



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Von ‚Lust‘ zu ‚La voglia‘.
Betrachtungen zur literarischen Übersetzung“

Verfasserin

Elisabeth Klocker

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Ao. Univ-Prof. Mag. Dr. Alfred Noe

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	3
1.1 Der Begriff des Mythos	6
1.2 Jelineks Beschäftigung mit dem Mythos	11
1.3 Der Begriff der Dekonstruktion.....	12
1.4 Jelineks Methode der Dekonstruktion des Mythos.....	14
1.4.1 Das Sprachspiel	17
1.4.1.1 Orthographie	17
1.4.1.2 Diverse Formen des Wortspiels.....	18
1.4.1.3 Weitere rhetorische Mittel	21
1.4.1.4 Metaphern und bildliche Vergleiche	22
1.4.1.5 Sprichwort und Redewendung.....	24
1.4.1.6 Stil.....	30
1.4.2 Der Begriff der Intertextualität und Jelineks intertextuelles Verfahren	31
1.5 Zusammenfassung Werkanalyse	37
2. Übersetzungstheorien	38
2.1 Überblick	39
2.2 Linguistischer Zugang	41
2.3 Literaturwissenschaftlicher Zugang.....	48
2.4 Translation Studies	57
2.5 Dekonstruktivistischer Zugang.....	62
2.6 Zusammenfassung Übersetzungstheorien	72
3. Übersetzungsanalyse.....	73
3.1 Warum der Roman ‚Lust‘	74
3.2 Zum Titel	75
3.3 Das Wortspiel	76
3.3.1 Das Wortspiel als ‚Art des Meinens‘ oder als Vermittler von Aussagen	76
3.3.2 Beispiele I – Das Wortspiel als Vermittler von Aussagen	77
3.3.3 Beispiele II – Das Wortspiel als ‚Art des Meinens‘	80
3.3.4 Zusammenfassung Wortspiel.....	86
3.4 Sprichwort und Redewendung.....	86
3.4.1 Beispiele Sprichwort und Redewendung.....	87

3.4.2	Zusammenfassung Sprichwort und Redewendung.....	95
3.5	Normalisierung und Glättung	95
3.5.1	Beispiele Normalisierung und Glättung	96
3.5.2	Zusammenfassung Normalisierung und Glättung	98
3.6	Metaphern und bildliche Vergleiche	99
3.6.1	Beispiele Metaphern und bildliche Vergleiche.....	99
3.6.2	Zusammenfassung Metaphern und bildliche Vergleiche	100
3.7	Weitere rhetorische Mittel	101
3.7.1	Reim.....	102
3.7.2	Alliteration.....	103
3.7.3	Zusammenfassung weitere rhetorische Mittel	105
3.8	Intertextualität.....	106
3.8.1	Die Bedeutung des Zitats in ‚Lust‘	106
3.8.2	Intertextualität in der Übersetzung – am Beispiel ‚Abendphantasie‘	110
3.8.3	Zusammenfassung Intertextualität.....	114
3.9	Stil.....	115
3.9.1	Beispiel Stil.....	115
3.9.2	Zusammenfassung Stil.....	119
3.10	Kulturelle Realia.....	119
3.10.1	Beispiele kulturelle Realia.....	120
3.10.2	Zusammenfassung kulturelle Realia.....	125
3.11	Hinweise auf Fehler.....	125
3.11.1	Beispiele I – Fehler.....	126
3.11.2	Beispiele II – Oder nicht Fehler?.....	128
3.11.3	Zusammenfassung Fehler	134
3.12	Zusammenfassung Übersetzungsanalyse.....	135
	Schluss	136
	Bibliographie	139

Einleitung

„Im Grunde bin ich eine unübersetzbare Autorin...“¹

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist die literarische Übersetzung, dargestellt und in diversen Aspekten analysiert anhand des Beispiels von Elfriede Jelineks Roman ‚Lust‘ (1989) in seiner italienischen Übersetzung. Zentrale Frage der Analyse wird sein, inwieweit ein so komplexes Werk wie dieses in der Übersetzung überhaupt ‚funktionieren‘ kann.

Elfriede Jelinek ist eine Autorin, deren Werke durch ihren eigentümlichen und intensiven Umgang mit Sprache besonders schwer in eine andere Sprache zu übersetzen sind. Ihr Schreiben ist durchdrungen von Sprachspiel in allen möglichen Erscheinungsformen sowie Intertextualität im engeren und weiteren Sinn. Schon für deutschsprachige LeserInnen wird ein Jelinekscher Text zur Herausforderung, wollen sie alle darin enthaltenen literarischen Techniken erfassen und in ihrer Wirkung voll begreifen.

Die Komplexität und Vielfalt der Jelinekschen Schreibweise in eine andere Sprache zu übertragen, scheint demnach geradezu unmöglich. Das Übersetzen einer so komprimierten und speziellen Sprache stellt in jedem Fall eine besondere Schwierigkeit dar. Um zu verstehen, wie ein solcher Vorgang vonstatten gehen kann und wie das Ergebnis betrachtet werden kann, bedarf es vorab einer eingehenden Analyse des Verfahrens Elfriede Jelineks. Diese Vorgehensweise entspricht im Grunde auch dem Prozess des Übersetzens selbst: Jeder Übersetzer, jede Übersetzerin wird sich vorab intensiv mit dem vorliegenden Werk beschäftigen müssen, zuerst versuchen, ein eigenes und tiefgehendes Verständnis vom Text zu entwickeln, um dann in der konkreten Übersetzungsarbeit dieses Verständnis vom Text sprachlich umzusetzen und des Weiteren den fremdsprachigen LeserInnen näher zu bringen.

In der Übersetzungsanalyse gilt es, dem Prozess des Übersetzens möglichst zu folgen, das heißt, auch die Analyse der Übersetzung erfordert zuerst eine eingehende Analyse des Originalwerks. Nur ein näheres Verständnis darüber wird eine entsprechende Kritik an der Übersetzung erlauben. Nur wer eine klare Vorstellung davon hat, auf

¹ Elfriede Jelinek im Gespräch mit Claudia Augustin. In: Bachleitner; Begemann; Erhart; Hübinger (Hg.), S. 97

welche Weise der zur Übersetzungsanalyse vorliegende Text im Original wirkt, kann beurteilen, inwiefern dessen Übersetzung ‚funktioniert‘ oder nicht, inwieweit sich seine Wirkung auf die LeserInnen verändert.

In der einleitenden Werkanalyse wird es darum gehen, zu eruieren, in welcher Funktion Jelineks eigentümliche und komplexe Sprache steht. Es erweist sich als sinnvoll, der Analyse des Originalwerks Jelineks im Rahmen dieser Arbeit ausreichend Raum zur Verfügung zu stellen, um anschaulich werden zu lassen, welche besonders wichtige Rolle die Sprache hier für die literarische Wirkung einnimmt. Mithilfe der Werkanalyse soll gezeigt werden, wie sehr sich Jelineks Texte von der Sprache her aufbauen, ihre literarische(n) Aussage(n) mittels dieser speziellen Spracharbeit funktionieren. Daraus wird sich das Verständnis dafür ergeben, wie wichtig es ist, Jelineks Sprache in ihrer Form und Funktion in der Übersetzung möglichst weitgehend erhalten zu können. In der Werkanalyse werde ich mich überblicksmäßig auf das Prosawerk Jelineks beschränken, da die Dramenübersetzung anderen Bedingungen unterliegt, die hier nicht in ausreichendem Maße dargestellt werden können.

Die Werkanalyse wird, gemeinsam mit der Darstellung wesentlicher übersetzungswissenschaftlicher Theorien, die Grundlage für den Hauptteil meiner Arbeit, die Analyse der italienischen Übersetzung von ‚Lust‘, bilden. Darin soll überprüft werden, wie die in der Werkanalyse herausgearbeiteten literarischen Techniken in der Übersetzung behandelt werden, und in welcher Weise die entscheidenden sprachlichen Merkmale des Textes in der Übersetzung in Erscheinung treten. Dieser Roman soll als Exempel dienen, um die generelle ‚Übersetzbarkeit‘ literarischer Werke und im Speziellen jene von so vielschichtigen Werken wie dem von Elfriede Jelinek zu erörtern.

1. Werkanalyse

Die folgende Analyse von Elfriede Jelineks Werk dient der Vorbereitung einer genauen Übersetzungsanalyse. Erst das Verständnis von Jelineks literarischem Verfahren schafft die Voraussetzung für eine Analyse der vorliegenden Übersetzung und ermöglicht deren kritisch fundierte Beurteilung.

Es wird sich zeigen, dass Jelineks Sprachspiele niemals bloßes Vorführen der lautlichen und bildlichen Möglichkeiten von Sprache sind. Vielmehr wird im ‚Spiel‘ mit der Sprache diese selbst demontiert und in eine neue Perspektive gerückt.

Ich werde versuchen darzustellen, inwieweit Jelinek mit ihrer Schreibweise Dekonstruktion betreibt und es soll gezeigt werden, dass, was dekonstruiert wird, im weitesten Sinn die Mythen unserer Gesellschaft sind. So komplex und vielschichtig die technischen und stilistischen Verfahren in ihren Texten auch sind, sie alle dienen letztlich dazu, die in der Gesellschaft bestehenden fortdauernden Denk- und Verhaltensmuster als Mythen zu entlarven, deren starre Konstrukte aufzubrechen und zu dekonstruieren.

Diese Dekonstruktion beginnt mit und baut sich auf aus der spezifischen Verwendung der Sprache. Damit wird sich die Frage stellen, wie viel von der literarischen Aussage und Wirkung in einer Übersetzung übrig bleiben kann, und inwieweit die Gefahr besteht, dass mit dem sprachlichen Verlust automatisch ein Verlust in der Bedeutung und Aussage des Textes einhergeht.

Betrachtet man die umfangreiche Sekundärliteratur zu Elfriede Jelineks Werk, so findet sich in vielen Forschungsansätzen die Beschreibung Jelinekscher Dekonstruktionsarbeit, und im Speziellen ihre Dekonstruktion von im weitesten Sinne zu begreifenden Mythen in unserer Gesellschaft wieder. Vor allem Monika Szczepaniak hat diese Perspektive auf Jelineks Werk ausführlich beschrieben, die Dekonstruktion des Mythos als zentrales Thema und Ziel von Jelinek zieht sich jedoch durch einen Großteil der wissenschaftlichen Forschungsarbeiten zu der Autorin.² Darum werde ich in der folgenden Analyse versuchen, diese Perspektive auf Jelineks Werk besonders herauszuarbeiten und genau zu beschreiben, um im Weiteren zu betrachten, inwieweit diese Mythendekonstruktion als Hauptthema und zentraler Punkt in Jelineks Schreiben auch in der Übersetzung zu Tage tritt, oder ob sich darin eine differierende Perspektive auf Jelineks Werk ergibt.

