⁵⁶ Wilson, John: Introduction, S. 11.

³⁵⁷ Creeley, Robert: Brief an Ernst Jandl vom 4.4.1965, 1 Bl.

comma would effect. Then, in the rest of that paragraph, you'll see I use commas to keep a pace clear, for the reading.³⁵⁸

Creeleys Beistriche sind rhythmische Signale für den/die LeserIn, die über die Verschiebung der Betonung eine semantische Dimension erhalten. Creeley versucht so den Rhythmus festzulegen und eben nicht dem/der jeweiligen (lesenden oder sprechenden) InterpretIn zu überlassen, er gibt „wie in einer Partitur rhythmische Einheiten und Betonungen vor“³⁵⁹. Interessanterweise charakterisiert Creeley in einem Gespräch mit Allen Ginsberg die rhythmischen Qualitäten von Jazz, der für ihn auch im Schreibprozess eine große Rolle spielt (vgl. Kap. 4), mit genau den gleichen Worten: Während des Schreibens

[...] I would [...] create a context in which there was a residuum of noise, constantly present, so that my own noise wouldn't be intrusive. And so I find often I turn on the radio. [...] and I'd put on the records that I then much valued, as Charlie Parker and what not -- but just because that rhythmic insistence, I think, kept pushing me, I kept hearing it.³⁶⁰

Creeleys spezielle Verwendung von Kommas stellt über die Verbindung des lauten Lesens eines Textes – dem Klang, „the sounds as the words come out“³⁶¹ – mit der Zeichensetzung und dem Atem auch der Bezug zu Gertrude Stein her, einem gemeinsamen Orientierungspunkt von Jandl und Creeley. Obwohl Stein häufig auf Kommas verzichtet – sie seien „servile they have no life of their own [...] and they are put there just for practical purposes“³⁶² – weist sie im Abschnitt „Poetry and Grammar“ aus den *Lectures in America* doch auf die Verbindung von Komma und Atem hin:

A long complicated sentence should force itself upon you, make you know yourself knowing it and the comma. A long complicated sentence should force itself upon you, make you know yourself knowing it and the comma, well at the most a comma

³⁵⁸ Creeley, Robert: Brief an Ernst Jandl vom 4.4.1965, 1 Bl..

³⁵⁹ Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 99.

Anm.: Stuckatz führt weiter aus, dass Creeleys „Interpunktionspoetologie“, die das laute Lesen beinhaltet, das „Konzept einer Einbindung des Rezipienten in den literarischen Prozess vermittelt seines Sprech- und Atemrhythmus“ hervorhebe. Eine Schlussfolgerung, der ich eher widersprechen würde – der/die RezipientIn würde eingebunden werden, wenn keine Beistriche gesetzt und so der Rhythmus selbst bestimmt werden müsste (wie Stuckatz es für die oft kaum vorhandene Zeichensetzung Gertrude Steins feststellt). Durch die rigide Vorgabe des Rhythmus passiert eher das Gegenteil – dem/der LeserIn wird der Rhythmus des Autors quasi aufgezwungen.

³⁶⁰ Creeley, Robert / Ginsberg, Allen: Contexts of Poetry: With Allen Ginsberg in Vancouver, S. 31.

³⁶¹ Stein, Gertrude: *Lectures in America*, S. 313.

³⁶² Ebd., S. 319.

is a poor period that it lets you stop and take a breath but if you want to take a breath you ought to know yourself that you want to take a breath.³⁶³

Das Problem, das sich für Jandl während des Übersetzens aus dieser Verwendung von Kommas ergibt, ist zum einen die Frage, wem er folgen soll, seinem Atem oder jenem Creeleys (eine Frage, die sich im Wechsel der Übersetzungsstrategie niederschlägt, vgl. Kap. 4.1.). Zum anderen aber stellt sich ihm das Problem, das sich aus dem Sprachtransfer ergibt, denn das Komma hat im Englischen und Deutschen unterschiedliche Funktionen: Im Gegensatz zum Deutschen hängt im Englischen die Zeichensetzung nicht ausschließlich von der syntaktischen Struktur, sondern auch von der kommunikativen Funktion des Satzes bzw. Satzteils ab.³⁶⁴ Obwohl auch im Englischen die elokutionäre (Satzzeichen als Signale für Sprechpausen) und die deiktische (zur Betonung) zu Gunsten der syntaktischen Funktion von Satzzeichen, besonders des Kommas, zurückgegangen sind,³⁶⁵ müssen auch andere Faktoren wie die „kommunikative Funktion der sprachlichen Einheit, gedankliche Gliederung der Äußerung [...] und rhythmisch-intonatorisches System der Rede zusammen als Einflußgrößen der Zeichensetzung betrachtet werden [...].“³⁶⁶

Ihren Ursprung nimmt sowohl die englische wie auch die deutsche Zeichensetzung in der Antike, wo noch „viel stärker die rhetorische Gliederung nach Sinn und Vorleseseinheiten im Vordergrund“³⁶⁷ standen. Bereits in der Antike gab es jedoch unterschiedliche Auffassungen, verschiedene Systeme, die die Verwendung von Satzzeichen regelten. Während die Rhetorik den Atem zur Grundlage der Zeichensetzung machten, konzentrierte sich die Grammatik in der Zeichensetzung auf die Satzkonstruktion, die Syntax.³⁶⁸ Ansätze zur Systematisierung der Anwendung von Satzzeichen gab es erst mit der Erfindung von Druckverfahren, so wurden im deutschsprachigen Raum im 15. und 16. Jahrhundert erste

³⁶³ Stein, Gertrude: Lectures in America, S. 321.

³⁶⁴ Vgl. Graustein, Gottfried / Thiele, Wolfgang: Englische Zeichensetzung. 2. Aufl., Leipzig: VEB Verlag 1981, S. 8.

³⁶⁵ Vgl. Lennard, John: Mark, space, axis, function: towards a (new) theory of punctuation on historical principles. In: Bray, Joe / Handley, Miriam / Henry, Anne C. (Hg.): Ma(r)king the text. The presentation of meaning on the literary page. Aldershot, Burlington (USA), Singapore [u.a.]: Ashgate 2000, S. 1–11, hier S.1.

³⁶⁶ Graustein, Gottfried / Thiele, Wolfgang: Englische Zeichensetzung, S. 8.

³⁶⁷ Schnyder, Peter: Das Komma. Vom geheimen Ursprung der Philosophie. In: Abbt, Christine / Kamasch, Tim (Hg.): Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung. Bielefeld: transcript 2009, S. 7–86, hier S. 76.

³⁶⁸ Vgl. Parkes, Malcolm B.: Pause and effect. An introduction to the history of punctuation in the West. Berkeley: Univ. of California Press 1993, S. 4.

Versuche unternommen, die Zeichensetzung zu reglementieren. Georg Schottels etwa versuchte sich etwas später in seiner *Ausführlichen Arbeit von der Teutschen Haubt-Sprache* (1663) erstmals an einer Zusammenfassung der Regeln zur Zeichensetzung, die zu diesem Zeitpunkt jedoch

noch mehr von den Sinnabschnitten der Rede, also der gesprochenen Sprache, bestimmt [wurden], weniger von der strengen Neben- und Unterordnung der Sätze im geschriebenen Text, wie sie die am Latein geschulte Grammatik verlangt.³⁶⁹

Noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dienten Kommas unter anderem häufig dazu, (kleine) Redepausen zu markieren, die heute unbezeichnet bleiben. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts liefen „im deutschsprachigen Raum auch in der Prosa syntaktische und rhythmische Ordnungsprinzipien der Interpunktion nebeneinander her“³⁷⁰ – die Zeichensetzung war ein Teil des schriftlichen Ausdrucks, der relativ frei verwendet werden konnte.³⁷¹ Mit Beginn des 20. Jahrhunderts setzte sich aber endgültig das „grammatisch-logische Prinzip der Neben- und Unterordnung“³⁷² durch, das sich bis heute erhalten hat:

Das Komma hat im Deutschen in erster Linie die Aufgabe, den Satz optisch zu gliedern, damit er leichter gelesen werden kann. Es verdeutlicht die Konstruktion des Satzes, in den [sic] es beispielsweise einen Zusatz oder einen Nebensatz abhebt.³⁷³

Die Entwicklung in der englischen Zeichensetzung nahm einen ähnlichen Verlauf, ausgehend von einfacher Markierung von Pausen für das (öffentliche) Vorlesen etwa von biblischen Texten hin zur verstärkten Reglementierung und Orientierung an syntaktischen

³⁶⁹ Scholze-Stubenrecht, Werner (Red.): Komma, Punkt und alle anderen Satzzeichen. Mit umfangreicher Beispielsammlung. 4. Aufl., Mannheim, Leipzig, Wien [u.a.]: Dudenverlag 2002, S. 10.

³⁷⁰ Nebrig, Alexander / Spoerhase, Carlos: Für eine Stilistik der Interpunktion. In: Nebrig, Alexander / Spoerhase, Carlos (Hg.): Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion. (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, n.F., Bd. 25.) Bern: Peter Lang 2012, S. 11–31, hier S. 12.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 12, 13.

³⁷² Scholze-Stubenrecht, Werner (Red.): Komma, Punkt und alle anderen Satzzeichen, S. 11.

³⁷³ Ebd., S. 32.

Anm.: Allerdings gibt es gerade in jüngerer Zeit wieder Arbeiten, die auf Funktionen der Zeichensetzung im Deutschen abseits der grammatisch-syntaktischen hinweisen, meistens jedoch weniger aus sprach- oder literaturwissenschaftlicher als aus philosophischer Perspektive. Vgl. etwa Abbt, Christine / Kamasch, Tim (Hg.): Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung. Bielefeld: transcript 2009, oder Nebrig, Alexander / Spoerhase, Carlos (Hg.): Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion. (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, n.F., Bd. 25.) Bern: Peter Lang 2012.

und grammatischen Einheiten Ende des 19. Jahrhunderts.³⁷⁴ Dennoch wird in der Diskussion von Satzzeichen im Englischen (im Gegensatz zum Deutschen) meist darauf verwiesen, dass neben der syntaktischen Funktion auch semantisch/kommunikative³⁷⁵, intonatorische³⁷⁶ oder rhetorische Aspekte entscheidend sind für ihre Anwendung. Eric Partridge etwa, ein Zeitgenosse Creeleys, bemerkt etwa in seinem Klassiker zur Zeichensetzung *You have a point there* zum Komma:

In modern usage, the comma subserves predominantly the grammar, the construction of syntax, of a sentence; formerly the comma indicated primarily the rhetorical pauses, as, quite often, it still does. To attempt a rigid dichotomy of rhetorical and grammatical uses of the comma would be crassly stupid; and this condemnation, as we have already seen, applies to punctuation in general.³⁷⁷

Creeleys rhythmisch-semantische Zeichensetzung erzeugt bei englischsprachigen LeserInnen deshalb viel weniger Irritation, als die genaue Übernahme der englischen Zeichensetzung in Jandls Übersetzung deutschsprachigen RezipientInnen beschert. Jandls Ansatz zur Übersetzung von Kommas wurde von Klaus Reichert, der auch in seinen Creeley-Übersetzungen so vorgeht, bereits nach der Durchsicht von Jandls Probeübersetzung des ersten Kapitels angeregt. Auch Reichert verweist dabei auf die rhythmische Qualität der Kommas:

Sehr vielen Dank für Ihre Probeübersetzung des Romankapitels von Creeley. [...] Wenn ich einen kleinen Einwand vielleicht machen darf: die Kommas. Ich glaube nicht, dass man hierbei nach den normativen Regeln des Deutschen verfahren darf (also dort ein Komma setzen, wo es nach deutschem Gebrauch stehen „müsste“, wenn es auch im Amerikanischen nicht steht), sondern dass die rhythmischen Zäsuren reproduziert werden müssen. Die rhythmische Einheit erzeugt dann auch zugleich eine Sinneinheit, die von der grammatischen durchaus unterschieden sein kann.³⁷⁸

³⁷⁴ Vgl. Peters, Pam: *The Cambridge Dictionary of English Grammar*. Cambridge: Cambridge UP 2013, S. 288.