Um zu verstehen, in welcher Weise Jelineks Dekonstruktionsarbeit funktioniert, bedarf es zuerst einer Klärung der Begriffe Mythos und Dekonstruktion.

² Vgl. dazu Szczepaniak 1998, sowie unter anderen Hoffmann 1999, Janz 1995, Lücke 2008, Schestag 1997 und Schlich 1994.

1.1 Der Begriff des Mythos

Im Duden Fremdwörterlexikon wird der Mythos auf unterschiedlichen Ebenen beschrieben als „überlieferte Dichtung, Sage, Erzählung o. Ä. aus der Vorzeit eines Volkes (die sich bes. mit Göttern, Dämonen, der Entstehung der Welt, der Erschaffung des Menschen befasst)“. Des Weiteren wird der Mythos erklärt als „Person, Sache, Begebenheit, die (aus meist verschwommenen, irrationalen Vorstellungen heraus) glorifiziert wird, legendären Charakter hat“. Und in einer dritten Definition heißt es über den Mythos schlicht, er sei eine „falsche Vorstellung“.³

Die Gesamtheit dieser Definitionen bietet schon ein recht brauchbares Konstrukt, um der Mythendekonstruktion Elfriede Jelineks auf den Grund zu gehen. Besonders die letzten beiden Definitionen, die den Begriff des Mythos weiter fassen, scheinen für das Schreiben Jelineks wichtig zu sein.

Während sich die erste Definition mit dem befasst, was in der Forschung als der „archaische Mythos“ bezeichnet wird, beziehen sich die letzteren auf den „modernen“ oder „neuen“ Mythos.⁴ Der archaische Mythos dient dazu,

die Menschen von der Verantwortung für die Geschichte zu befreien [...], naturhafte Schrecken wie soziale Bedrohungen in umgänglichen Geschichten zu bewältigen, die Furcht vor dem Unbekannten zu verringern⁵.

Dieser Typus des Mythos ist sehr stark an die Herausbildung von Geschichten gebunden, Erzählungen, die kollektiv manifestiert werden um die oben beschriebenen Zwecke zu erfüllen.

In der Zeit der Aufklärung sah man den Mythos als überkommen an und verurteilte ihn als einen sich dem rationellen Geist des Menschen widersetzen mystischen Irrglauben. Darum galt es der Aufklärung, den Mythos zu verabschieden, „aus dem Bewusstsein des modernen Menschen zu verbannen“⁶; das neue Credo waren die Vernunft und der Logos des Menschen, darin konnten mythische Geschichten keinen Raum finden.

³ Duden. Das Fremdwörterlexikon, S. 689

⁴ Vgl. Szczepaniak, S. 15 f.

⁵ Szczepaniak, S. 15

⁶ Ebd., S. 18

Genau an dieser Stelle setzen Horkheimer und Adorno in ihrer Analyse des Mythos in ihrem Werk ‚Dialektik der Aufklärung‘ (1947) an. Dem Anspruch von Entmythologisierung seitens der Aufklärung –

Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt. Sie wollte die Mythen auflösen und Einbildung durch Wissen stürzen.⁷

– setzen sie die These entgegen, dass der Mythos nichtsdestotrotz in unserer modernen Gesellschaft fortbesteht, indem sie aufzeigen, wie nahe sich Mythos und Aufklärung tatsächlich stehen:

[...] schon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück.⁸

Beide seien gleich strukturiert, verfolgten einen Zweck, und sei es nur jener, dem Menschen Erklärungen zu liefern und ihn wiederum von seiner Angst zu befreien. Wissen und Wissenschaft werden zum neuen Mythos:

Durchaus kann also die Rede sein vom Mythos des Fortschritts, der unendlichen Perfektibilität des Menschen und der historischen Welt, vom Mythos der Machbarkeit der Geschichte, der Selbsterlösung und Naturbeherrschung, des erfolgreichen Handelns, der Prognostizierbarkeit von Erfahrungen.⁹

Und selbst da, wo die Wissenschaft endet, springt der Mythos ‚rettend‘ ein: „Mythisch ist die Zelebration des Sinnlosen als Sinn“¹⁰, stellt Adorno in seinem Werk ‚Negative Dialektik‘ (1966) fest. Der Mythos kehrt immer wieder, in veränderter Form und oft versteckt, und ist somit auch in unserer modernen Gesellschaft ständig präsent. Wenn es bei Adorno und Horkheimer an einer Stelle ihrer Beschreibung des Mythos heißt „Die falsche Klarheit ist nur ein anderer Ausdruck für den Mythos“¹¹, so nähern wir uns deutlich dem Verständnis vom Mythos an, wie er im Duden in den beiden letzteren Definitionen beschrieben wird, diese beschreiben den modernen Mythos.

Wichtig ist in diesen Definitionen die Betonung darauf, dass der Mythos auf verschwommenen, irrationalen und falschen Vorstellungen beruht. Vor allem die so lapidar anmutende dritte Definition des Mythos bringt uns Jelineks Zugang zu diesem

⁷ Adorno / Horkheimer, S. 19

⁸ Ebd., S. 16

⁹ Szczepaniak, S. 23 f.

¹⁰ Adorno, S. 123

¹¹ Adorno / Horkheimer, S. 14

Begriff sehr nahe. Dieses so allgemein gefasste Verständnis vom Mythos als ‚falsche Vorstellung‘ zeigt, wie umfassend der Mythos wirkt. Er ist nicht auf einen speziellen Bereich beschränkt, sondern kann als ‚falsche Vorstellung‘ in allen Lebensbereichen und zu allen Zeiten präsent sein.

An diesem Punkt treffen wir auf Roland Barthes' Werk ‚Mythen des Alltags‘ (1957), in dem er genau auf diese Eigenschaft des Mythos, seine ständige Präsenz in unserer modernen Gesellschaft, hinweist. Wie schon Horkheimer und Adorno stellt Barthes fest, dass der Mythos nicht nur Gegenstand der Vergangenheit ist, sondern durchaus auch das Leben der Moderne und Postmoderne bestimmt. Barthes sieht die neuen Mythen als unzählige kleine und in allen Lebenssphären präsente alltägliche Mythen. Elfriede Jelinek hat sich in ihrem Schreiben bewusst auf Barthes bezogen, darum soll seine Beschreibung des Mythos hier ausführlicher dargestellt werden.¹²

Barthes beschreibt den Mythos als eine „Aussage“, er ist ein „Mitteilungssystem, eine Botschaft“, „eine Weise des Bedeutens, eine Form“¹³. Somit versucht Barthes, den Mythos mithilfe der Semiotik, aufbauend auf dem linguistischen System und dieses erweiternd, zu begreifen und zu beschreiben. Barthes unterscheidet zwischen „Objektsprache“ und „Metasprache“, aus denen der Mythos besteht, wobei erstere die Sprache als linguistisches System ist, und letztere eine „zweite Sprache“ darstellt, „in der man von der ersten spricht“¹⁴. Der Mythos bemächtigt sich der Metasprache und realisiert sich in ihr, er ist immer Metasprache. Nicht die Dinge selbst ergeben den Mythos, sondern er besteht in der Art wie wir von ihnen sprechen.

Der Mythos wird nicht durch das Objekt seiner Botschaft definiert, sondern durch die Art und Weise, wie er diese ausspricht.¹⁵

Das Zeichen, das sich im linguistischen System aus Bedeutendem und Bedeutetem ergibt, bildet bei Barthes den Ausgangspunkt des sekundären semiotischen Systems des Mythos. Das Bedeutende ist im Mythos also einerseits ein schon mit Sinn aufgeladenes Element, andererseits eine bloße Form, die zusammen mit dem Bedeuteten seines Systems wiederum erst ein neues Zeichen ergibt. „Es ist dieses

¹² In ihrem 1970 erschienenen Text ‚Die endlose Unschuldigkeit‘ bezieht sich Jelinek in weiten Teilen auf Barthes' in seinem Werk ‚Mythen des Alltags‘ beschriebenen Begriff des Mythos. Darauf werde ich in Kapitel 1.2 ‚Jelineks Beschäftigung mit dem Mythos‘ noch ausführlicher eingehen.

¹³ Barthes / Scheffel (Üb.), S. 85

¹⁴ Ebd., S. 93

¹⁵ Ebd., S. 85

unablässige Versteckspiel von Sinn und Form, durch das der Mythos definiert wird.“¹⁶

Szczepaniak erklärt das eigentümliche Verhältnis von Sinn und Form in Roland Barthes' Mythosbegriff folgendermaßen:

In der Barthes'schen Beschreibung des Mythologisierungsprozesses fungiert der Übergang vom Sinn, in welchem bereits eine Bedeutung geschaffen ist, welcher zu einer Geschichte gehört, zur Form als dessen erster Schritt. Dieser Bedeutung, dieses vorher vorhandenen, konkreten Wissens bemächtigt sich der Mythos, indem er daraus eine ‚parasitäre leere Form‘ macht.¹⁷

Die Bedeutung des Mythos baut auf der Bedeutung des konkreten Wissens des vorhergehenden linguistischen Systems auf; indem er sich diese Bedeutung als Form zunutze macht, verändert er sie, versetzt er sie. Barthes beschreibt diese Verschiebung von Bedeutung, indem er darauf hinweist,

daß der Mythos eine *gestohlene* und *zurückgegebene Aussage* ist. Nur ist die zurückgegebene Aussage nicht mehr ganz dieselbe, die man entwendet hat: beim Zurückgeben hat man sie nicht genau wieder an ihren Platz gestellt.¹⁸

Der Mythos verfährt willkürlich mit dem ihm zur Verfügung stehenden Sinn des Systems, auf dem er aufbaut, und verändert ihn. Der Begriff hebt den Sinn nicht auf, er zerstört ihn nicht, sondern er deformiert ihn, „er entfremdet ihn“¹⁹.

Wichtig ist diese Sinnverschiebung des Begriffs vor allem im Zusammenhang mit seiner Geschichte; Szczepaniak weist im obigen Zitat darauf hin, dass der Sinn „zu einer Geschichte gehört“²⁰. Diese Geschichte wird im Prozess der Mythologisierung dem Begriff schlicht entzogen. Damit lässt der Mythos die Geschichte seiner eigenen Entstehung hinter sich, er vergisst sie gleichsam.

Die Geschichte entweicht der Form, sie wird vom Bedeuteten – dem Begriff – des mythologischen Systems aufgenommen. „Durch den Begriff wird eine neue Geschichte in den Mythos gepflanzt.“²¹

Es erweist sich als sinnvoll, diesem Aufbau im semiotischen System Schritt für Schritt und konsequent zu folgen, um schließlich als Resultat ein wesentliches

¹⁶ Barthes / Scheffel (Üb.), S. 98

¹⁷ Szczepaniak, S. 26

¹⁸ Barthes / Scheffel (Üb.), S. 107

¹⁹ Ebd., S. 104

²⁰ Szczepaniak, S. 26; vgl. dazu das mit Fußnote 17 markierte Zitat

²¹ Barthes / Scheffel (Üb.), S. 98

Charakteristikum des Mythos entsprechend nachvollziehen und begreifen zu können: die Tendenz des Mythos zur Enthistorisierung.