³⁷⁵ Vgl. ebd.

³⁷⁶ Vgl. Allen, Robert E.: *Punctuation*. Cartoons by Beatrice Baumgartner-Cohen. Oxford: Oxford UP 2002, S. 11.

³⁷⁷ Partridge, Eric: *You have a point there. A guide to punctuation and its allies*. With a chapter on American practice by John W. Clark. London: Hamish Hamilton 1953, S. 14.

³⁷⁸ Reichert, Klaus: Brief an Ernst Jandl vom 1.12.1964. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 1 Bl.

Jandl folgt, nach anfänglichem Zögern, diesem Rat und versucht in der deutschen Version die englische Beistrichsetzung beizubehalten, wodurch nicht nur der Rhythmus von Creeleys Text zugänglich wird, sondern auch die semantische Funktion der Kommas in *The Island*, wie sie Creeley in einem Brief an Jandl (s.o.) beschreibt, erhalten bleibt. So wird aus dem von Creeley selbst als Beispiel herangezogenen „He looked at her, in the bed.“ (TI 171), wo das Komma die Aufmerksamkeit des/der LeserIn sowohl auf „her“ als auch „bed“ lenken soll, von Jandl exakt so, mit dem gleichen Effekt, übernommen: „Er schaute zu ihr hin, im Bett.“ (TI Jandl 181)

Beispiele wie dieses lassen sich im Roman zahlreiche finden, die Verbindung von semantischer und rhythmischer Funktion ist häufig, wie etwa in folgendem Beispiel, in dem die agrammatisch gesetzten (z.B. kein Komma vor ‚or‘) Kommas nicht nur einen Rhythmus anzeigen, sondern auch inhaltliche Zusammengehörigkeit („big“ und „little“) und Opposition („a big or a little“ gegen „ironic“ gegen „any“) signalisieren: „And it isn’t a big or a little, or an ironic, or any, meaning.“ (TI 117) In Jandls Übersetzung funktioniert der Satz analog, auch er setzt die Kommas gegen die Syntax um die rhythmische und inhaltliche Dimension zu erhalten: „Und es ist nicht eine große oder eine kleine, oder eine ironische, oder irgendeine, Bedeutung.“ (TI Jandl 125) Oft verwendet Creeley Kommas auch auf diese Weise, um einen bestimmten Satzteil zu betonen und so die Aufmerksamkeit des/der LeserIn zu lenken, wie in folgendem Satz, der durch das Komma nach „history“ den Blick am Satzanfang hängen bleiben lässt: „But the history, was what changed, the details, the things each faced, each by themselves.“ (TI 107) Jandls Übersetzung, die sich strikt an Creeleys Zeichensetzung hält, verstärkt diesen Effekt durch die fehlenden Kommas bei den Relativsätzen (nach „war“ und „Dinge“) sogar, da er sich so gegen die Gewohnheiten und Erwartungen des/der LeserIn wendet und die Aufmerksamkeit noch mehr als Creeleys Text auf die Kommas lenkt: „Aber die Geschichte, war was sich änderte, die Details, die Dinge denen jeder ins Gesicht sah, jeder für sich.“ (TI Jandl 114)

Häufig setzt Creeley dieses Verfahren der Verwendung von Kommas zur Betonung eines bestimmten Satzteils auch ein, um die emotionale Verfasstheit des Protagonisten syntaktisch abzubilden, wie etwa in folgendem Beispiel: John, verunsichert und nervös, soll Joan eine Injektion verabreichen, was sich, ganz Creeleys Credo entsprechend, im

syntaktischen Aufbau des Satzes und nicht zuletzt auch in der den Satz förmlich zerhackenden Kommasetzung äußert: „He lifted his hand, then swung it down, at the pinch of flesh, felt the needle seem to bend, stop, and saw the scratch, by his hand, across her skin.“ (TI 99) Durch die asyntaktischen Kommas nach „down“ und „hand“ wird so die Körperlichkeit Joans betont, während die Kommas, die „by his hand“ einschließen, Johns Verschulden hervorheben. Indem Jandl dieser Kommasetzung folgt, gelingt es ihm die Betonungen sowie den unruhigen Duktus, zu imitieren: „Er hob seine Hand, schwang sie dann hinunter, auf die zusammengekniffene Fleischstelle zu, fühlte die Nadel sich anscheinend biegen, stillstehn, und sah die Kratzspur, von seiner Hand, quer über ihre Haut.“ (TI Jandl 105)

Besonders auffällig wird das Einsetzen von Kommas, um eine emotionale Verfasstheit des Protagonisten im Rhythmus zu verdeutlichen, in den sehr häufigen und langen Satzreihen, die durch „excessive internal punctuation“³⁷⁹ gekennzeichnet sind, wie sich am folgenden Beispiel erkennen lässt:

She [Joan] said, I think I love him [Rene]. [...] At night they lay now in a careful distance, in the dark, as she felt, I love him. John felt it, and turned then, in suspicion, to Rene, who felt nothing, who was absorbed, interested, with other things, not their confusions, but themselves. (TI 88, 89)

Sie sagte, ich glaube ich liebe ihn. [...] Bei Nacht lagen sie nun in sorgsamem Abstand, im Dunkel, während sie fühlte, ich liebe ihn. John fühlte es, und wandte sich dann, in Argwohn, Rene zu, der nichts fühlte, der absorbiert war, interessiert, von anderen Dingen, nicht ihre Verwirrungen, sondern sie selbst. (TI Jandl 93)

Markant wird diese Strategie zudem, wie oben angedeutet, wenn Jandl Creeleys Zeichensetzung auch dann imitiert, wenn sie zwar den englischen grammatischen Regeln entspricht, aber nicht den Deutschen, dass er also die im deutschen üblichen Kommas nicht setzt, dafür aber die im Deutschen unüblichen. Dadurch bleibt zwar der Rhythmus des Ausgangstexts erhalten, die nicht gesetzten Kommas sorgen bei deutschen LeserInnen allerdings für eine Irritation, die im Englischen nicht bzw. nicht in diesem Ausmaß erzeugt wird. Besonders auffällig ist dies bei Kommas in Relativsätzen und Teilsätzen, die als Satzglieder fungieren: Während im Englischen die Satzglieder, wenn sie in der normalen

³⁷⁹ Perloff, Marjorie: *Four Times Five: Robert Creeley's The Island*, S. 501.

Reihenfolge auftreten, nicht voneinander abgetrennt werden, selbst wenn sie ein finites Verb enthalten, wird im Deutschen dieser Satzteil durch ein Komma abgetrennt. So wird z.B. im Satz ‚That he comes is certain. = Daß er kommt, ist sicher‘ der finite Teilsatz ‚that he comes‘ als Subjekt verwendet und daher nicht abgetrennt. Im Deutschen wird ‚Daß er kommt‘ zwar ebenfalls als Subjekt verwendet, aber dennoch vom Rest des Satzes getrennt.³⁸⁰ Ähnliches gilt für Relativsätze und ‚dass‘-Konstruktionen, die im Englischen (meist) kein ein Komma verlangen, die im Deutschen aber durch einen fehlenden Beistrich zum regelrechten Stolperstein werden. Stolpersteine, die gerade bei komplizierten Satz- und Rhythmuskonstruktionen den/die LeserIn vor Herausforderungen stellen:

They went under the large doorway to the street, across that **to a path leading up** the far hill, above the town, **toward a farm that** Joan had been to before, isolate and like a small village in itself, with **friendly people who** asked of the town and people there. (TI 41)

Sie gingen unter dem großen Torbogen auf die Straße, über diese zu einem **Pfad der** auf den fernen Berg hinauf führte, über dem Dorf auf einen Bauernhof **zu wo** Joan schon gewesen war, entlegen und in sich wie ein kleines Dorf, mit freundlichen **Leuten die** nach der Stadt und den Leuten dort fragten. (TI Jandl 44)³⁸¹

Folgt Jandl in der Übersetzung von *The Island* den englischen Kommaregeln, entstehen aus im Englischen (mehr oder weniger) unauffälligen Konstruktionen im Deutschen Sätze, die irritieren – wie die Reaktionen im Feuilleton beweisen – und die sich gegen die deutsche Grammatik sperren. Es entstehen stilistische Auffälligkeiten, die im Ausgangstext nicht (oder abgeschwächt) vorhanden sind. Im folgenden Abschnitt etwa fehlen, dem Ausgangstext entsprechend, in der Übersetzung ein Großteil der Beistriche zwischen den Teilsätzen:

Reassuring the children was not as **difficult as** he had **assumed it** might well be. What they **wanted was** not an **explanation but** just to let it go on, whatever it was. (TI 106)

³⁸⁰ Vgl. Graustein, Gottfried / Thiele, Wolfgang: Englische Zeichensetzung, S. 29, 30.

³⁸¹ Anm.: Die Hervorhebungen in den Ausschnitten aus den Übersetzungen von Jandl und Christa Langenscheidt wurden, sofern nicht anders angegeben, von mir zur besseren Übersicht angebracht.