Gemeint ist damit eben jene Eigenschaft, den Dingen – wie oben beschrieben – ihre Geschichte zu entziehen. An Stelle der Geschichte tritt nun die Natur – Geschichte wird in Natur umgewandelt. Barthes stellt fest, dass „der Mythos beauftragt ist, historische Intention als Natur zu gründen.“²². Im Mythos verschwindet das Wissen darüber, dass alle Dinge aus einer Geschichte heraus entstanden sind, er vermittelt, dass das, was eigentlich die Geschichte der Dinge ist, ihre Natur sei, er lässt die Dinge als natürlich erscheinen. Damit wird nichts mehr erklärt, sondern nur festgestellt.

Indem er von der Geschichte zur Natur übergeht, bewerkstelligt der Mythos eine Einsparung. Er schafft die Komplexität der menschlichen Handlungen ab und leiht ihnen die Einfachheit der Essenzen, er unterdrückt jede Dialektik, jedes Vordringen über das unmittelbar Sichtbare hinaus, er organisiert eine Welt ohne Widersprüche, weil ohne Tiefe, eine in der Evidenz ausgebreitete Welt, er begründet eine glückliche Klarheit. Die Dinge machen den Eindruck, als bedeuteten sie von ganz allein.²³

Mit der Natürlichmachung werden die Dinge simplifiziert, ihre Komplexität wird schlicht ignoriert. Ihr Wesen scheint essenziell und eindeutig zu sein. Der Mythos schafft eine falsche Selbstverständlichkeit, die den Eindruck vermittelt, die Bedeutung sei den Dingen eigen und von Natur aus gegeben, und nicht von den Menschen, ihren sozialen Gefügen und Diskursen geschaffen und definiert. Damit werden Bedeutungen nicht in Frage gestellt und angezweifelt, sie werden vielmehr zu Tatsachen und unwiderlegbar.

Bei dieser Erkenntnis über den Mythos setzt nun auch Elfriede Jelinek an. In den folgenden Kapiteln wird dargestellt, wie Jelinek die Mythen unserer Gesellschaft begreift, wie sie ihnen literarisch zu Leibe rückt und welche sprachlichen Mittel ihr dazu dienen, ihre Dekonstruktionsarbeit am Mythos zu vollziehen.

²² Barthes / Scheffel (Üb.), S. 130

²³ Ebd., S. 131 f.

1.2 Jelineks Beschäftigung mit dem Mythos

Jelinek hat schon in den Anfängen ihres literarischen Schaffens einen Text über den Mythos verfasst, genauer gesagt über den Trivialmythos. Die Auseinandersetzung mit dem Begriff des Mythos und die Arbeit an dessen Dekonstruktion finden also schon sehr früh Eingang in ihr Werk und ziehen sich in Folge wie ein roter Faden durch ihr Oeuvre.

Wie schon oben erwähnt bezieht sie sich in ihrem Text ‚Die endlose Unschuldigkeit‘ explizit auf Barthes und seine Beschreibung des Mythos. Jelinek erklärt die Relation von Sinn und Begriff – im Sinne Roland Barthes‘ – in eigenen Worten:

ich spreche von den dingen, die sich in den begriffen einnisten: gewisse nebulose kenntnisse des realen. beim übergang vom sinn zur form verliert das bild wissen und zwar um besser das des begriffes aufzunehmen. allerdings ist das im mütischen begriff enthaltene wissen äußerst konfus aus unbestimmten unbegrenzten assoziationen gebildet. (roland barthes)²⁴

Sie weist hier explizit darauf hin, dass sie Barthes gleichsam zitiert. Betont wird in dieser Wiedergabe des Mythosbegriffs vor allem das Unklare und Verschwommene des Mythos. Die Klarheit und Festigkeit der mythischen Aussage ist nur zum Schein, genau diese scheinbare Wahrheit macht letztlich aber seine Macht und Stärke aus.

Mit der Beschreibung „eine art von natürlichkeitsschleim, der alles überzieht und verklebt“²⁵ formuliert Jelinek Barthes‘ Idee von der Umwandlung von Geschichte in Natur im Prozess der Mythologisierung. An anderer Stelle formuliert Jelinek beinahe in Barthes‘ eigenen Worten: „die alte müstifikation: natur statt geschichte.“²⁶

Immer wieder tauchen konkrete Begriffe des Bartheschen Texts, teils wörtlich, in Jelineks Text ‚Die endlose Unschuldigkeit‘ auf: Im Zusammenhang mit der Macht der Werbung, die hier als ein den Trivialmythus unserer Gesellschaft reproduzierender Ort gesehen wird, spricht sie von der

abschaffung der komplexität der menschl. handlungen in der einsparung und entpolitisierung (und entgeschichtlichung wenn es das wort gäbe) und im verleihen von essentiellen wirkungen [...]²⁷

²⁴ Jelinek: Die endlose Unschuldigkeit, S. 40

²⁵ Ebd., S. 45

²⁶ Ebd., S. 59

²⁷ Ebd., S. 55

Jelinek begreift die Sprache und die Bilderwelt als Orte des Mythos. Besonders die Massenmedien fungieren als Träger, Erzeuger und Reproduzenten der Alltagsmythen.

durch die medien des gedruckten und elektronisch verbreiteten wortes und bildes werden sie (die riten) zu *normen* wenn auch meist zu erträumten.²⁸

Das Aufspüren und Erkennen des Mythos in den verschiedenen Bereichen unseres Alltags sowie in den Diskursen unserer Gesellschaft ist der erste Schritt, seine Entlarvung und Deformierung die folgerichtige Konsequenz, die sich im selben Zuge ereignet. Dieser Prozess lässt sich beschreiben mithilfe des Begriffs der Dekonstruktion, der im folgenden Kapitel genauer erläutert werden soll, um festzustellen, wie sehr Elfriede Jelinek eine dekonstruktivistische Schreibweise verfolgt.

1.3 Der Begriff der Dekonstruktion

Bemüht man wiederum in einem ersten Schritt das Duden Fremdwörterlexikon, werden die Begriffe „Zerlegung“ und „Auflösung“ vorgeschlagen.²⁹ In einem geisteswissenschaftlichen Zusammenhang beschreibt der Dekonstruktivismus eine Methode Texte zu lesen und zu interpretieren.

Der Begriff wurde vom französischen Philosophen Jacques Derrida geprägt, er beschreibt zunächst eine Lese- und Interpretationsmethode in Bezug auf philosophische Texte. Das dekonstruktivistische Verfahren wird aber auch in anderen Wissenschaften angewandt und hat vor allem in der Literaturwissenschaft Anklang und Anwendung gefunden.

In Bezug auf die Literaturwissenschaft und -kritik legt die Methode der Dekonstruktion vor allem Wert auf den Ausdruck, der Inhalt hat nicht mehr den Vorrang vor der Form, sondern wird vielmehr aus dem Verfahren der Interpretation ausgeschlossen. Man verabschiedet sich von der Annahme, eine hinter dem Text stehende Wirklichkeit und Wahrheit durch Hermeneutik und Interpretation entschlüsseln und erkennen zu können. Vielmehr geht es darum, die Konstruiertheit der Texte aufzuzeigen, die Eigenschaft eines Textes als unendlich verwobenes und

²⁸ Jelinek: Die endlose Unschuldigkeit, S. 46

²⁹ Duden. Das Fremdwörterlexikon, S. 209

heterogenes System. Es wird nicht mehr der *eine* eigentliche Sinn hinter dem Text gesucht, dieser ist illusionär, eine Wahrheit existiert nicht, es gibt nur die Vielzahl der Diskurse und deren Erscheinungsformen. Dekonstruktion bedeutet das Erkennen von Heterogenität anstatt binärer Systeme mit klaren Oppositionen.

Das dekonstruktivistische Verfahren vollzieht sich nicht nur im Lese- und Interpretationsvorgang, sondern auch in der Literaturproduktion. Dekonstruktion wird in den Texten selbst angewandt. Man kann von einer dekonstruktivistischen Schreibweise sprechen.

Literarische Dekonstruktion kommt durch kontextuierendes, ent-stellendes, entlarvendes Zitieren zustande, durch verzerrende parodistische Nachahmung; sie bedarf indes eines Objekts (Texte, Diskurse, Ereignisse u. ä.), das als Vorlage benutzt und eben dekonstruiert wird [...]³⁰

In dieser Beschreibung Monika Szczepaniaks finden wir die literarischen Verfahren Elfriede Jelineks wieder. Die Intertextualität, wie Jelinek sie anwendet, dient der Entlarvung sprachlicher Schemata und Muster: Sprache, die schon an anderer Stelle des gesellschaftlichen und literarischen Diskurses ihren fixen Platz eingenommen hat, wird verzerrt und aus dem gewohnten Sinnzusammenhang herausgerissen. Die Objekte, die als Vorlage benutzt werden, sind bei Jelinek die in der Gesellschaft kursierenden Mythen, welche sich sowohl sprachlich und gestisch als auch in bestehenden Denkweisen manifestieren.

Entscheidend ist bei der Dekonstruktion also unter anderem auch, dass es nicht darum geht, wiederum neuen und eindeutigen Sinn zu stiften, sondern das Verfahren besteht schon im Aufheben desselben.

Die Dekonstruktion löst das eine und das nicht-übergängige Binäre, das sich im Einen wieder neutralisiert oder synthetisiert, auf, verflüssigt es im *Zwischen, der Schwelle, dem Übergang* – und genau das ist das sprachlich-ästhetische Verfahren Elfriede Jelineks.³¹

In diesem Sinn ist Jelinek eine dekonstruktivistische Autorin. Sie arbeitet vor allem auf der formalen Ebene. Davon ausgehend gestaltet sich der Inhalt ihrer Werke, er wird durch die sprachliche Form ausgedrückt und übermittelt. Ihr Verfahren besteht nicht darin, einen angenommenen Sinn zu zerstören und dafür einen neuen,

³⁰ Szczepaniak, S. 38

³¹ Lücke, S. 17

alternativen vorzuschlagen und zu präsentieren. Was sich in der Vielzahl der literarischen Techniken, dem Stimmengewirr in Jelineks Texten zeigt, entspricht dem dekonstruktivistischen Verständnis von Text. Weder im Text noch im Bewusstsein des Menschen lässt sich ein definitives und konstantes Subjekt ausmachen. Anstatt klarer Oppositionen, klar definiertem und auffindbarem Sinn, haben wir es mit Pluralismus und komplexen, ständig sich in Veränderung befindlichen Strukturen zu tun.

Texte disseminieren, verstreuen also Sinn, statt ihn zu fixieren, sie verlangen nach einer pluralistischen Lektüre anstelle der identifizierenden Interpretation, nach der Herausarbeitung einer sich ständig wandelnden Struktur anstelle einer Bedeutung.³²

Eine solche Lektüre verlangt Jelinek ihren Lesern und Leserinnen ab, eine derartige Schreibweise praktiziert sie selbst. Wie konkret der Mythos in ihren Texten dekonstruiert wird, soll in den folgenden Kapiteln beschrieben werden.

1.4 Jelineks Methode der Dekonstruktion des Mythos

Die oben beschriebene Aufhebung binärer Oppositionen im Verfahren der Dekonstruktion geht einher mit einer Subversion von Ideologien, die aus solchen Oppositionen gebildet werden. Ideologien repräsentieren das von der Dekonstruktion verworfene klare binäre System, sie werden im dekonstruktivistischen Verfahren aufgelöst.

Ideologien ziehen gern strikte Grenzen zwischen dem Akzeptablen und dem Inakzeptablen, zwischen Selbst und Nicht-Selbst, zwischen Wahrem und Falschem, Sinn und Unsinn, Vernunft und Wahnsinn, Zentralem und Marginalem, Oberfläche und Tiefe.³³

Ideologie lässt sich als Mythos verstehen, Eagleton begreift Ideologien als

eine Art moderner Mythologie, ein(en) Bereich, der sich von Zweideutigkeit und alternativen Möglichkeiten gereinigt hat.³⁴

³² Kimmich; Renner; Stiegler (Hg.), S. 283

³³ Eagleton / Bettinger; Hentschel (Üb.), S. 117

³⁴ Ebd., S. 120

Wie schon in der Beschreibung des Mythos gezeigt wurde, besteht die Funktion von Ideologien darin,

die gesellschaftliche Wirklichkeit ‚natürlich‘ zu machen, sie als so unschuldig und unveränderlich wie die Natur selbst erscheinen zu lassen.³⁵

In dem Sinne, in dem die Ideologie also dem Mythos entspricht, zeigt sich, dass Dekonstruktion insbesondere Dekonstruktion von Mythen meint, das Verfahren selbst genau auf Subversion und Zerstörung von Mythen und Ideologien abzielt.

Dass dies besonders im System der Sprache funktioniert und stattfindet, erklärt sich sowohl aus dem Verständnis des Begriffs der Dekonstruktion als auch aus der Eigenschaft des Mythos selbst. Beide Begriffe sind nie unabhängig von Sprache in all ihren Formen anzutreffen und zu begreifen.

Wie oben erläutert wurde, entsteht der Mythos aus einem linguistischen bzw. semiotischen System heraus, bildet sich aus Objekt- und Metasprache. Im sprachlichen System wird der Mythos erhalten und reproduziert sich ständig. Die Sprache kann somit als Entstehungs- und Reproduktionsort des Mythos gelten. Wenn der Mythos von der Sprache getragen wird und in ihr immer wieder zum Ausdruck kommt, ist es naheliegend, eine Dekonstruktion des Mythos im sprachlichen System selbst vorzunehmen. Unter diesem Blickwinkel können Elfriede Jelineks literarische Techniken betrachtet werden. Durch den radikalen Umgang mit Sprache versucht sie, den Mythos gleichsam in seinem eigenen Metier zu schlagen, ihn am Ort seines Entstehens und Wirkens aufzufangen und zu entblößen.

Jelineks Arbeit ist eine, die den Mythos in der Sprache aufspürt und durch ihre spezifischen technischen Verfahren derart bearbeitet, dass er bloßgestellt und demaskiert, damit brüchig und also zerstörbar wird.

Ihre grundlegende Methode, den Mythos zu zerstören, ist es, nicht zu versuchen, den Mythos zu umgehen und eine Sprache möglichst frei von Mythen zu gestalten, sondern im Gegenteil den Mythos direkt in ihre Texte einzubauen und zu versuchen, ihn zur Schau zu stellen. Dieses Zur-Schau-Stellen bedarf eines Schrittes über den Mythos hinaus: er muss überzogen werden. Der Schritt zum Moment der Entlarvung gelingt wenn der Mythos an entscheidender Stelle und immer wieder gebrochen wird.

³⁵ Eagleton / Bettinger; Hentschel (Üb.), S. 120

Der Mythos wird reproduziert, dann soweit überzogen bis er absurd und damit brüchig wird. Dies ist der Moment seiner Entlarvung.

Indem Jelinek die Sprache selbst in ihrer Bedeutung und Aussagekraft in Frage stellt, werden auch die von der Sprache getragenen in einer Gesellschaft präsenten und unhinterfragten Mythen in Frage gestellt. Jelinek bricht die ‚Natürlichkeit‘ und ‚Selbstverständlichkeit‘ der Sprache und zeigt, dass Bedeutungen gemacht sind und nicht naturgegeben feststehen. Indem sie die Unsicherheit und Uneindeutigkeit der Sprache aufzeigt, lässt sie die LeserInnen selbst unsicher werden, zuerst im Hinblick auf ihren Bezug zur Sprache und ihren Gebrauch, schließlich in Bezug auf die Bedeutung der Dinge überhaupt. Indem sie also die sprachliche Oberfläche gleichsam durchlöchert, lässt Jelinek den Blick hinter die konventionelle Oberfläche der Sprache zu und macht damit auch den Blick frei auf unter dieser Oberfläche liegende Alltagsmythen.

In Hinblick auf Barthes' Feststellung, dass im Mythos „die Dinge [...], den Eindruck [machen], als bedeuteten sie von ganz allein“³⁶, wird der Versuch unternommen, den Dingen, und der Sprache, die von den Dingen spricht, ihre Selbstverständlichkeit zu nehmen. Dies funktioniert durch eine extreme und radikale Arbeit an und mit der Sprache. Um an den Punkt zu gelangen, an dem die Sprache sich selbst unverständlich wird, an dem sie in ihrer angenommenen und fraglos akzeptierten Anwendung brüchig wird, werden alle Register der Spracharbeit gezogen.

Monika Szczepaniak fasst Jelineks Verfahren folgendermaßen zusammen:

Mit ungehemmter verbaler Aggression macht sich die Schriftstellerin daran, vorgegebene sprachliche Muster zu verformen, das vorgefundene sprachliche Material zu verfremden und zu zertrümmern, liebgewonnene Denkkategorien zu sprengen, Mythen und Gesellschaftsphantasmen zu dekonstruieren.³⁷

Es zeigt sich, wie sehr Sprache und Denkmuster ineinander verhaftet sind, sowie im selben Zuge auch die starren Strukturen von Alltagsmythen sich in Sprache fixieren.

Jelineks Verfahren, die der Dekonstruktion des Mythos dienen, lassen sich im Wesentlichen in zwei – weit gefasste – Bereiche gliedern: Sprachspiel und Intertextualität.

³⁶ Barthes / Scheffel (Üb.), S. 131

³⁷ Szczepaniak, S. 11

Diese Techniken sollen im Folgenden theoretisch erfasst, näher beschrieben und erklärt werden, und im Weiteren auf ihre Funktion hin untersucht werden, das heißt, es soll ermittelt werden, in welcher Weise sie in den Texten Jelineks dazu dienen, den Mythos zum Einstürzen zu bringen.

1.4.1 Das Sprachspiel

Elfriede Jelineks Sprache ist durchdrungen von Sprachspielen. Darunter fasse ich jedwede Form rhetorischer Mittel zusammen. Um nur einige zu nennen, ließen sich anführen Metapher, Alliteration, Reim, der Einsatz von Rhythmus und Klang, Verballhornung, Kalauer, das Spiel mit der Differenz oder Übereinstimmung von Klang und Bedeutung von Wörtern – was im gängigen Verständnis ein Wortspiel definiert – sowie das Spiel mit der Polysemie einzelner Wörter. Unter die Kategorie Sprachspiel fasse ich auch den Einsatz von Sprichwörtern und Wendungen und deren Umgestaltung und Verzerrung im Text. Wenn Jelinek mit diesen sprachlichen Mitteln arbeitet, so dienen diese Techniken nie nur dem bloßen ‚Spiel‘, sie ergeben sich vielmehr aus der Erkenntnis, dass Sprache ein Träger von Mythen ist und dass sich in der Sprache gesellschaftliche Diskurse und Denkweisen widerspiegeln. Jelineks technische Verfahren stehen in einer dekonstruktivistischen Funktion. Darum ist es auch unumgänglich, ihre Sprache zu ‚verstehen‘ um die damit verbundenen Aussagen einordnen und begreifen zu können.

1.4.1.1 Orthographie

Die Dekonstruktion beginnt schon bei den kleinsten Elementen der Sprache, einzelne Wörter werden in ihr hinterfragt. Schon durch die Brechung der herkömmlichen orthographischen Regeln wird Wörtern ihre Autorität einer unhinterfragbaren Aussagefähigkeit entzogen. Die Methode, Wörter in veränderter Orthographie im Text zu präsentieren, findet sich vor allem in Jelineks frühen Texten³⁸. Die

³⁸ Vgl. dazu vor allem Jelineks frühe Werke ‚bukolit. hörroman‘ (1968/79), ‚wir sind lockvögel baby!‘ (1970) und ‚Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft‘ (1972).

durchgehende Kleinschreibung, die sich anfangs noch oft in ihren Texten findet, wird in den späteren Texten nicht mehr angewandt.

Als gutes Beispiel, wie schon eine eigenwillig von der Norm abweichende Orthographie im Text dekonstruktivistisch wirken kann, kann Jelineks Schreibweise des Wortes ‚Mythos‘ dienen, nämlich „mütos“³⁹: Durch die Durchbrechung der gewohnten Schreibweise wird der Begriff plötzlich in veränderter Weise wahrgenommen. Der Umgang mit der Schreibweise des Begriffs entspricht dem Umgang mit dem Begriff selbst. Das heißt, dem Mythos als Gegenstand unserer Alltagswelt wird seine fixe und starre Form genommen, seine Autorität, die sich aus einer scheinbaren Natürlichkeit und Beständigkeit ergibt, wird abgestreift. Wird die beeindruckende Maske entfernt, bleibt ein wenig gehaltvolles und instabiles, schwach und fragil anmutendes Wort, das in der verfremdeten Orthographie geradezu lächerlich wirkt, das die Faktizität und Unhinterfragbarkeit des Mythos nicht mehr zu vermitteln vermag.

1.4.1.2 Diverse Formen des Wortspiels

Sehr oft vertauscht oder ersetzt Jelinek einfach einzelne Buchstaben innerhalb eines Wortes. Daraus ergeben sich oft völlig neue Assoziationszusammenhänge und damit können neue Bedeutungen entstehen, bestehende Bedeutungen eines Wortes erweitert, manchmal sogar ins Gegenteil verkehrt werden. Der/die LeserIn wird diese minimalen Veränderungen oft gar nicht auf den ersten Blick wahrnehmen, umso stärker ist damit das Überraschungsmoment. Der/die LeserIn wird gleichsam ertappt in seinem/ihrer von Gewohnheit oberflächlich gewordenen Umgang mit Sprache, dem ihr/ihm bekannten Wort wird plötzlich und unerwartet ein völlig neuer Bedeutungszusammenhang zugewiesen. Sie/er wird sich der Natürlichkeit der Sprache, der einzelnen Wörter und ihrer Aussagekraft unsicher. Die Sprache selbst wird in diesem Prozess unsicher und fragil, indem die Brüchigkeit und Willkürlichkeit ihres Systems augenscheinlich wird.