Die Kinder zu beruhigen war nicht so **schwierig als** er angenommen **hatte daß** es sein könnte. Was sie **wollten war** nicht eine **Erklärung sondern** es einfach weitergehen zu lassen, was es auch war. (TI Jandl 113)

5.1.2. Rhythmus und Syntax

Neben der rhythmischen Verwendung von Kommas setzt Creeley noch andere, v.a. syntaktische, Mittel zur Rhythmisierung von *The Island* ein, die häufig dem Verfahren der „[s]yntax imitating thought patterns or action“³⁸² geschuldet sind. Neben den bereits erwähnten, mehr oder weniger verschachtelten Satzreihen, finden sich auch (einsilbige) Wiederholungsmuster sowie – für das Englische typisch – eine gehäufte Verwendung für Partizipien. Jandl versucht bei der Übersetzung dieser Stilmittel häufig sogar die Wortfolge beizubehalten bzw. ähnlich klingende Worte an der gleichen Stelle im Satz zu platzieren, was sich natürlich oft schwierig gestaltet. Reichert bezeichnet in diesem Zusammenhang die Wortfolge sogar als „eine Hauptkrux des Übersetzens“³⁸³

Überhaupt kann die Differenz der syntaktischen Abfolge beider Sprachen das Verständnis des Gedichts erheblich beeinflussen: schließlich spielt es eine Rolle, ob ein Wort in Zeile 13 eingeführt wird oder erst in Zeile 17. Die Übersetzung muß ja auch versuchen, ihren Leser oder Hörer mit annähernd den gleichen Bedingungen zu konfrontieren, wie sie dem Leser oder Hörer des Originals gegeben waren. Zu diesen Bedingungen gehört auch die Reihenfolge der Wörter, die über Assoziationsfolge im Leser oder Hörer entscheidet. Diese Reproduktion der Reihenfolge scheitert freilich meist an der genannten syntaktischen Differenz. Sie ist eine Hauptkrux des Übersetzens.³⁸⁴

Obwohl das Englische im Gegensatz zu einer kasusflektierenden Sprache wie dem Deutschen eine deutlich rigidere Wortfolge aufweist, da nicht der Kasus sondern die Position im Satz dem jeweiligen Satzglied seine Funktion zuordnet,³⁸⁵ führt die Orientierung an der englischen Wortfolge bei der Übersetzung Jandls mitunter doch zu einer Reihe von problematischen Satzkonstruktionen.

³⁸² Perloff, Marjorie: *Four Times Five: Robert Creeley's The Island*, S. 501.

³⁸³ Reichert, Klaus: *Zur Technik des Übersetzens amerikanischer Gedichte*, S. 287.

³⁸⁴ Ebd., S. 286, 287.

³⁸⁵ Vgl. Baker, Mona: *In other words. A coursebook on translation*. London, New York: Routledge 1992, S. 110.

Einige syntaktische Muster, die den Rhythmus bestimmen, lassen sich durch Jandls am Ausgangstext orientierten Strategie der Übersetzung relativ problemlos ins Deutsche übertragen, so etwa die nur durch Interrogativpronomen und Wortstellung markierten Fragesatzreihen:

Where did you get it, she said, where. Where did you get it. He tried to remember, quickly. Where did he get it. (TI 37)

Wo hast du das her, sagte sie, wo. Wo hast du das her. Er versuchte sich daran zu erinnern, rasch. Wo hatte er es her. (TI Jandl 40)

Und auch die „awkward sentence structure“³⁸⁶ (vgl. Kap. 5.2.), die häufig durch ‚which‘, ‚where‘ und ‚who‘ zusammengehalten wird und die Creeley so oft attestiert wird, lässt sich durch die Wort-für-Wort-Übersetzungen wirkungsvoll imitieren:

He found the cotton he had first used to swab the place with, where he had wanted to put the needle, now had, where it was now bleeding. (TI 99)

Er fand die Watte die er erst verwendet hatte um die Stelle damit zu betupfen, wo er die Nadel hatte einstechen wollen, es jetzt getan hatte, wo es jetzt blutete. (TI Jandl 105)

Analog verfährt Jandl auch bei der Übersetzung der Wiederholungsmuster, die Creeley immer wieder einbaut. Die Häufung von Wörtern mit gleichem oder sehr ähnlichem Lautbild fungieren dabei als rhythmische Taktgeber, die Jandl sowohl mit Blick auf die Wortfolge als auch Klang („crashes“ – „krachte“) überträgt:

What then does one want to say. Distrust any purpose, any proposal? The sea, the sea crashes. Say, saying, say that, say if you have to, say that. Say it. (TI 117)

Was sonst möchte man sagen. Mißtrau jeder Absicht, jedem Vorschlag? Das Meer, das Meer kracht. Sag, sagend, sag das, sag's wenn du's mußt, sag das. Sag es. (TI Jandl 125)

Wo die Übersetzungsstrategie Jandls auf Probleme stößt, wird etwa bei der Übersetzung von Creeleys verschachtelten (Neben-)Satzreihen, die zusätzlich noch von häufigen

³⁸⁶ Perloff, Marjorie: *Four Times Five: Robert Creeley's The Island*, S. 503.

Einschüben unterbrochen werden, deutlich. Die Kompliziertheit dieser Konstruktionen wird durch die an der englischen Syntax orientierten Übersetzung quasi multipliziert:

And again John felt that misfit desperation, that does, just as Artie suspected, play the rug to whatever occasion, this time England's. It begins so simply, as it had certainly with Artie himself, the letters, oh, the care of them. Such a tie across such distances, and when the young man said he had a short holiday and hoped that the might use it to come, for the first time, out of the dreary city of Liverpool, though he loved it, surely, to the sun-washed southern lands, what was there to be said but yes. God, what else. (TI 76)

Und wieder fühlte John jene mißratne Wut, die grad es ist die, genau wie Artie vermutete, den Fußteppich spielt zu jeder Gelegenheit, diesmal eine aus England. Es beginnt so einfach, wie gewiß auch mit Artie selbst einst, die Briefe, oh, die Betreuung von ihnen. Solch ein Band über solche Entfernungen, und als der junge Mann sagte er habe einen kurzen Urlaub und hoffe daß er ihn verwenden dürfte zu kommen, zum ersten Mal, aus der trostlosen City of Liverpool, obwohl er sie liebe, gewiß, nach den sonnüberfluteten südlichen Landen, was war da zu sagen außer ja. Gott, was sonst. (TI Jandl 79)

Besonders offensichtlich wird Jandls Verfahren aber beim Übersetzen von Partizipialkonstruktionen. Da Partizipien im Englischen sehr viel häufiger als Alternative zu Nebensätzen verwendet werden und sich viel leichter in einen Satz einbauen lassen als im Deutschen³⁸⁷, sah sich Jandl vor ein Problem gestellt,

denn das Partizip findet in der geschlossenen Wortstellung des Deutschen nur schlecht einen Platz, es fügt sich nicht in die Klammern, die das Deutsche so gerne bildet. Das Partizip, besonders das Partizip Präsens, kann kaum frei stehen, es muss eingebunden werden. Und so schränkt das Deutsche das Partizip, wenn es denn nicht in einer zusammengesetzten Verbform auftritt, meist auf seine Funktion als Adjektiv ein und spricht allenfalls von einem »entzückenden Einfall«.³⁸⁸

Gewöhnlich werden die Partizipialkonstruktionen in Übersetzungen ins Deutsche deshalb in Nebensatzkonstruktionen mit ‚da, wenn, nachdem‘ etc., der Aneinanderreihung von Satzgliedern mit ‚und‘ oder präpositionalen Wendungen aufgelöst,³⁸⁹ was aber klarerweise eine andere Syntax verlangen und so der Übersetzungsstrategie Jandls zuwiderlaufen

³⁸⁷ Vgl. Friederich, Wolf: Die infiniten Formen des Englischen. Infinitiv, Gerundium, Partizip. 4. Aufl., München: Verl. Uni-Druck 1978, o.S.

³⁸⁸ Steinfeld, Thomas: Der Sprachverführer. Die deutsche Sprache: was sie ist, was sie kann. München: Hanser 2011, S. 99, 100.

³⁸⁹ Vgl. Friederich, Wolf: Die infiniten Formen des Englischen, S. 223–228.

würden. Neben diesem syntaktischen Problem stellt sich für Jandl aber auch ein rhythmisch-klangliches, in dem er von Creeley noch bestärkt wird:

The question of the participles is one I'll really have to leave to your own discretion -- which I know is most actively sympathetic! I like the strong verb-sense of participles, and the 'ly' ending is also useful -- it makes a simple context for parallel sounds, and so-called internal rhyming of course. One can effect a quick 'linking' of words through a sentence, by the similarity of end-sound and construction, etc.³⁹⁰

Creeley folgend, entscheidet sich Jandl auch bei der Übersetzung von Partizipialkonstruktionen, rhythmische Aspekte in den Vordergrund zu stellen und bleibt bei der wörtlichen Übersetzung. Im Falle der Partizipialkonstruktionen wird der Effekt, der auch bei der Übersetzung von Kommas und Satzreihen entstand – die Verstärkung von stilistischen Merkmalen Creeleys – fast übersteigert:

He had panicked, much more than that. **Leaving** her, but by a vicious twist not **leaving, saying**, I can't leave you like this, I must do something. What can we do. (TI 107)

Er war in Panik geraten, viel mehr noch. Sie im Stich **lassend**, aber durch eine schändliche Verdrehung nicht **fortgehend, sagend**, ich kann dich doch so nicht im Stich lassen, ich muß etwas tun. Was können wir tun. (TI Jandl 113)

Während Partizipialkonstruktionen (sowohl verbale als auch adjektivische), die im Englischen zwar rhythmisch, durch das von Creeley erwähnte „internal rhyming“, aber nicht syntaktisch auffallen, entstehen im Deutschen Konstruktionen, die Anlass für Irritation bieten:

Echoes of it all came back, as Willis **falling** faintly **apart** in the city, so Artie told them. The **shocked, drunken**, bleak man **holding** at last **to** a lamp post, sick with impossible food and **forced** drinking, Artie **screaming** the *falangistas* are coming, run, the lurch up from the **sinking** table, Willis, **stunned**, falls out through the door, the black street, no one, Artie's cries, *police, police*, as Willis staggers over the sidewalk to grab the **shaking** pole, unwinds around it, **falling, holding**, and then vomits food and drink over his stiff clothes and hard leather shoes, breaks down into **stunned, dulled** helplessness. (TI 88)

³⁹⁰ Creeley, Robert: Brief an Ernst Jandl vom 4.4.1965, 1 Bl.