³⁹ In dieser Form verwendet Jelinek den Begriff zum Beispiel in ihrem Text ‚Die endlose Unschuldigkeit‘.

Diese Art von Sprachspielen zieht sich durch Jelineks gesamtes Werk. Hier sollen nur einige wenige von vielen Beispielen angeführt werden, um zu veranschaulichen, wie dieses Verfahren konkret funktionieren kann:

Das folgende Beispiel ist dem Roman ‚Die Klavierspielerin‘ entnommen:

Wer als die Mutter könnte Ruhe, Ordnung und Sicherheit in den eigenen vier Wänden besser gewehrleisten?⁴⁰

Durch das Ersetzen von ‚ä‘ durch ‚e‘ entsteht ein neuer Sinnzusammenhang, es drängt sich das Wort ‚Gewehr‘ in das bestehende Wort ‚gewährleisten‘, damit wird dem Sicherheit und Schutz vermittelnden Wort ‚gewähren‘ ein gefährliches und bedrohliches Element hinzugefügt. Es bezieht sich auf die schwierige Beziehung zwischen Mutter und Tochter: Anstatt auf Sicherheit und Geborgenheit baut sich das gemeinsame Heim viel mehr auf einem Macht- und sogar Gewaltverhältnis auf. Dadurch, dass das in diesem Satz aber nicht explizit ausgesprochen wird, sondern gleichsam in einem anderen – vordergründig ‚guten‘ Wort – versteckt wird und nur unterschwellig und heimlich an die Oberfläche tritt, gelingt gleichzeitig eine sensible Beschreibung der komplexen Beziehung der beiden Frauen zueinander.

Dieses Wortspiel zeigt, wie Wörtern und Begriffen neue Bedeutungen hinzugefügt werden können. In einer anderen Form des Wortspiels kann aber auch einfach aufgedeckt werden, dass ein Wort an sich schon mehrere Bedeutungen hat und darum gar nicht eindeutig sein kann in seiner Aussage. In dieser Technik wird das Wort selbst gar nicht verändert, es wird durch unterschiedliche Kontextualisierung in seiner Ambivalenz und Polysemie zur Schau gestellt.

In ‚Lust‘ heißt es an einer Stelle:

Der schwere Schädel des Direktors wühlt sich beißend in ihr Schamhaar, allzeit bereit ist sein Verlangen, etwas von ihr zu verlangen.⁴¹

Hier wird das Wort ‚Verlangen‘ in seiner Doppeldeutigkeit eingesetzt. Das erste ‚Verlangen‘, als Substantiv oder substantiviertes Verb, entspricht der Bedeutung von Begehren, Sehnsucht oder auch Bedürfnis, das zweite ‚verlangen‘ als Verb drückt ein Fordern, Beanspruchen, auch ein Besitzergreifen aus. Durch die unmittelbare

⁴⁰ Jelinek: Die Klavierspielerin, S. 78

⁴¹ Jelinek: Lust, S. 17

Nebeneinanderstellung beider Bedeutungen wird auch dem ersteren Verlangen eine fordernde, besitzergreifende und Macht ausübende Komponente unterstellt.

Das Verlangen, so hier die mitschwingende Aussage, ist nicht frei von Machtausübung. Mit dem Gefühl eines Begehrens geht hier eine Anmaßung einher, die die Begehrte geradezu dazu verpflichten will, das an sie gestellte Bedürfnis zu befriedigen. Der Direktor verlangt, dass man ihm gebe und nimmt sich im selben Zuge, wonach ihm verlangt. Oder anders gesagt: das, wonach *ihm* verlangt, verlangt er einfach von seiner Frau.

Ein weiteres Beispiel soll die präzise herausgearbeiteten Bedeutungsvarianten von Wörtern und Wendungen und die damit ermöglichte Sinnerweiterung und Ambivalenz von Sinn noch einmal zeigen. In ‚Lust‘ bahnt sich, nachdem das Verlangen des Gatten nach Erfüllung strebt, der Geschlechtsverkehr zwischen den Eheleuten an:

Er will sich (die Familie ist unter sich, einer unter dem anderen) in seine Frau hineinzwängen, damit er seine Grenzen spürt.⁴²

‚Unter sich sein‘ ist eine selbstreflexive Wendung, die eine Gleichstellung der teilnehmenden Mitglieder einer solchen Runde suggeriert. Wenn man unter sich ist, schließt man die anderen aus, beschäftigt sich mit internen Angelegenheiten, die Außenstehende nichts angehen. In diesem intimen Kreis findet der Geschlechtsverkehr der Eheleute Gerti und Hermann statt.

Im darauffolgenden Nebensatz wird aus dem ‚unter sich‘ ein ‚untereinander‘, und dieses untereinander wird wörtlich gemacht: Jemand ist unter jemandem. Wobei ‚einer unter dem anderen‘ nicht bedeutet, dass das ‚unten sein‘ für beide gleichermaßen gilt, sondern sich nur auf Gerti beziehen dürfte, die sowohl tatsächlich körperlich im sexuellen Akt unter Hermann zu liegen kommt, als auch in einem wiederum übertragenen Sinn in der häuslichen Hierarchie unter ihrem Ehemann steht.

Yasmin Hoffmann erkennt in den Sprachspielen Jelineks eine Technik, der Sprache selbst ihre Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit zu nehmen:

⁴² Jelinek: Lust, S. 24

Das Spiel mit der Sprache beruht [...] auf der Vieldeutigkeit der vorgegebenen Sprachmuster selbst. Es handelt sich jeweils um das systematische Ausbeuten der präexistierenden Polysemie, auf die das Wortspiel aufmerksam macht. Durch das Ausbeuten der semantischen Vielfältigkeit, der Interpretationsmöglichkeiten eines gleichen Sems wird deutlich, daß die Sprache durch ihre Beschaffenheit keineswegs etwas Selbstverständliches, von selbst verständlich ist.⁴³

Es zeigt sich wieder, dass es die Sprache selbst ist, die hier zum Thema wird. Die Unsicherheit des sprachlichen Systems steht für und repräsentiert die Unsicherheit des gesellschaftlichen Gefüges.

Anhand dieser hier angeführten Beispiele sollte deutlich werden, in welcher Weise Jelineks Schreibweise funktioniert, welchen weiteren Sinn ihre Sprachspiele haben, in welcher Weise sie dazu dienen, die Aussage des Textes zu unterstützen wenn nicht sogar erst richtiggehend zu bilden. Die Arbeit an der Sprache ist im selben Zuge eine Arbeit an den Mythen und Denkmustern unserer Gesellschaft. Da Sprache Träger von Mythen ist, wird eine Dekonstruktion der Sprache zur Dekonstruktion des Mythos.

1.4.1.3 Weitere rhetorische Mittel

Neben den oben beschriebenen Techniken des Wortspiels finden noch viele weitere rhetorische Mittel Eingang in Jelineks Schreiben. Seien es Reim, Alliteration, Anapher, Metapher, Vergleich, Assonanz, Lautmalerei oder andere Mittel, die Sprache wird durch und durch verformt und verzerrt, in ihrer ganzen Breite und Tiefe ausgereizt, das sprachliche Material wird in alle Richtungen hin gezogen und verzogen, deformiert, zerstückelt und neu zusammengesetzt.

Durch die intensive Verwendung jedweder rhetorischer Mittel tritt die Materialität der Sprache in den Vordergrund. Die Sprache selbst tritt gleichsam als Hauptprotagonistin im Text auf; die gesamte Form des Textes stützt sich auf eben dieses Material der Sprache. Immer fragwürdiger wird dem Leser und der Leserin mit fortschreitender Lektüre die Bedeutung von Sprache, die Funktion von Sprache als Vermittlerin von Sinn und Bedeutung. Jelineks Sprache ist wie ein wildwucherndes Geflecht, das unzähmbar wächst und rankt.

⁴³ Hoffmann, S. 176

Durch die übertriebene Verwendung der rhetorischen Mittel wird der Zweck, den man normalerweise damit verfolgt, geradezu ins Gegenteil verzerrt. Soll mit der richtig dosierten und ‚zweckmäßigen‘ Anwendung rhetorischer Techniken ein Höchstmaß an Verständlichkeit erreicht werden, die Wirkung so weit perfektioniert werden, dass ein dem Leser / der Leserin möglichst zugänglicher und greifbarer Text vorliegt, so wird durch den geradezu wilden und rasenden Einsatz dieser Mittel die Sprache zu einem immer undurchdringlicher werdenden Gewebe, das den leichthin und vorweg genommenen Sinn mehr verwirrt und in Frage stellt als der Leserin / dem Leser klar überbringt. Der literarische Effekt entsteht durch das Abweichen von der Konformität des ‚normalen‘ Sprachgebrauchs.

Ein ums andere Mal wird Sprache selbst in Frage gestellt. Ein ums andere Mal wird Dekonstruktion feststehender Strukturen betrieben und ein neuer und ungewohnter Blick auf Sprache und ihre neuen Sinnesabgründe freigegeben.

Am markantesten tritt im Roman ‚Lust‘ die Verwendung von Metaphern und bildlichen Vergleichen auf. Diese Technik wird im Folgenden ausführlicher beschrieben.

1.4.1.4 Metaphern und bildliche Vergleiche

Wird die Wucht und Undurchdringlichkeit der Jelinekschen Sprache zu einem Teil durch die ständige Verwendung von Wortspielen, wie oben beschrieben, bestimmt, so nehmen zum anderen auch Metaphern und bildliche Vergleiche großen Raum im Schreiben der Autorin ein. Jelinek scheint in ihrer Literatur, je nach Werk in unterschiedlichen Stärkegraden, geradezu gierig auf der Suche nach immer neuen Bildern zu sein, um literarische Innen- und Außenwelten anschaulich zu beschreiben. Die Sprache wuchert hier geradezu, sie tobt sich in den absurdesten und bizarrsten Bildern aus. Nicht so sehr werden allgemein gebräuchliche Metaphern und Vergleiche verwendet, sondern vielmehr neue und oft völlig überraschende Bilder kreiert. Diese sind in ihrer literarischen Wirkung effektvoller als schon bekannte Metaphern, die, schon zur fixen Wendung innerhalb des Systems Sprache erstarrt, nur mehr wenig unmittelbare Wirkung zeigen. Sie sind abgedroschen und verbraucht und

evozieren kaum noch ein tatsächliches Bild im Kopf der LeserInnen sondern werden als Redewendungen wahrgenommen und automatisch verwendet.