Echos von all dem kamen zurück, wie Willis kraftlos **auseinanderfallend** in der Stadt, wie Artie ihnen erzählte. Der **schockierte, betrunkene**, düstre Mann **sich anhaltend** zuletzt an einen Laternenpfahl, krank von unmöglicher Nahrung und **gezwungenem** Trinken, Artie **brüllend** die *falangistas* kommen, lauf, das Auftaumeln vom **versinkenden** Tisch, Willis, **betäubt**, fällt hinaus durch die Tür, die schwarze Straße, niemand, Arties Schreie, *police, police*, während Willis über den Gehsteig torkelt nach dem **schwankenden** Pfahl zu schnappen, abrollt um diesen, **fallend, haltend**, und dann ausspeit Essen und Getränk über seine steifen Kleider und harten Lederschuhe, niederbricht in **betäubte, dumpfe** Hilflosigkeit. (TI Jandl 92)

Mitunter führt dieses Nachahmen der englischen Partizipalkonstruktion um des (internen) Reimes und des Rhythmus Willen aber nicht nur zur Irritation des/der LeserIn, sondern auch zu semantische Verschiebungen oder unüblichen Verbindungen. Im Satz „He kept swimming, twisting, fighting the water, hearing the echoes.“ (TI 90) etwa übersetzt Jandl die Präsenspartizipien wörtlich, das Verb ‚kept‘ bzw. die englische Konstruktion ‚keep doing something‘ jedoch wird in ein statischeres „blieb“ verwandelt, das in Kombination mit den Partizipien einen Eindruck des Unbewegten erzeugt, der im Ausgangstext nicht erkennbar ist: „Er blieb schwimmend, verdrehend, gegen das Wasser kämpfend, die Echos hörend.“ (TI Jandl 94) So gelingt es Jandl zwar die rhythmisch/lautliche Qualität des Satzes zu erhalten, semantisch jedoch nimmt er Ungenauigkeiten in Kauf.

5.2. ‚Awkwardness‘ und die ‚heruntergekommene Sprache‘

An sich der Übertragung des Rhythmus‘ geschuldet, hat Jandls Übersetzungsstrategie gleichzeitig den Effekt, dass sich, durch die Übernahme fremder Strukturen, der Eindruck der ‚Awkwardness‘ und der Unbeholfenheit, der ‚stumbling sentences‘, die dem Text immer wieder attestiert wird, verstärkt.³⁹¹ *The Island* sei grundsätzlich ein Buch über die Unbeholfenheit, die ‚Awkwardness‘ sowohl inhaltlich wie stilistisch eine Konstante: „[...] it is a dominant motif, which occurs and recurs in form after form on practically every page of the novel. [...] and it finally manifests itself in the often difficult syntax and rhythms of the sentences.“³⁹² Harding beschreibt dies als Effekt, der entsteht, wenn in

³⁹¹ Vgl. etwa Ford, Arthur L.: Robert Creeley, S. 106.

³⁹² Ebd.

rhythmisierter Prosa sich der Rhythmus von Syntax gegen den Rhythmus des Sprechens stellt:

In all prose [...] the words are being grouped into patterns according to two systems, simultaneously operative: patterns of sense and syntax, and patterns of sound and movement. If these two systems of patterning come into conflict some uneasiness occurs, and if the conflict is serious the effect is of disjointedness and dislocation. Not that smoothness has to be the aim. Deliberate interruptions, breaks in the flowing sentence structure and its rhythmical continuity, may serve the writer's special ends.³⁹³

Auch andere weisen auf den Effekt des ‚Stolperns‘, der Unbeholfenheit und Verlegenheit, in den Verfahren Creeleys hin. So warnt etwa Charles F. Meyer vor der übermäßigen Verwendung von Kommas, da dies Konstruktionen erzeuge, deren „prose rhythm [...] awkward and clumsy [...]“³⁹⁴ sei. Und Thomas Steinfeld führt diesen Effekt, neben dem exzessiven Einsatz von Kommas, auf die Übersetzung von Partizipien vom Englischen ins Deutsche zurück:

Aus fast gewichtslosen, wie durchsichtigen Partizipial und Infinitivkonstruktionen zieht das Englische einen großen Vorteil, [...] Englische[n] [...] gleiten, wo das Deutsche zu Fuß gehen muss – und nicht nur das, wo es den Fuß über ein jedes Komma heben muss, als wäre dieses eine erhabene Schwelle, und darüber bald ins Stolpern gerät.³⁹⁵

Durch Jandls Übersetzungsstrategie wird das Stilmittel ‚Awkwardness‘ geradezu ins Rampenlicht gerückt. So sind Konstruktionen, die sich schon im Englischen nicht flüssig lesen, im Deutschen von Stolperfallen durchzogen:

You can't do that now, you have to wait. Not now you can't, not just now you can't do it, not now you can't. (TI 44)

Du kannst das jetzt nicht, du mußt warten. Nicht jetzt du kannst nicht, nicht grad jetzt du kannst es nicht tun, nicht jetzt du kannst nicht. (TI Jandl 47)

Am Begriff der ‚Awkwardness‘ lässt sich ein sich in der Rezeption unwohl fühlen, ein ständig aus dem Lesefluss herausgerissen werden, ablesen, das die Verbindung zu Jandls

³⁹³ Harding, Denys Clement Wyatt: Words into rhythm. English speech rhythm in verse and prose. Cambridge: Cambridge UP 1976, S. 133.

³⁹⁴ Meyer, Charles F.: A linguistic study of American punctuation. New York, Bern, Frankfurt/Main, [u.a.]: Lang 1987, S. 72.

³⁹⁵ Steinfeld, Thomas: Der Sprachverführer, S. 102, 103.

Konzept der ‚heruntergekommenen Sprache‘ öffnet. Das Grundanliegen dieses Konzepts der ‚heruntergekommenen‘ oder ‚beschädigten‘ Sprache ist die Deautomatisierung des poetischen Ausdrucks, die für Jandl besonders ab Mitte der 70er-Jahre wichtig wird und der bereits frühere Versuche der Aufhebung von sprachlichen Konventionen vorangehen.³⁹⁶ Derartige Abweichungen von Normen der Standardsprache wurde historisch eher problematisiert, da ein solcher Sprachgebrauch nicht als innovativ, sondern als falsch und damit der Sprache schädlich wahrgenommen wurde. Erst im Umkreis des Formalismus wurden Verfremdungen und Normabweichungen als Instrument der poetischen Sprache interpretiert.³⁹⁷ Jandls Version der Abweichung von der Normsprache bedient sich dabei Mitteln der Grammatik und Syntax, wie Infinitivisierung der Verben, gehäufte Akkusative oder Varianten der Wortstellung (z.B. in *die bearbeitung der mütze, die humanisten*), belässt es aber nicht bei der sprachlichen Irritation, sondern wendet sich damit gegen einen glatten Nachvollzug hin zu einer Öffnung der Bedeutung.³⁹⁸ Die Sprache wird fremd und birgt für den/die LeserIn ein Irritationspotential, das es erst aufzulösen gilt, der Lesevorgang wird entautomatisiert. Auch bei Creeley lässt sich diese Deautomatisierung beobachten, etwa durch die asyntaktische und exzessive Zeichensetzung, verdrehte Wortfolgen, Wiederholungen, komplizierte Satzreihen usw., die durch den Begriff der ‚Awkwardness‘ zusammengefasst werden. Dieses Fremdwerden des Textes durch Manipulation der Sprache wird durch Jandls Übersetzungsstrategie verstärkt. Durch die genaue Orientierung am Ausgangstext übernimmt er nicht nur die sprachlichen Mittel, sondern macht sie auch als ‚fremd‘ wahrnehmbar. Im folgenden Abschnitt etwa setzt Creeley viele dieser Verfahren ein, die von Jandl gemäß seiner Übersetzungsstrategie übernommen werden. Jandl imitiert auch hier Creeleys Stilmittel, wie Kommas, die verworrene Satzbildung bzw. Wortfolge, Wiederholungen oder Partizipien, sodass nicht nur das Irritationspotential des Ausgangstexts klar zum Ausdruck kommt, sondern der Eindruck der Fremdheit verstärkt wird:

But you helped him, and what was that for. Simply that he could not see him go,
like that. Could not. As if the sea would not want him at all, fought him, slapping

³⁹⁶ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg, Wien: Residenz 1995, S. 393.

³⁹⁷ Vgl. Kilchmann, Esther: Poetik des fremden Worts. Techniken und Topoi heterolingualer Gegenwartsliteratur. In: ZiG – Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 3/2, 2012, S. 109-129, hier S. 109, 110.

³⁹⁸ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien, S. 393.

his face again and again and again, broke against his chest, slammed him repeatedly into the coarse rock face, cutting his chest. Willis rose from the water streaming lines of blood, over the white chest, lurched free of it, silent, stunned, walked away. (TI 88)

Aber du hast ihm geholfen, und wofür war das. Einfach daß er ihn nicht gehn sehn konnte, auf diese Weise. Nicht konnte. Als ob das Meer ihn überhaupt nicht haben wollte, ihn bekämpfte, ihn ins Gesicht schlagend noch und noch und noch brach an seiner Brust, ihn wiederholt ins rohe Felsgesicht hineinknallte, seine Brust zerschneidend. Willis stieg auf aus dem Wasser Linien von Blut strömend, über die weiße Brust, taumelte frei davon, still, betäubt, schritt davon. (TI Jandl 92)

Die in der Übersetzung potenzierte ‚Awkwardness‘ von *The Island*, das Stolpernde und Unbehagliche, das ein naives Lesen unterwandert, wird im nächsten Beispiel noch deutlicher. Besonders die Imitation der Wortstellung sowie der Zeichensetzung erschweren und verlangsamen das „rasche Durchschauen der Sätze“³⁹⁹, wie es Harald Fricke als typisch für Texte, die mit Verstößen gegen sprachliche Normen operieren, beschreibt. ‚Durchschauen‘ ist in Jandls Übersetzung auch im doppelten Wortsinn zu verstehen, es wird nicht nur der Leseprozess verlangsamt, man kann den Text nicht schnell überfliegen, durchschauen, sondern auch die Konstruktion der Sätze ist oft schwer zu durchschauen:

It was a heart that was broken because it had been disregarded, and it was torn into black pieces, with a skirt, flaring, and hard, sharp staccato of heels, and the guitars insisted as always that it was true, it was true, it was true. But it was not a heart, it was her, broken, if she had been, which she could not tell him, nor could he himself see, by looking, more than how, physically, she was to him. (TI 111)

Es war ein Herz das gebrochen war weil es verschmäht worden war, und es wurde zerrissen in schwarze Stücke, bei einem Rock, sich bauschend, und hartem, scharfem Stakkato von Absätzen, und die Gitarren beteuerten wie immer es sei wahr, es sei wahr, es sei wahr. Aber es war nicht ein Herz, es war sie, gebrochen, wenn sie das worden war, was sie ihm nicht sagen konnte, noch konnte er selbst mehr sehen, durch Schauen, als wie sie ihm, körperlich, vorkam. (TI Jandl 118)

Im Sinne einer produktiven Verlangsamung des Lesevorgangs können auch viele semantische Probleme, die sich aus der Übersetzungsmethode ergeben, gelesen werden. Durch die enge Orientierung am Ausgangstext produziert Jandl eine Reihe von Anglizismen, semantischen Verschiebungen, Ungenauigkeiten und Unklarheiten, die er aber zu Gunsten der Übertragung von Rhythmus und ‚Awkwardness‘ in Kauf nimmt. Für