Indem Jelinek ganz neue und ungewohnte Bilder für ihre Beschreibungen verwendet, greift sie wieder auf die Substanz der Sprache hin, Worte und Sätze werden zu Material, sie sind plastisch und greifbar. Die Sprache tobt sich aus in ihrer Kraft, Bilder und Welten zu erschaffen. Jelineks Metaphern wirken durch ihre Wörtlichkeit. Stellt man sich genau das vor, was in ihnen wörtlich ausgedrückt wird, entsteht ein Bild, das durch seine Unmittelbarkeit eine starke Wirksamkeit erreicht.

Gleichzeitig wird hier der Usus, in Metaphern zu sprechen, gleichsam zur Schau gestellt. Es wird gezeigt, wie sehr unsere Sprache aus Fertigbildern besteht, an wie vielen Stellen des alltäglichen Sprechens sich Metaphern und Vergleiche einschleichen, die kaum noch als solche tatsächlich wahrgenommen werden. Indem Jelinek genau diese Dynamik von Sprache nachkonstruiert – jedoch die Struktur mit neuen Bildern füllt – wird wiederum die herkömmliche Wahrnehmung und Verwendung von Sprache in Frage gestellt und subvertiert. Metaphern werden als oft leere Floskeln enttarnt.

Wie auch in den oben beschriebenen Techniken entsteht hier eine von der Norm abweichende Sprache, die insofern befremdlich wirkt, als sie die Erwartung der LeserInnen immer wieder enttäuscht, ihr Verhältnis zu ihrer Sprache immer wieder irritiert.

Eine genaue Beschreibung und Analyse diverser rhetorischer Mittel wird im Hauptteil dieser Arbeit, der Übersetzungsanalyse vorgenommen. Darin wird dann anhand von konkreten Beispielen des Textes ‚Lust‘ eruiert werden, welche Funktion diese Techniken jeweils haben und im Weiteren, wie diese Funktion in der Übersetzung erhalten werden kann bzw. verändert wird.

Als eine besondere Form des Sprachspiels und gleichzeitig an der Grenze zu einem weit gefassten Begriff der Intertextualität erfährt der Umgang mit Sprichwörtern eine besondere Bedeutung in den Texten Elfriede Jelineks. Darum soll dieses Verfahren hier genauer beschrieben werden.

1.4.1.5 Sprichwort und Redewendung

Das Sprichwort hat als besondere Form des Sprachspiels starke Bedeutung in Jelineks Texten. In Sprichwörtern tritt der mythische Aspekt von Sprache sehr deutlich zu Tage, sie sind in stärkerem und noch deutlicherem Maße als die Sprache allgemein Träger mythischer Denkschemata.

Im Brockhaus für Literatur wird das Sprichwort definiert als ein

kurzer, einprägsamer Satz, der in volkstümlicher, bildlicher Sprache eine praktische Lebensweisheit enthält; kennzeichnend sind die Konstanz des Wortlauts, der Anspruch auf Allgemeingültigkeit, eine geschlossene syntaktische Form, vielfach auch sprachliche Charakteristika wie Bildlichkeit, rhythmische Prägnanz, Reim oder Assonanz, Parallelismus der Satzglieder u.a. Das Sprichwort gewinnt seine Allgemeingültigkeit (Regeln für den Lauf der Welt, Verhaltensvorschriften, Warnungen vor Fehlverhalten u.a.) aus der Formulierung einer Erfahrung, die den Anspruch erhebt, weder schichtenspezifisch noch historisch gebunden zu sein.⁴⁴

In dieser Definition erkennen wir einige Charakteristika wie sie für den Mythos bestimmend sind, es zeigt sich, dass der Mythos geradezu ideal in Form des Sprichwortes auftreten kann. Eigenschaften wie der Anspruch auf Allgemeingültigkeit aber auch die geschlossene syntaktische Form, die sich in einer gewissen Formelhaftigkeit und Künstlichkeit zeigt, und nicht zuletzt das Ignorieren und Außerachtlassen gesellschaftlich und historisch herausgebildeter Strukturen, treffen weitgehend auch auf den Mythos zu. Auch die vorschreibende und anweisende Tendenz kann dem Mythos zugeschrieben werden, tritt er doch in seiner Behauptung von Wahrheit und Natürlichkeit als autoritär und nicht hinterfragbar auf. Schon Barthes stellt in seiner Beschreibung des Mythos fest: „Der Mythos tendiert zum Sprichwort.“⁴⁵ Als wesentliche Eigenschaft gelten hier „Universalismus, die Ablehnung einer Erklärung, eine unveränderliche Hierarchie der Welt.“⁴⁶

Betrachtet man das Sprichwort also mit Roland Barthes' Blick auf den Mythos, so zeigt sich, dass dieses geradezu ‚vorbildlich‘ dem Schema der Mythenbildung folgt, das Sprichwort genau aus dem Prozess der Mythologisierung hervorgeht und in sich also die festgestellten Charakteristika des Mythos vereint und repräsentiert: Am Anfang des Sprichwortes steht gleichsam eine einfache, objektsprachliche Aussage,

⁴⁴ Brockhaus Literatur, S. 799 f.

⁴⁵ Barthes / Scheffel (Üb.), S. 145

⁴⁶ Ebd., S. 145

die in einer konkreten Situation entsteht und sich auf diese bezieht. Auf ihrem Weg zum Sprichwort – also im Prozess der Mythologisierung – verliert die ursprüngliche Aussage aber ihre Bedeutung, die sich aus einem spezifischen historischen Kontext entwickelt hat, und erstarrt in einer bloßen Form. Verstärkt wird das Erstarren der Form noch dadurch, dass die Aussage in eine wiederholbare und formelhafte Gestalt gepresst wird, worin sie zu einer bloßen Feststellung oder Vorschreibung, wie in der obigen Definition beschrieben, gerinnt. Durch ihre ständige Wiederholung wird die Bedeutung dieser Aussage immer weiter verschoben und vor allem in ihrer Anwendung nicht mehr hinterfragt. Aus Objektsprache wird Metasprache, die ursprüngliche Aussage ist zu einer bloßen Form verkommen. Was Geschichte ist, wird als natürlich empfunden und vermittelt.

Die Bedeutung des Sprichworts gewinnt natürlichen Charakter, das Sprichwort wird gleich einem Naturgesetz als feststehende Tatsache in den Raum gestellt, die Geschichte seiner Entstehung ist verloren. In Sprichwörtern werden also Meinungen und Ansichten über Jahrhunderte hinweg weitergetragen, ihre Sinnhaftigkeit wird in der jeweiligen Anwendung nicht mehr reflektiert, sie erscheinen als ewige, weil immer schon da gewesene Wahrheiten. In dem Maße, in dem es zu einer felsenfesten Feststellung erstarrt, haftet dem Sprichwort auch die Eigenschaft einer Mahnung oder Weisung an, das Sprichwort beansprucht ein Wissen der Wahrheit für sich und dient deshalb als Lebensweiser, es schreibt vor.

Nichts könnte die Versteinerung der Sprache besser ausdrücken als der Gebrauch des Sprichworts: in ihm ist die Form zur universellen Wahrheit geronnen, die vom Volke, vom Volksmund ausgehen soll. Sprichwörter sind komprimierte Verhaltensmuster, sie diktieren ein zu folgendes Verhalten.⁴⁷

In der oben beschriebenen Sichtweise des Sprichwortes werden auch Redewendungen bzw. Phraseologismen in die Betrachtung miteinbezogen, da sie in ihrer Form und Funktion genauso in das dargestellte Schema des Sprichwortes passen. Im Folgenden wird also nicht spezifisch zwischen Sprichwort und Redewendung unterschieden, da beide Erscheinungsformen in gleicher Weise funktionieren und im Text angewandt werden.

Indem Jelinek nun in ihren Texten Sprichwörter und Redewendungen als Material einsetzt und mit ihnen auf dekonstruktivistische Art verfährt, kann es ihr gelingen,

⁴⁷ Hoffmann, S. 177

mit dem jeweiligen Sprichwort gleichzeitig die dahinterliegenden Denkschemata und Mythen aufzudecken und zu hinterfragen. Mit einer vordergründigen Selbstverständlichkeit wird eine Natürlichkeit gesetzt und suggeriert, die der Aussage tatsächlich gar nicht anhaftet. Indem man also dem Sprichwort seine angenommene Natürlichkeit nimmt, wird das dahinterliegende Denksystem in Frage gestellt.

Hoffmann spricht von einer „proverbialen Selbstverständlichkeit“, die es zu demaskieren gilt, denn „diese zu entlarven, heißt, davon ausgehen, dass nichts von ‚selbst‘ verständlich ist.“⁴⁸

Eva M. F. Glenk hat sich in besonderer Weise mit der Funktion der Sprichwörter im Werk Elfriede Jelineks auseinandergesetzt. Sie sieht in ihnen ein klares Potenzial zur Entlarvung und damit Untergrabung bestehender Machtstrukturen in der Gesellschaft:

Unter den Phraseologismen sind es die Sprichwörter, deren Subversion am deutlichsten an den herrschenden Machtstrukturen rüttelt: sind sie doch Stimme der allgemeinen Meinung, die ihnen Autorität verleiht. Ein Sprichwort subvertieren bedeutet, die Ideologie einer Gesellschaft zu hinterfragen und dadurch ihre Machtstrukturen aufzubrechen.⁴⁹

Wird ein Sprichwort in einem literarischen Text mit literarischen Mitteln neu arrangiert und dadurch aus seinem starren Gerüst gelöst und durchschaubar, so hat es „musterstörende Funktion“⁵⁰. Glenk sieht in vielen Prosatexten Jelineks eine zweifache Funktion der Sprichwörter:

[...] einerseits werden sie im Mund der Personen als ‚übernommene‘ Sprichwörter verwendet [...]: die Personen bedienen sich der sprichwörtlichen Autorität um ihrer eigenen Interessen willen: andererseits ist ihre Verwendung durch die Autorin dadurch subversiv, daß sie den Mißbrauch entlarvt und in ihren Kommentaren den Sprichwörtern durch Modifikation ihre Macht nimmt.⁵¹

Die Sprichwörter werden also einerseits von den Figuren der Texte verwendet, sie reproduzieren damit Feststellungen, die nicht in Frage zu stellen sind, nicht angezweifelt oder analysiert werden. Sie werden als Wahrheiten in den Raum gestellt, gegen die es nichts mehr vorzubringen gibt – das Sprichwort als Machtwort. In diesem Fall spricht Glenk von Übernahme:

⁴⁸ Hoffmann, S. 9

⁴⁹ Glenk, S. 63

⁵⁰ Ebd., S. 66

⁵¹ Ebd., S. 66

[...] die Charakteristika der Sprichwörter [werden] dazu benützt, einer Aussage sprichwörtliche Autorität zu verleihen;⁵²

Indem die Sprichwörter aber zum Einen in den Texten des öfteren von einer anonymen Erzählinstanz kommentiert werden, und in vielen Fällen mehr oder weniger stark abgeändert werden, verlieren sie ihre Festigkeit, gerät ihre fixierte Starre ins Schwanken. Diese Modifikation kann sich sowohl auf die Form oder den Inhalt des Sprichworts beziehen, als auch auf den Kontext, in dem es auftritt. In beiden Fällen wird seine Bedeutung verschoben und es verliert seinen Anspruch auf Wahrheit. Hier haben wir es – dem Gedanken Glenks folgend – mit der Subversion von Sprichwörtern zu tun:

[...] bei der Subversion wird die Autorität des Sprichwortes zerstört – und damit die Ideologie, die es vehikuliert, zumindest hinterbracht.⁵³

Dieselbe Unterscheidung in der Frage, auf welche Weise das Sprichwort bei Jelinek zum Einsatz kommt, macht auch Hoffmann:

Das Sprichwort gehört zu den privilegierten rhetorischen Formen in Elfriede Jelineks Texten. Sie werden entweder schablonenartig eingesetzt, oder sie werden ihres Gehaltes entleert und neu besetzt, so dass nur noch die Form an das Proverbiale erinnert.⁵⁴

In der Technik der Modifizierung von Sprichwörtern lassen sich wiederum unterschiedliche Verfahren ausmachen, von denen ich hier einige anführen möchte. Anhand von Textbeispielen soll das jeweilige Verfahren illustriert werden.