³⁹⁹ Fricke, Harald: Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. München: Beck 1991, S. 17.

diese gilt Ähnliches, wie Fricke für von der Norm abweichende Verwendungen von Metaphern feststellt:

Denn gerade die zunächst *verstörende* Wirkung der semantischen Unverträglichkeit im Metapherngebrauch zwingt den Leser oder Zuhörer dazu, in eigener gedanklicher Aktivität nach gleichartigen oder komplementären semantischen Merkmalen als Motivation der Metapher zu suchen und so auf unentdeckte Analogien aufmerksam zu werden.⁴⁰⁰

Die durch semantische Normverstöße entstehende Irritation, ‚Verstörung‘ oder eben ‚Awkwardness‘, stellt sich auch in der Übersetzung ein, etwa durch Anglizismen (u.a. folgt Jandl auch in der Verwendung der Hilfsverben ‚ist‘ und ‚hat‘ oft der englischen Konstruktion), die dazu einladen, nach dem Ursprung der Irritation zu fragen und so auf den Ausgangstext zurückzukommen:

Let’s make it any time, **but have just that one thing true**, just be alive and there. (TI 117)

Laßt uns sagen zu irgendeiner Zeit, **aber bloß dieses eine Ding wahr haben**, bloß lebendig sein und da. (TI Jandl 125)

She had still the problem **of whatever she was taking**, and was even addicted, which was the word unhappily. (TI 155)

Sie hatte noch das Problem **mit dem Einnehmen was immer es war**, und war sogar süchtig, zum Unglück das richtige Wort. (TI Jandl 165)

And again John felt that misfit desperation, that does [...] **play the rug** to whatever occasion, this time England’s. (TI 76)

Und wieder fühlte John jene mißratne Wut, die grad es ist die [...] **den Fußteppich spielt** zu jeder Gelegenheit, diesmal eine aus England. (TI Jandl 79)

Aber nicht nur Anglizismen sondern auch Verschiebungen und Ungenauigkeiten im Ausdruck ergeben sich durch die Übernahme von englischen Konstruktionen, aus denen auf den Ausgangstext und dessen semantische Offenheit geschlossen werden kann:

No one knew **when the town had first come there**, nor did any question it would not be, as ever, each time the sun returned to them over the edge of the mountains. (TI 9)

⁴⁰⁰ Fricke, Harald: Norm und Abweichung, S. 42. (Hervorhebung im Original)

Niemand wußte **wann das Dorf erstmals hierher gekommen** war, noch stellte jemand in Frage es würde nicht dasein [sic], wie immer, sooft die Sonne zurückkehrte zu ihnen über den Rand der Berge. (TI Jandl 9)

5.3. Vergleich mit der Übersetzung von Christa Langenscheidt

Dass von *The Island* keine frühere Übersetzung vorlag, stellte sich – zumindest für Jandl – als Glücksfall heraus. Denn als er während der Arbeit an der Übersetzung auf die Übersetzung des vierten Kapitels von Christa Langenscheidt stieß, die 1964 in der Nr. 5-6 von Walter Höllerers Zeitschrift *Akzente* erschien, bereitete ihm der Vergleich „[g]anz große Schwierigkeiten“⁴⁰¹, wie er an Klaus Reichert schreibt. Langenscheidt, die unter anderem auch Texte von Denise Levertov übersetzte, verfolgte nämlich einen durchaus anderen Ansatz. Und so entdeckte Jandl in

dieser fremden Übersetzung eine Reihe von Unstimmigkeiten, Stellen, die ich besser übersetzt zu haben schien - aber das Schlimme waren einige Stellen, die mir so perfekt übersetzt vorkamen, daß ich sie unmöglich in meine Übersetzung aufnehmen konnte und nun die größten Schwierigkeiten hatte, etwas halbwegs Adäquates zu finden.⁴⁰²

Grundsätzlich fällt beim direkten Vergleich der beiden Übersetzungen auf, dass Langenscheidt sich nicht so nahe am Ausgangstext bewegt wie Jandl. Sie geht weiter weg vom Englischen (und seiner Syntax) hin zu einem ‚richtigen‘ Deutsch. Das hat zwar eine bessere Lesbarkeit zu Folge (die mitunter ja durchaus auch dem Ausgangstext entspricht), geht aber auch auf Kosten des Rhythmus, den Jandl durch die Imitation der englischen Syntax, besonders was die Verbstellung betrifft, zu erhalten versucht. Im folgenden Beispiel lässt sich dies lexikalisch besonders an der Übersetzung von „ruptures“ – Jandl entscheidet sich für das lautlich nähere und semantisch offenere „Risse“, während Langenscheidt mit „Ekstasen“ übersetzt – ablesen, aber auch an der Wortfolge (z.B. die

⁴⁰¹ Jandl, Ernst: Brief an Klaus Reichert vom 1.3.1965. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 2 Bl., hier Bl. 1.

⁴⁰² Ebd.

Übersetzung von „leaving“) oder Semantik (etwa „floppy losses of attention“) sind die unterschiedlichen Herangehensweisen zu beobachten:

But sudden **ruptures** occurred, **creating digressive, floppy losses of attention**, leaving puddles of wasted time and self-regard. (TI 35)

Doch plötzliche **Risse** traten auf, **schufen schweifende, schlaffe Verluste an Aufmerksamkeit**, ließen hinter sich Pfützen vergeudete Zeit und Selbstachtung. (TI Jandl 38)

Aber sie kannten auch plötzliche **Ekstasen, die die Aufmerksamkeit verringerten und ablenkten** und Pfützen von vergeudeter Zeit und verllorener Selbstachtung zurückließen.⁴⁰³ (TI Langenscheidt 406)

Gerade Uneindeutigkeiten, die bei Creeley immer wieder auftauchen, die Jandl als ‚vague‘⁴⁰⁴ bezeichnete und die sich häufig aus dem Satzbau ergeben, versucht Langenscheidt oft aufzulösen, meist durch das Einfügen eines Halbsatzes oder Ähnlichem:

The point of the picture was not that he had been beautiful in life, **a memory**. But that **dead like this**, and he was, he had been badly used, an irony, that he was an ugly instance of sudden death in the memory, his shining suit of beauty. (TI 36)

Worauf es bei dem Bild ankam war nicht daß er schön gewesen war zu Lebzeiten, **eine Erinnerung**. Sondern daß er **tot wie hier**, und er war's, mißbraucht worden war, eine Ironie, daß er ein häßliches Beispiel plötzlichen Todes in der Erinnerung war, sein strahlender Anzug der Schönheit. (TI Jandl 39)

Das Wesentliche dieses Bildes lag nicht darin, daß der Mann zu Lebzeiten schön gewesen war **und es sich um eine Erinnerung an ihn handelte**. Sondern daß man ihn, **tot wie er hier gezeigt wurde**, und war, böse ausgenutzt hatte, eine Ironie, und daß er in der Erinnerung ein häßliches Beispiel für einen plötzlichen Tod darstellte, mit seiner schimmernden Klage nach Schönheit. (TI Langenscheidt 407)⁴⁰⁵

Ähnliches lässt sich auch in Bezug auf Lexik feststellen, wo Jandl im Gegensatz zu Langenscheidt im Zweifelsfall eher der klanglichen Annäherung an den Ausgangstext (vgl. die Übersetzung von „ruptures“) den Vorzug gibt, wie im folgenden Beispiel – das auch den Versuch Langenscheidts, Uneindeutigkeiten zu vermeiden, illustriert (vgl. den

⁴⁰³ Hier und im Folgenden zitiert nach: Creeley, Robert: Veränderungen. Ein Romankapitel. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Christa Langenscheidt. In: Akzente 11/5-6, 1964, S. 403-410.

⁴⁰⁴ Vgl. Jandl, Ernst: Brief an Ian Hamilton Finlay vom 12.2.1965, Bl. 1.

⁴⁰⁵ Anm.: Die auffällige lexikalische Abweichung im letzten Satz – Jandl übersetzt Creeleys „suit“ mit „Anzug“, während Langenscheidt sich für „Klage“ entscheidet – scheint mir bei Jandl besser gelöst. Zum einen wäre „Klage“ als Übersetzung für „suit“ eher als gerichtliche Klage zu verstehen, zum anderen wird mit „Anzug“ auch die Verbindung zu „suit of armor“ hergestellt, was besser zum Kontext passt: der Tote war Stierkämpfer.

Einschub „damit es vielleicht adoptiert wird“) – an der Übersetzung von „returned“ und „How free was“ erkennbar ist:

How free was having to perform, for the chance of parents, at four, having had one failure, thus **returned** to try over? (TI 33)

Wie frei war sich vorführen müssen, für die Chance auf Eltern, mit vier, einen Fehlschlag schon gehabt, also **retourniert** um von vorn zu probieren? (TI Jandl 35, 36)

Inwieweit kann man von Frei-sein sprechen, wenn ein Kind, von vier, schon spielen muß, damit es vielleicht adoptiert wird, nachdem es einmal schon **zurückgebracht worden war** und es nun weiter versuchte? (TI Langenscheidt 403)

Auch die Wiederholungsmuster, die Creeley im Bereich der Lexik häufig als Stilmittel zur Rhythmisierung einsetzt, werden von Langenscheidt meist getilgt:

The roads of this world, crossed by intersections of, “but I meant,” “didn’t you say that,” laws, agreements, **painful** reinstatements, insistences, of value stratified by centuries of enforcement, are often very **painful**. (TI 32)

Die Straßen dieser Welt, durchschnitten von Querstraßen des, »aber ich wollte doch«, »du hast doch gesagt daß«, Gesetzen, Vereinbarungen, **schmerzhaften** Rückgriffen, Forderungen, von Wert aufgeschichtet durch Jahrhunderte der Erzwingung, sind oft sehr **schmerzhaft**. (TI Jandl 35)

Die Straßen dieser Welt, markiert durch Schnittpunkte wie »aber ich meinte doch«, »hast du das denn nicht gesagt«, von Gesetzen, Vereinbarungen, **mühsamen** Wiederherstellungen, Beteuerungen, von Wert, der, jahrhundertlang erzwungen, geschichtet wurde, sind oft sehr **schmerzhaft**. (TI Langenscheidt 403)

Wie an diesem Beispiel erkennbar, folgt Langenscheidt auch Creeleys rhythmisierender Zeichensetzung nicht. Hier den Beistrich nach „crossed by intersections of,“ weglassend und den deutschen Kommaeregeln folgend, löst sie andernorts die asyntaktischen Beistriche im Englischen so auf, dass ein ‚korrekter‘ deutscher Satz entsteht. Auch in folgendem Beispiel behält sie zwar die Beistriche bei, verwandelt Creeleys durch einen Beistrich unterbrochene Formulierung „decompression, for the diver“ aber in einen Relativsatz:

I think of those changes by which an association is preserved, a process like that of decompression, **for the diver**, except that here the progress seems horizontal, insular, **contained by** oblique references to commitments already altered. (TI 32)

Ich denke an jene Veränderungen durch die eine Verbindung aufrechterhalten wird, ein Vorgang wie der der Druckverminderung, **für den Taucher**, außer daß hier der Verlauf horizontal scheint, insular, **umfaßt von** versteckten Anspielungen auf bereits veränderte Bindungen. (TI Jandl 35)

Ich denke an jene Veränderungen, durch welche eine Bindung gewahrt bleibt, ein Vorgang, **den der Taucher kennt**, wenn der Druck nachläßt, außer daß der Vorgang hier horizontal, insular erscheint **und durch** versteckte Beziehungen an schon veränderte Bindungen **geknüpft ist**. (TI Langenscheidt 403)

In diesem Beispiel ebenfalls erkennbar ist der Unterschied im Umgang mit Partizipien von Langenscheidt und Jandl: Während Jandl das Partizip II „contained“ wörtlich mit dem Partizip II „umfaßt“ übersetzt, entscheidet sich Langenscheidt die Partizipialkonstruktion Creeleys in einen Nebensatz mit der Konjunktion ‚und‘ aufzulösen.

Zusammenfassend scheinen Jandl und Langenscheidt unterschiedliche Ziele mit ihren Übersetzungen zu verfolgen: Während Jandl sehr an der Vermittlung des spezifischen Stils – der ‚Awkwardness‘ – Tonfalls und Rhythmus‘ Creeleys gelegen ist, auch wenn das gelegentlich auf Kosten der LeserInnen geht, versucht Langenscheidt eher einen Kompromiss zwischen dem Nachvollzug der Eigenarten von Creeleys Texten und der Lesbarkeit zu finden. Auch ist Langenscheidt weniger bereit, grammatische Regeln rhythmischen Eigenheiten unterzuordnen, wie es Jandl – auch bedingt durch seine eigene Poetik – auf dem Weg zu einem „möglichen Deutsch“⁴⁰⁶ praktiziert.

⁴⁰⁶ Jandl, Ernst: Brief an Klaus Reichert vom 12.9.1965, Bl. 1.

6. Schlussbemerkung

Die Grundhaltung in Jandls Werk, nämlich das „lustvolle Stören sprachlicher Normen und ästhetischer Konventionen“⁴⁰⁷ lässt sich so auch an seiner Übersetzungsarbeit nachvollziehen. Jandls Übersetzungsstrategie, sich so nahe wie möglich an der englischen Syntax bzw. am Ausgangstext entlangzubewegen, erzeugt ein Deutsch, das sich nicht den gängigen grammatischen Konventionen, sondern dem Erhalt von Rhythmus und Stolpern, der ‚Awkwardness‘, des Ausgangstexts unterordnet, die Jandl als (für ihn) wichtigsten Elemente von Creeleys Text identifiziert hat. Daraus entsteht eine Sprache, die sich produktiv querlegt und es Jandl auch ermöglicht, die Übersetzung „als eine fortwährende Realisation von Freiheit“⁴⁰⁸ in den ideologischen Kontext seiner eigenen Dichtung zu stellen. Literatur bzw. Kunst – zumindest solche, die er für gut erachtet – ist für Jandl immer mit einem Anecken an Normen, mit einem Übertreten von Grenzen verbunden: „Jeder Dichter muß versuchen, die Grenzen der Sprache zu erweitern. Nur Vollidioten wie Weinheber haben das Gegenteil behauptet.“⁴⁰⁹

Dieses Interesse an der Grenzüberschreitung, am Verändern von Normen ist es auch, was Jandl mit Robert Creeley (wie auch mit Gertrude Stein und Charles Olson) verbindet, und das nicht nur auf die Texte selbst wirkt, sondern auch auf eine Veränderung der Rezeption abzielt. Durch die Irritation, die bei den LeserInnen der Übersetzung entsteht, wenn sich der Text nicht ‚flüssig‘ lesen lässt, wenn man ständig über Formulierungen und ‚falsche‘ Konstruktionen stolpert, soll den/die LeserIn vom reinen Konsum eines Textes weg, hin zu einem kritischen Nachdenken geführt werden. Jandls Übersetzungsstrategie richtet sich so, mit den Worten Klaus Reicherts, gegen

die Benebelungen durch ein nur genießendes Lesen oder Hören [...], indem sie die Aufmerksamkeit des Lesers oder Hörers ständig wachhält und provoziert, um so vielleicht den Werken ihre ursprüngliche Härte, Anstößigkeit und Neuheit zurückzugeben [...].⁴¹⁰

⁴⁰⁷ Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 232.

⁴⁰⁸ Jandl, Ernst: Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise, S. 44.

⁴⁰⁹ Patterer, Hubert: „Keine Ängste mehr“ - „Der Jazz hält mich am Leben.“, o.S.

⁴¹⁰ Reichert, Klaus: Thesen zur Praxis des Übersetzens, S. 70, 71.

7. Literaturverzeichnis

7.1. Primärliteratur und Übersetzungen

Creeley, Robert: *The Island. A Novel*. New York: Charles Scribner's Sons 1963.

Creeley, Robert: *Die Insel*. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl. Frankfurt/Main: Insel 1965.

Creeley, Robert: *Veränderungen*. Ein Romankapitel. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Christa Langenscheidt. In: *Akzente* 11/5-6, 1964, S. 403-410.

Creeley, Robert: *The Lover*. In: Creeley, Robert: *Collected Prose*. Introduction by the Author. Chicago: Dalkey Archive Press 2001, S. 44-50.

Creeley, Robert: *Der Liebhaber*. In: Creeley, Robert: *Die Goldgräber. Erzählungen*. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Klaus Reichert. Salzburg, Wien: Residenz 1992, S. 54-62.

Creeley, Robert: *der liebhaber*. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Rainer M. Gerhardt. In: *fragmente o.Jg./2*, 1952, S. 54-60.

Creeley, Robert: *Mr. Blue*. In: Creeley, Robert: *Collected Prose*. Introduction by the Author. Chicago: Dalkey Archive Press 2001, S. 20-26.

Jandl, Ernst: *calypso*. In: Jandl, Ernst: *Laut und Luise. verstreute gedichte 2*. Hg. von Klaus Siblewski. (= *Poetische Werke*, Bd. 2). München: Luchterhand 1997, S. 18.

7.2. Archivmaterialien

Botond, Anneliese: Brief an Ernst Jandl vom 4.8.1964. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur, 1 Bl.

Creeley, Robert / Jandl, Ernst: Briefwechsel, 4.4.1965-24.1.1966. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur.

Creeley, Robert: Die Insel. Probeübersetzung des ersten Kapitels (S. 9-13) von Ernst Jandl. Ts., Ds., mit eh. Anm., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), Sign.: 139/W988.

Creeley, Robert: Die Insel. Rohfassung, Kapitel 1-7. Übersetzt von Ernst Jandl. Hs., tlw. Ts. mit eh. Anm., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), Sign.: 139/W987.

Creeley, Robert: Die Insel, Schlussfassung. Übersetzt von Ernst Jandl. Ts., Ds., mit eh. Anm., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), Sign.: 139/W989.

Finlay, Ian Hamilton / Ernst Jandl: Briefwechsel, 24.1.1965-12.2.1965. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur.

Jandl, Ernst: gertrude stein und meine oberflächliche art. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), Sign.: 139/W807, 5 Bl.

Jandl, Ernst: Notes “Spaltungen” [Vortrag] [1971]. Ts., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), Sign.: 139/W832, 5 Bl.

Maier, Wolfgang / Jandl, Ernst: Briefwechsel, 31.7.1963-14.9.1963. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur.

Reichert, Klaus / Jandl, Ernst: Briefwechsel, 18.2.1964-9.3.1966. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur.

7.3. Sekundärliteratur

Albrecht, Jörn: Literarische Übersetzung: Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.

Allen, Robert E.: Punctuation. Cartoons by Beatrice Baumgartner-Cohen. Oxford: Oxford UP 2002.

Ammon, Frieder von: Poetisches Übersetzen. Ernst Jandl als Übersetzer Audens, Chlebnikovs, seiner selbst und einiger anderer (T.S. Eliot, Carl Sandburg). Vortrag vom 5.11.2010 beim Symposium Ernst Jandl und die Kunst der Vielsprachigkeit des österreichischen Literaturarchivs, o.S. [unveröffentlicht]

Baker, Mona: In other words. A coursebook on translation. London, New York: Routledge 1992.

Bernstein, Charles: Hearing ‘Here’: Robert Creeley’s Poetics of Duration. In: Bernstein, Charles: Content’s Dream. Essays 1975-1984. Evanston, Illinois: Northwestern UP 2001, S. 292-304.

Braem, Helmut M.: Kein Beatnik-Geheul im Lager der Goldsucher. Sechzehn Erzählungen des Amerikaners Robert Creeley. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16.1.1965 (IZA), o.S.

Creeley, Robert: Brief an Irving Layton vom 27.11.1953. In: Faas, Ekbert / Reed, Sabrina (Hg.): Irving Layton & Robert Creeley. The Complete Correspondence, 1953-1978, S. 63-66.

Creeley, Robert: Gedichte zu schreiben fällt mir zu. In: Creeley, Robert: Gedichte. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Klaus Reichert. Salzburg, Wien: Residenz 1988, S. 311-328.

Creeley, Robert: Nachwort. In: Die Goldgräber. Erzählungen. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Klaus Reichert. Salzburg, Wien: Residenz 1992, S. 131-135.

Daiber, Hans: Vorformen. Erzählungen von Robert Creeley: „Mister Blue“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.5.1965 (IZA), o.S.

Dietschreit, Frank: «Ein Roman nach Jandls Herzen» – Robert Creeley: «Die Insel». In: Neue Zürcher Zeitung, 17.2.1988 (IZA), S. 28.

Divers, Gregory: The image and influence of America in German poetry since 1945. Rochester (NY): Camden House 2002.

Faas, Ekbert / Trombacco, Maria: Robert Creeley. A biography: including excerpts from the memoirs and 1944 diary of the poet's first wife, Ann MacKinnon. Hanover (NE): McGill Queen's UP 2001.

Fetz, Bernhard: Ernst Jandl (geb. 1926): Gedichte. In: Fetz, Bernhard / Kastberger, Klaus (Hg.): Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten. (= Profile, Bd. 1). Wien: Zsolnay 1998, S. 82-94.

Foster, Edward Halsey: Understanding the Black Mountain Poets. Columbia: University of South California 1995.

Fricke, Harald: Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. München: Beck 1991.

Friederich, Wolf: Die infiniten Formen des Englischen. Infinitiv, Gerundium, Partizip. 4. Aufl., München: Verl. Uni-Druck 1978.