Zuerst wird gezeigt, welche Funktion die Übernahme des Sprichwortes in den Texten Jelineks haben kann:

Beibehaltung von Form und Bedeutung

Das Sprichwort wird in seiner ursprünglichen Form und mit gleicher Bedeutung eingesetzt. Dies geschieht meist dann, wenn besagtes Sprichwort als Gedanke oder Rede einer der Figuren des Textes zum Einsatz kommt. Damit wird die Denkweise der Figur charakterisiert, einer Figur, die meist weniger als individuelles Subjekt,

⁵² Glenk, S. 61

⁵³ Ebd., S. 61

⁵⁴ Hoffmann, S. 177

sondern vielmehr als Stellvertreter, als Prototyp eines bestimmten gesellschaftlichen Diskurses in Erscheinung tritt. Dazu ein Beispiel aus ‚Die Liebhaberinnen‘:

sei ruhig, sonst bekommst du von mir auch noch eine gelangt. doppelt hält besser.

doppelt hält besser. gleich ist brigitte still, sie denkt an ihr zweifaches glück, an das haus und an den laden für elektrogeräte.⁵⁵

Hier wird das Sprichwort von den Figuren selbst verwendet, zuerst in der direkten Rede; die Wiederholung des Spruches zeigt gleichsam wie Brigitte diese Denkstruktur in sich übernimmt und sie gleichzeitig in ihre eigene Gedankenwelt überführt, indem sie vom Wort ‚doppelt‘ ausgehend ihr ‚zweifaches glück‘ assoziiert, das sie anstrebt.

An einer anderen Stelle des Textes heißt es: „wo ein wille ist, da ist auch ein weg.“⁵⁶ Hier handelt es sich um Brigittes Gedankengänge. Diesen Spruch hat sie internalisiert, er dient ihr gleichsam als Bestärkung und Ansporn. Die Bedeutung wird durch keinerlei Wortspiele oder Änderungen verzerrt oder umgekehrt. Das Sprichwort dient zur Veranschaulichung der Innenwelt der Figur, die in einem solchen Fall jedoch dadurch charakterisiert ist, dass sie nicht individuelle Gedanken hat sondern vorgefertigte Sprüche, konventionelle Denkmuster reproduziert. Im selben Absatz findet sich auch noch das Sprichwort „ende gut, alles gut“⁵⁷. Ebenfalls unverändert zeigt es, wie sehr Brigitte diesen Denkmustern verhaftet ist. Damit – und natürlich durch ihre Gesamtdarstellung im Text – bekommt die Figur modellhaften Charakter.

Die Modifizierung des Sprichwortes

Eine Methode, mit Sprichwörtern umzugehen ist es, in ihre innere Form einzugreifen und Teile zu verändern. In den folgenden Beispielen wird das äußere Gerüst beibehalten und nur einzelne Wörter werden ausgetauscht oder ersetzt:

Eine Kapitelüberschrift in ‚Die Liebhaberinnen‘ lautet: „wo eine liebe ist, da ist auch ein weg“⁵⁸ Dieses veränderte Sprichwort verweist auf das ursprüngliche Sprichwort: ‚Wo ein Wille ist, da ist auch ein Weg‘.

⁵⁵ Jelinek: Die Liebhaberinnen, S. 83

⁵⁶ Ebd., S. 126

⁵⁷ Ebd., S. 126

⁵⁸ Ebd., S. 87

Die Form wird zur Gänze beibehalten, nur das Wort ‚Wille‘ wird durch ‚liebe‘ ersetzt. Damit entsteht gleichsam ein neues Sprichwort, das genauso den Kriterien eines echten Sprichwortes entspricht und ohne weiteres für eines gehalten werden könnte. In diesem neu entstehenden Sprichwort spiegelt sich Paulas Denkweise und Lebenseinstellung wieder. Sie träumt von der Liebe, die sie aus der Trivallliteratur kennt und begründet darauf quasi ihre eigene Sprichwortwelt.

In einem weiteren veränderten Sprichwort zeigt sich wieder deutlich, dass Paula ihr gesamtes Denken und Fühlen auf einer romantischen Vorstellung von idealer Liebe aufgebaut hat. Ihr Denken in Form von Sprichwörtern zeigt dabei, wie verbraucht und von Medien und Gesellschaft konstruiert dieses Empfinden in ihr wirkt:

„liebe kann berge versetzen, aber nicht erich. liebe kann berge versetzen, aber nicht erich in den zustand eines liebenden menschen versetzen.“⁵⁹

Wieder wird das ursprüngliche Wort, in diesem Fall ‚Glaube‘, durch das Wort ‚liebe‘ ersetzt. Das Wort ‚versetzen‘ wird noch assoziativ weitergeführt, das gesamte Sprichwort damit in seiner Bedeutung subvertiert und um eine Bedeutungsvariante erweitert.

In einer weiteren Art der Modifikation wird stärker in die äußere Form des Sprichwortes eingegriffen während der Inhalt gleich bleibt. Als Beispiel dient eine Stelle aus dem Roman ‚Lust‘:

Die Frau Direktor ist eine heitere Wolke, zumindest sieht sie so aus, da sie jetzt vom Sessel zu Boden sinkt, wo sie wie sie sich bettet so liegt.⁶⁰

Das ursprüngliche Sprichwort lautet: ‚Wie man sich bettet, so liegt man‘. Der Satz wird umgestellt, in eine Satzgliedreihe eingefügt, das Formelhafte des ursprünglichen Sprichwortes geht dabei verloren; der neu entstehende Satz wirkt in seiner Syntax wie ein herkömmlicher Nebensatz. Das Sprichwort wird ob der verwendeten Wörter und schließlich ob seiner Aussage dennoch sofort erkannt.

Durch eine derartige Einbettung eines Sprichwortes in den normalen Sprachfluss der Alltagssprache wird deutlich gemacht, wie sehr der Mythos – denn das Sprichwort transportiert den Mythos, ist selbst Mythos – Eingang in unsere Sprachverwendung und damit Denkweise gefunden hat, wie versteckt er teilweise darin arbeitet und sich

⁵⁹ Jelinek: Die Liebhaberinnen, S. 115

⁶⁰ Jelinek: Lust, S. 210

Raum verschafft. Gleichzeitig wird in dieser Verwendung des Sprichwortes der darin transportierte übertragene Sinn gleichsam wörtlich gemacht. Gerti liegt tatsächlich und nicht nur figurativ, da sie betrunken vom Stuhl gefallen ist.

Die Verwendung von Sprichwörtern und Redewendungen kommt in ‚Lust‘ sehr häufig vor. Eine genauere Analyse der verschiedenen Verfahren und deren Funktion im Text wird im Zuge der Übersetzungsanalyse erfolgen.

1.4.1.6 Stil

Die stilistische Besonderheit vieler Texte Elfriede Jelineks ist das Aufeinanderprallen ganz unterschiedlicher stilistischer Ebenen. Verschiedenste Sprachregister werden nebeneinander gestellt und ineinander verflochten. Alltagssprache, die Sprache der Medien, der Werbung, der Konsumgesellschaft, die sprachlichen Charakteristika unterschiedlicher literarischer Genres – ‚hohe‘ und triviale Sprachmuster –, die Sprache der Bürokratie, der Ökonomie, etc. werden parallel im Text verwendet.

In ‚Die Liebhaberinnen‘ wird die Sprache der Trivialliteratur, von Frauenheftromanen, jene von Heimatromanen und -filmen nachgeahmt und zusammen mit der Sprache der Medien und der Werbung sowie mit der Alltagssprache seiner Figuren verwendet.

In ‚Lust‘ wird das Stimmengewirr zum Äußersten getrieben: hier trifft eine verzerrte Sprache der Pornoindustrie auf Elemente klassischer Lyrik, die Sprache der Werbung, der Medien und Konsumgesellschaft verbindet sich mit vulgärer und stumpfer Alltagssprache, Wirtschaftsjargon und klerikale Sprache prallen hart und unvermittelt aufeinander.

Die LeserInnen werden ständig hin und her geworfen zwischen den unterschiedlichen stilistischen Ebenen, so stark bis irgendwann jegliche Stilvariante irritierend künstlich und absurd wirkt. Die neue Sprache, die aus dieser Polyphonie, aus dem Vermischen und Aufeinandertreffen diverser Stile und unterschiedlicher Ebenen, entsteht, ist eine bizarre und atemlose, heterogene und unruhige. Hoffmann in ihrer Analyse der Schreibweise Jelineks:

„Diese Sprache besteht hauptsächlich aus Brüchen, aus a priori nicht zusammenpassenden Sprachregistern, in denen das Triviale und das Erhabene ständig aufeinanderprallen.“⁶¹

Die verschiedenen Stile treten einerseits durch das Imitieren diverser in der Gesellschaft kursierender Sprachregister bzw. literarischer Genres in Erscheinung, andererseits werden Versatzstücke klassischer Dichtung in den Text eingebaut, zitiert und, bis zur Unkenntlichkeit verfremdet, mit den anderen stilistischen Ebenen verflochten:

Diese Sprachschablonen können Zitate aus der erhabenen Dichtung oder aus dem Trivial-Proverbialen sein. Wichtig ist allein die Tatsache, daß die eine Sprache die andre nicht ausschließt. Daraus entsteht ein Sprachsystem, welches nicht davor zurückschreckt, sich zu widersprechen, welches der herkömmlichen [sic] Logik entgeht und sich der Geläufigkeit widersetzt, ein System also, welches die Sprachen nebeneinander, miteinander, gegeneinander aufkommen läßt. In *Lust* wird der Einsatz der Sprachschablonen am radikalsten eingesetzt.⁶²

Damit nähert sich die Verwendung unterschiedlicher Sprachstile an die Technik der Intertextualität an. Im folgenden Kapitel, das Jelineks intertextuelles Verfahren beschreibt, werden wir sehen, wie fließend der Übergang ist zwischen Stilvermischungen bzw. der Verwendung unterschiedlicher Sprachregister – oder Sprachschablonen, wie Hoffmann schreibt – und ‚tatsächlicher‘ Intertextualität. Was genau unter Intertextualität zu verstehen ist und welche Formen der Intertextualität in Jelineks Texten zur Anwendung kommen, soll im Folgenden beschrieben werden.