Fritsch, Lisa: Ernst Jandl im Gespräch: Ein Weniges ein wenig anders machen. <http://www.poetenladen.de/lisa-fritsch-ernst-jandl.htm>, letzter Zugriff am 22.5.2017.

Gatterer, A.: Die Insel birgt keine Hoffnung mehr: Aus dem Alltag eines Schriftstellers. In: Tiroler Tageszeitung, 11.11.1987 (IZA), o.S.

Ginsberg, Allen: Contexts of Poetry: With Allen Ginsberg in Vancouver. In: Allen, Donald (Hg.): Robert Creeley: Contexts of poetry: interviews, 1961-1971. Bolinas (Calif.): Four Seasons Foundation 1973, S. 29-43.

Görner, Rüdiger: Die Komma-Rebellion. Klaus Reichert übersetzt Prosa von Robert Creeley. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.7.1992 (IZA), o.S.

Görner, Rüdiger: Worte voll von schmerzenden Löchern. Die Gedichte des Amerikaners Robert Creeley. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.6.1988 (IZA), o.S.

Graustein, Gottfried / Thiele, Wolfgang: Englische Zeichensetzung. 2. Aufl., Leipzig: VEB Verlag 1981.

Greiner, Norbert: Übersetzung und Literaturwissenschaft. (= Narr Studienbücher, Bd. 1). Tübingen: G. Narr 2004.

Grésillon, Almuth: Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“. Aus dem Französischen übersetzt von Frauke Rother und Wolfgang Günther, redaktionell überarbeitet von Almuth Grésillon. (=Arbeiten zur Editionswissenschaft, Bd. 4). Bern, Berlin, Frankfurt/Main [u.a.]: Peter Lang 1999.

Grimminger, Rolf: John und Joan. Robert Creeleys (und Ernst Jandls) Roman „Die Insel“. In: Die Zeit, 06.11.1987. <http://www.zeit.de/1987/46/john-und-joan/komplettansicht>, letzter Zugriff am 8.3.2016.

Harding, Denys Clement Wyatt: Words into rhythm. English speech rhythm in verse and prose. Cambridge: Cambridge UP 1976.

Harrer, Eva: Von und nach Amerika: Amerikanische Prosa nicht immer zum ersten Mal auf Deutsch. In: Falter 2, 1988 (IZA), o.S.

Haselstein, Ulla: Grammatische Details. Gertrude Steins Portrait *Two*. In: Edith Futscher / Stefan Neuner / Wolfram Pichler / Ralph Ubl (Hg.): Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur. München: Fink 2007, S. 309-332.

Häusermann, H. W.: Robert Creeley. In: Neue Zürcher Zeitung, 19.11.1966 (IZA), o.S.

Heißenbüttel, Helmut: Leben auf Falltüren. In: Buch und Zeit. Vorweihnachtliche Literaturbeilage der Süddeutschen Zeitung, 24.11.1965, S. 1.

Hell, Cornelius: „wie eine Kamera, im Anschlag“ – Die letzten Gedichte des großen Lyrikers Robert Creeley in einer zweisprachigen Ausgabe. In: Die Furche 9, 2007. www.furche.at/system/downloads.php?do=file&id=61, letzter Zugriff am 10.2.2017.

Hermann, Wolfgang: Stories aus dem Dickicht. „Die Goldgräber“ von Robert Creeley. In: Die Presse, 12.9.1992 (IZA), o.S.

Höllerer, Walter: Junge amerikanische Literatur. In: Akzente o.Jg./1 (1959), S. 29-43.

Höllerer, Walter: Robert Creeley. In: Höllerer, Walter (Hg.): Ein Gedicht und sein Autor. Lyrik und Essay. DTV: München 1969, S. 151-153.

Horn, Effi: Wo ein Zerrissener die Spur verwischt. Creeleys Roman „Die Insel“ erschienen. In: Münchner Merkur, 23.2.1988 (IZA), o.S.

House, Juliane: Translation quality assessment: Past and present. London, New York: Routledge 2015.

Ickstadt, Heinz: For Love and Language: The Poetry of Robert Creeley. In: Mengel, Ewald / Schmid, Hans-Jörg / Steppat, Michael (Hg.): Anglistentag 2002 Bayreuth: Proceedings. (= Proceedings of the Conference of the German Association of University Teachers of English, Bd. 25). Trier: WVT 2003, S. 17-28.

Jandl, Ernst: »Das Öffnen und Schließen des Mundes« – Frankfurter Poetikvorlesungen. In: Jandl, Ernst: Autor in Gesellschaft: Aufsätze und Reden. Hg. von Klaus Siblewski (= Poetische Werke, Bd. 11). München: Luchterhand 1999, S. 205-290.

Jandl, Ernst: Antwort auf Fragebogen der Akademie der Künste, Berlin, vom 10.9.1977. <http://jandl.onb.ac.at/content/biobibliographie-14>, letzter Zugriff am 25.5.2016.

Jandl, Ernst: Briefe aus dem Krieg: 1943-1946. Hg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand 2005.

Jandl, Ernst: Der englische Jandl: Gedichte aus dem Nachlaß. In: Fetz, Bernhard / Schweiger, Hannes (Hg.): Ernst Jandl. Musik, Rhythmus, radikale Dichtung. Wien: Zsolnay 2005, S. 203-207.

Jandl, Ernst: Fragebogen. [1974], S. 3. <http://jandl.onb.ac.at/content/biobibliographie-biographische-angaben-fuer-persoenlichkeiten-europas>, letzter Zugriff am 27.5.2016.

Jandl, Ernst: Letter from Austria. In: Jandl, Ernst: Autor in Gesellschaft: Aufsätze und Reden. Hg. von Klaus Siblewski (= Poetische Werke, Bd. 11). München: Luchterhand 1999, S. 164-167.

Jandl, Ernst: Mitteilungen aus der literarischen Praxis – 3 Vorträge. In: Jandl, Ernst: Autor in Gesellschaft: Aufsätze und Reden. Hg. von Klaus Siblewski. (= Poetische Werke, Bd. 11). München: Luchterhand 1999, S. 105-163.

Jandl, Ernst: selbstporträt 1966. In: Jandl, Ernst: aus dem wirklichen leben. gedichte und prosa. Zusammengestellt von Klaus Siblewski. München: Luchterhand 2002, S. 89-90.

Jandl, Ernst: Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise. Ein Vortrag. In: Protokolle. Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, o.Jg./2, 1970, S. 25-40.

Jandl, Ernst: Wie kommt man zu einem Verlag? In: Jandl, Ernst: Autor in Gesellschaft: Aufsätze und Reden. Hg. von Klaus Siblewski (= Poetische Werke, Bd. 11). München: Luchterhand 1999, S. 194–197.

Jandl, Ernst: zum zyklus «gedichte an die kindheit». In: Jandl, Ernst: der gelbe hund. selbstporträt des schachspielers als trinkende uhr. Hg. von Klaus Siblewski (= Poetische Werke, Bd. 8). München: Luchterhand 1997, S. 17.

Kilchmann, Esther: Poetik des fremden Worts. Techniken und Topoi heterolingualer Gegenwartsliteratur. In: ZiG – Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 3/2, 2012, S. 109-129.

Kopetzki, Annette: Beim Wort nehmen. Sprachtheoretische und ästhetische Probleme der literarischen Übersetzung. Stuttgart: M & P Verl. für Wissenschaft und Forschung 1996.

Kramer, Andreas: Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde. Eggingen: Edition Isele 1993.

Küchler, Sabine: Richtige Frauen, richtige Männer. *Robert Creeleys Erzählungen* „Die Goldgräber“. In: Der Tagesspiegel, 28.6.1992 (IZA), o.S.

Kurz, Inge: Ein Schriftsteller dokumentiert seine Isolation. Zum Roman „Die Insel“ des amerikanischen Lyrikers und Erzählers Robert Creeley in der Übersetzung von Ernst Jandl. In: Stuttgarter Nachrichten, 6.10.1987 (IZA), o.S.

Lennard, John: Mark, space, axis, function: towards a (new) theory of punctuation on historical principles. In: Bray, Joe / Handley, Miriam / Henry, Anne C. (Hg.): *Ma(r)king the text. The presentation of meaning on the literary page*. Aldershot, Burlington (USA), Singapore [u.a.]: Ashgate 2000, S. 1–11.

MacAdams, Lewis / Wagner-Martin, Linda: Robert Creeley, *The Art of Poetry* No. 10. *The Paris Review*, o.Jg./44, 1968. <http://www.theparisreview.org/interviews/4241/the-art-of-poetry-no-10-robert-creeley>, letzter Zugriff am 20.06.2016.

Meyer, Charles F.: *A linguistic study of American punctuation*. New York, Bern, Frankfurt/Main, [u.a.]: Lang 1987.

Mueller, Agnes C.: *Lyrik ‘made in USA’. Vermittlung und Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland*. (= Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 36). Amsterdam: Rodopi 1999.

Munday, Jeremy: *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. 2. Aufl., London, New York: Routledge 2008.

Nebrig, Alexander / Spoerhase, Carlos: Für eine Stilistik der Interpunktion. In: Nebrig, Alexander / Spoerhase, Carlos (Hg.): *Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion*. (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, n.F., Bd. 25.) Bern: Peter Lang 2012, S. 11–31.

Nida, Eugene A. / Taber, Charles R.: The Theory and Practice of Translation. (= Helps for Translators. Prepared under the Auspices of the United Bible Societies, Vol. III). Leiden: E.J. Brill 1969.

Nischkauer, Astrid Elisabeth: Ernst Jandl – Ian Hamilton Finlay. Die literarische Avantgarde der 1960er in Österreich und Schottland. MA-Arbeit. Universität Wien, Institut für Germanistik 2012.

Olson, Charles: Projective Verse. In: Olson, Charles: Collected Prose. Hg. von Donald Allen and Benjamin Friedlander. With an Introduction by Robert Creeley. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1997, S. 239-249.

Osborne, John: Black Mountain and Projective Verse. In: Roberts, Neil (Hg.): A companion to twentieth-century poetry. (= Blackwell Companions to Literature and Culture, Bd. 9). Oxford, Malden (Mass.): Blackwell Publishers 2001, S. 168-182.

Ossman, David: Interview with Robert Creeley. In: Allen, Donald (Hg.): Robert Creeley: Contexts of Poetry: Interviews, 1961-1971. Bolinas (Calif.): Four Seasons Foundation 1973, S. 3-12.

Parkes, Malcolm B.: Pause and effect. An introduction to the history of punctuation in the West. Berkeley: Univ. of California Press 1993.

Partridge, Eric: You have a point there. A guide to punctuation and its allies. With a chapter on American practice by John W. Clark. London: Hamish Hamilton 1953.

Patterer, Hubert: „Keine Ängste mehr“ – „Der Jazz hält mich am Leben.“ Gespräch mit Ernst Jandl, der am Dienstag seinen Siebziger feiert. In: Kleine Zeitung, 30.7.1995 (IZA), o.S.

Perloff, Marjorie: Four Times Five: Robert Creeley's *The Island*. In: boundary 2: an international journal of literature and culture 6, 7/ 3-1, 1978, S. 491–512.

Peters, Pam: The Cambridge Dictionary of English Grammar. Cambridge: Cambridge UP 2013.

Pichler, Georg: Wortwitz und Worternst. Creeleys „Ausweglosigkeit“. In: Die Presse, 27.2.1988 (IZA), o.S.

Reichert, Klaus: Musik und Poesie im 20. Jahrhundert. In: Reichert, Klaus: Lesenlernen. Über moderne Literatur und das Menschenrecht auf Poesie. München: Carl Hanser 2006, S. 252-273.

Reichert, Klaus: Nachnachwort. In: Creeley, Robert: Die Goldgräber. Erzählungen. Aus dem Amerikanischen von Klaus Reichert. Salzburg. Wien: Residenz 1992, S. 137-141.

Reichert, Klaus: Sein Maß finden – Zur Lyrik Robert Creeleys. In: Reichert, Klaus: Lesenlernen. Über moderne Literatur und das Menschenrecht auf Poesie. München: Carl Hanser 2006, S. 186-196.

Reichert, Klaus: Thesen zur Praxis des Übersetzens. In: Reichert, Klaus: Die unendliche Aufgabe. Zum Übersetzen. München: Hanser 2003, S. 63-86.

Reichert, Klaus: Zur Technik des Übersetzens amerikanischer Gedichte. In: Reichert, Klaus: Die unendliche Aufgabe. Zum Übersetzen. München: Hanser 2003, S. 275-299.

Reitani, Luigi: Zwischen (und unter) den Sprachen unterwegs. Ernst Jandls Poetik der Mehrsprachigkeit. In: Schweiger, Hannes / Nagy, Hajnalka (Hg.): Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl. Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag 2013, S. 52-60.

Römer, Veronika: Dichter ohne eigene Sprache? Zur Poetik Ernst Jandls. Berlin, Münster: LIT 2012.

Schäfer, Hans Dieter: Rolf Dieter Brinkmann. In: Weissenberger, Klaus (Hg.): Die deutsche Lyrik 1945-1975. Zwischen Botschaft und Spiel. Düsseldorf: Bagel 1981, S. 391-403.

Schmid, Thomas: Die Form der Geschichten ist ein Ei sehr widerspenstiger Natur. Die rätselhaften frühen Erzählungen von Robert Creeley. In: Salzburger Nachrichten, 14./15.8.1992 (IZA), o.S.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg, Wien: Residenz 1995.

Schmitz-Emans, Monika: Die Sprache der modernen Dichtung. München: Fink 1997.

Schmitz-Emans, Monika: Ernst Jandl und die internationale künstlerische Avantgarde. In: Fetz, Bernhard / Schweiger, Hannes (Hg.): Die Ernst Jandl Show. St. Pölten: Residenz 2010, S. 55-66.

Schmitz-Emans, Monika: Ernst Jandl und die Sprache. In: Schmitz, Walter / Fiala-Fürst, Ingeborg (Hg.): Wissen durch Sprache? Historische und systematische Positionen. Dresden: Thelem 2013, S. 157-180.

Schnyder, Peter: Das Komma. Vom geheimen Ursprung der Philosophie. In: Abbt, Christine / Kammasch, Tim (Hg.): Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung. Bielefeld: transcript 2009, S. 7-86.

Schölze-Stubenrecht, Werner (Red.): Komma, Punkt und alle anderen Satzzeichen. Mit umfangreicher Beispielsammlung. 4. Aufl., Mannheim, Leipzig, Wien [u.a.]: Dudenverlag 2002.

Siblewski, Klaus: A Komma Punkt. Ernst Jandl: ein Leben in Texten und Bildern. München: Luchterhand 2000.

Sinclair, John / Eichele, Robin: An Interview with Robert Creeley. In: Allen, Donald (Hg.): Robert Creeley: Contexts of Poetry: Interviews, 1961-1971. Bolinas (Calif.): Four Seasons Foundation 1973.

Skwara, Erich Wolfgang: Beim Lesen Perlen fischen. Robert Creeley: Werkausgabe in drei Bänden. In: Die Welt, 3.2.1990 (IZA), o.S.

Skwara, Erich Wolfgang: Die Macht des Schicksals im banalen Alltag. Fast wäre es ein Kultbuch geworden: Wiederbegegnung mit R. Creeleys einzigem Roman. In: Die Welt, 2.1.1988 (IZA), o.S.

Stein, Gertrude: Lectures in America. In: Stein, Gertrude: Writings 1932-1946. Hg. von Catharine R. Stimpson und Harriet Chessman. (= The Library of America, Bd. 100). New York: Library of America 1998, S. 191-336.

Stein, Gertrude: Tender Buttons. In: Stein, Gertrude: Writings 1903-1932. Hg. von Catharine R. Stimpson und Harriet Chessman. (= The Library of America, Bd. 99). 3. Aufl., New York: Library of America 2008, S. 313-355.

Steinfeld, Thomas: Der Sprachverführer. Die deutsche Sprache: was sie ist, was sie kann. München: Hanser 2011.

Stuckatz, Katja: „Wie einen Bissen Brot“ – Ernst Jandl und die englische Sprache. In: Schweiger, Hannes / Nagy, Hajnalka (Hg.): Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl. Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag 2013, S. 61-78.

Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde. Über einen Beitrag zur modernen Weltdichtung. (= spectrum Literaturwissenschaft, Band 55). Berlin, Boston: De Gruyter 2016.

Stuckatz, Katja: Von der anderen Seite der Sprache. Mehrsprachigkeit, Ausdrucksdefizit und Expressivität bei Ernst Jandl. In: Cunha, Conceição / Graziadei, Daniel / Jaki, Sylvia

[u.a.] (Hg.): Über Grenzen sprechen. Mehrsprachigkeit in Europa und der Welt. Würzburg: Königshausen&Neumann 2012, S. 65-78.

Thuswaldner, Anton: Die Suche nach dem richtigen Leben. In: Salzburger Nachrichten, 9.1.1988 (IZA), o.S.

Thuswaldner, Anton: Unheimlicher Wirbel im Kopf. In: Salzburger Nachrichten, 5.1.1990 (IZA), o.S.

Tomlinson, Charles: Robert Creeley in Conversation with Charles Tomlinson. In: Allen, Donald (Hg.): Robert Creeley: Contexts of Poetry: Interviews, 1961-1971. Bolinas (Calif.): Four Seasons Foundation 1973, S. 13-28.

Venuti, Lawrence: The translator's invisibility. A history of translation. 2. Aufl., London, New York: Routledge 2008.

Vormweg, Heinrich: Von der Tätigkeit des Denkens in Wörtern. „*Mabel: eine Geschichte*“ von Robert Creeley. In: Süddeutsche Zeitung, 21.4.1990 (IZA), o.S.

Wagner, Linda W.: A Colloquy with Robert Creeley. In: Allen, Donald (Hg.): Robert Creeley: Contexts of Poetry: Interviews, 1961-1971. Bolinas (Calif.): Four Seasons Foundation 1973, S. 71-124.

Wagner, Linda W.: The Poet as Novelist: Creeley's Novel. In: Wilson, John (Hg.): Robert Creeley's life and work: A sense of increment. 4. Aufl., Ann Arbor: University of Michigan Press 1990, S. 146-150.

Waldrop, Rosmarie: Charles Olson: Process and Relationship. In: Twentieth Century Literature 23/4, 1977, S. 467-486.

Weibel, Peter / Jandl, Ernst: Gespräch, 6. 7.1967. In: neue texte o.Jg./16-17, 1976, S. [3-14].

Wilson, John: Introduction. In: Wilson, John (Hg.): Robert Creeley's life and work: A sense of increment. 4. Aufl., Ann Arbor: University of Michigan Press 1990, S. 1-20.

Žirmunksij, V. M.: On rhythmic Prose. Übersetzt aus dem Russischen von A. Liberman. In: O.A. (Hg.): To honor Roman Jakobson: essays on the occasion of his seventieth birthday 11 October 1966. Bd. 3. The Hague, Paris: Mouton 1967, S. 2376–2388.

8. Zusammenfassung

Ernst Jandl entwickelte früh eine sehr positive, fast emphatische Beziehung zum Englischen. Die englische Sprache und v.a. die amerikanische Literatur (u.a. Gertrude Stein) wurde zu einem lebenslangen Bezugspunkt, der sich sowohl in seinen eigenen poetischen Texten als auch in seiner Arbeit als Übersetzer spiegelt. In diesem Kontext ist auch Jandls Übersetzung von Robert Creeleys einzigem Roman *The Island* (1963) zu sehen. Mit Creeley verbindet Jandl auch gemeinsame poetische Interessen: Robert Creeley, der sich zum Zeitpunkt der Entstehung des Romans im Umfeld von Charles Olsons' Black Mountain College bewegte, hatte sich vor allem als Lyriker einen Namen gemacht und arbeitete viel mit gesprochener Sprache – besonders im Hinblick auf Rhythmus und Duktus – was sich auch in seiner Prosa niederschlägt.

Von Klaus Reichert, Lektor beim Insel-Verlag, der selbst Kurzgeschichten und Gedichte Creeleys übersetzt hat, von dem Projekt überzeugt, arbeitet Jandl von 1963-65 sehr intensiv an der Übersetzung von *The Island*. Anhand der Materialien des Literaturarchivs Wien lässt sich die Entstehung der Übersetzung in verschiedenen Entwicklungsstufen und Varianten und die enge Zusammenarbeit des noch relativ unerfahrenen Übersetzers Jandl mit Klaus Reichert sowie Übersetzungsstrategien – und deren Wechsel – nachvollziehen: Im Laufe der Beschäftigung mit *The Island* kristallisiert sich für Jandl immer mehr der Rhythmus als hervorstechendes Merkmal von Creeleys Prosa heraus. Um diesen ins Deutsche übertragen zu können, entscheidet sich Jandl nach anfänglichem Zögern für eine Übersetzungsstrategie, die sich so nahe wie möglich an den stilistischen Besonderheiten des Ausgangstexts, wie den rhythmisch gesetzten Kommas, und an der Struktur der englischen Syntax (z.B. Wortfolge, Partizipien etc.), orientiert. Der durch Jandls Übersetzungsstrategie entstehende eigentümliche Duktus der Übersetzung entspricht so zum einen der ‚Awkwardness‘, dem unruhig Stolpernden, das Creeleys Text immer wieder attestiert wird, zum anderen lässt sich durch die von der Norm abweichende Verwendung des Deutschen auch die Verbindung zu Jandls eigenem poetischen Programm der ‚heruntergekommenen Sprache‘ herstellen.