1.4.2 Der Begriff der Intertextualität und Jelineks intertextuelles Verfahren

Intertextualität meint grundlegend den Bezug eines Textes auf einen anderen. Geprägt wurde der Begriff von Julia Kristeva in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts. Sie geht von einem weiten Textbegriff aus, das heißt, das semiotische System bleibt nicht auf das System Sprache beschränkt, sondern Kultur, Gesellschaft und Geschichte des Menschen werden selbst als Zeichensysteme verstanden, die wie ein Text zu lesen sind. Darin sind einzelne Diskurse nicht klar voneinander abgegrenzt und in ihrer

⁶¹ Hoffmann, S. 158

⁶² Ebd., S. 171 f.

Form eindeutig und isoliert, sondern stets ineinander verflochten und in Interaktion miteinander. Dasselbe gilt für die Betrachtung von Literatur: Kein Werk kann als eine homogene Einheit mit klaren Grenzen gesehen werden, sondern setzt sich immer – für den/die AutorIn bewusst als auch unbewusst – aus verschiedenen anderen Texten und aktuellen sowie historischen Diskursen der Gesellschaft zusammen. Die LeserInnen nehmen genauso an der intertextuellen Herstellung von Text teil wie die AutorInnen: sowohl im Schreib- als auch im Leseprozess werden permanent Verbindungen mit und Beziehungen zu anderen – im oben beschriebenen weiten Textbegriff zu verstehenden – Texten hergestellt.

Bernd Stiegler spricht in seiner Beschreibung von Intertextualität in diesem weiten Textbegriff von

eine(r) allgemeine(n) Texttheorie, die zugleich literatur- und kulturkritische Ziele verfolgt. Die von der traditionellen Literaturwissenschaft angenommene Einheit eines Textes wird ebenso wie die Instanzen Autor, Subjekt und Werk zugunsten eines textübergreifenden allgemeinen Zusammenhanges, der als Intertext bezeichnet wird, aufgelöst.⁶³

Geht man nun von diesem weiteren Textbegriff aus, der auch das Sprechen in der Alltagskultur, die Sprache der Medien und Werbung, den gesamten sozialen und kulturellen Diskurs umfasst, so lässt sich durchaus auch Jelineks Verwendung von Sprichwörtern und Redewendungen sowie ihr Zusammenmischen unterschiedlicher Sprachregister als intertextuelles Verfahren betrachten. Jelinek zitiert dabei sozusagen aus dem Wortschatz der Gesellschaft; die Rede der Allgemeinheit wird intertextuell in den Text eingebaut, modifiziert und verfremdet.

So sieht auch Rosmarie Zeller in ihrer Analyse der literarischen Verfahren Jelineks, mit besonderem Augenmerk auf deren parodistische und satirische Funktion, das Spiel mit Sprichwörtern und Redewendungen als eine durchaus intertextuelle Technik an:

[...] Elfriede Jelinek, der es um die Entlarvung der komplexen Wertsysteme der modernen Gesellschaft geht, [setzt] die Intertextualität, das verfremdende Zitieren von Sprechweisen, Redewendungen und Sprichwörtern zum Zweck der Kritik an der herrschenden Ideologie in parodistisch / satirischer Absicht ein.⁶⁴

⁶³ Kimmich; Renner; Stiegler (Hg.), S. 327

⁶⁴ Zeller, S. 184 f.

Dies ist die eine Seite des intertextuellen Verfahrens in Jelineks Werk. Neben diesem weiten Begriff von Text und damit Intertextualität besteht auch ein enger gefasstes System dieses Verfahrens. Kristevas Definition der Intertextualität als eine den gesamtgesellschaftlichen Diskurs durchdringende Struktur steht eine von einem engeren, auf tatsächliche, schriftlich fixierte Texte eingeschränkten Textbegriff ausgehende Betrachtungsweise intertextueller Techniken und Verfahren gegenüber. Diese Betrachtung von Intertextualität befasst sich mit den konkreten textlichen Elementen, die in einem Text in verschiedener Weise verwendet werden.

Ihr Interesse gilt bewussten, intendierten und markierten Verweisen eines Textes auf andere Texte, die dann in systematischer Weise erfaßt, klassifiziert und analysiert werden sollen.⁶⁵

Auch diese Form der Intertextualität findet Eingang in die Texte Jelineks. Bei dieser Form von Intertextualität können wiederum verschiedene Unterformen unterschieden werden.

Peter Stocker beschreibt – von diesem eingeschränkten Textbegriff ausgehend – die verschiedenen Erscheinungsformen von Intertextualität.⁶⁶ Er definiert drei Möglichkeiten des intertextuellen Verfahrens: das Zitieren, das Thematisieren und das Imitieren.

Beim Zitieren wird demnach ein Text, oder Teile davon, im Wortlaut, aber auch in abgewandelter Form in einem anderen Text verwendet. Das Thematisieren meint keine tatsächliche Verwendung fremden Textmaterials, sondern das Sprechen über einen anderen Text. Die dritte Form von Intertextualität, das Imitieren, kann sowohl mit einem einzelnen Text als auch mit einem ganzen Genre oder einer Textklasse umgehen. Es werden Sprache und Stil nachgeahmt, ohne konkretes textliches Material des fremden Textes zu verwenden. Spezifische Strukturen eines bestimmten Textes oder Genres werden erfasst und in gleicher Form, aber anderem Inhalt wiedergegeben.

Im Bereich des Imitierens zeigt sich Jelineks intertextuelles Verfahren sowohl im Arbeiten mit dem Einzeltext als auch in Bezug auf Genres und Textsorten.

⁶⁵ Kimmich; Renner; Stiegler (Hg.), S. 327

⁶⁶ Vgl. dazu v. a. sein Kapitel ‚2.2 Formen der Intertextualität‘, ab S. 49

Dem letzteren Fall entsprechend imitiert sie etwa Genres wie den Trivialroman, Frauenheftromane, pornographische Literatur, den Heimatroman und die romantische Naturdichtung.

Der Umgang mit der Sprache der Medien und der Werbung ist einerseits in einem weiten Textbegriff Julia Kristevas als intertextuelles Verfahren zu verstehen, in dessen Feld auch die Behandlung von Sprichwörtern und Redewendungen stattfindet. Andererseits entspricht das Verfahren des intertextuellen Imitierens hier aber durchaus auch dem engen Textbegriff – dann nämlich, wenn man Werbung oder Journalismus etwa als spezifische Textgenres versteht und nicht nur als allgemeine Formen eines gesellschaftlichen Diskurses.

Der intertextuelle Umgang mit Genres und Textsorten findet sich sehr stark in Jelineks Roman ‚Die Liebhaberinnen‘. Hier werden die Genres des Trivialromans, des Frauenheftromans und des Heimatromans imitiert und gleichzeitig subvertiert.

In ‚Lust‘ gilt dies für die pornographische Literatur und die pornographische Sprache, auch deren Bilderwelt, wie sie in Medien verwendet wird.

In ‚Die Klavierspielerin‘ könnte man auch ein subversives Imitieren des Entwicklungsromans ausmachen. Auf den ersten Blick folgt dieser Roman in stärkerem Maße einer klaren narrativen Linie als andere Texte Jelineks, eine Entwicklung der Protagonistin Erika bleibt letztlich aber doch aus. Sie scheint sich in ihrem Tun nicht von der Stelle zu bewegen. Letztlich handelt es sich doch eher um eine Situationsbeschreibung als um das Mitverfolgen einer Entwicklung; damit wird der Anspruch des Entwicklungsromans untergraben. In seiner Form präsentiert sich der Roman vordergründig als ein Entwicklungsroman, widerspricht dem aber vollkommen in seinem Inhalt und führt die Idee des Entwicklungsromans damit ad absurdum.

Das Imitieren von Einzeltexten zeigt sich zum Beispiel sehr deutlich in ‚Lust‘. Hier arbeitet Jelinek, wie in der Übersetzungsanalyse noch zu zeigen sein wird, mit konkreten Textmaterialien der deutschen Lyrik, setzt aber gleichzeitig auch einfach deren stilistische Mittel in den eigenen Text ein. An vielen Stellen wird nicht tatsächliches Material verwendet, sondern nur der Schreibstil dieser Dichtung nachgeahmt. Für den/die LeserIn wird es dadurch umso schwieriger, ‚echte‘ Zitate von Nachahmungen zu unterscheiden. Wieder wird dadurch der LeserInnen Zugang zur Sprache unsicher und fragwürdig.

Wie schon angedeutet, findet auch das von Stocker beschriebene Zitieren Eingang in Jelineks Werk. Sie verwendet das Textmaterial bekannter AutorInnen und DichterInnen wie Hölderlin oder Kleist und baut es in ihre eigenen Texte ein. Die Zitate werden teils beinahe wörtlich, teils stark modifiziert und kaum noch in ihrer ursprünglichen Form erkennbar in den Text eingeflochten.

In besonderem Maße wird das intertextuelle Verfahren in dieser Form in den Texten ‚*Wolken.Heim.*‘ und ‚*Lust*‘ angewandt. Der Text ‚*Wolken.Heim.*‘ ist zwar als Drama konzipiert, soll aber in diese Betrachtung trotzdem miteinbezogen werden. Einerseits weil er Elfriede Jelineks Verfahren der Intertextualität in besonderer Weise veranschaulicht, andererseits nähert er sich durch seine Erscheinungsform sehr stark an die Form eines Prosatextes an.

‚*Wolken.Heim.*‘ besteht beinahe zur Gänze aus verschiedenen Zitaten, die abgesehen von leichten Modifikationen nahezu wörtlich wiedergegeben und collagenhaft zu einem neuen Text montiert werden. Verwendet werden sowohl Texte einer sogenannten ‚hohen‘ Literatur als auch Ausschnitte aus Briefen der RAF. Aus der neuen Zusammenstellung des mehr oder weniger bekannten Textmaterials, und aus Veränderungen, wie die Ersetzung des Subjekts der Originaltexte durch ein kollektives ‚Wir‘ in den Zitaten, ergeben sich überraschende neue Bedeutungszusammenhänge. Der so entstehende Text transportiert in seiner Form eine neue Atmosphäre, einen neuen Klang, eine bisher in den Einzeltexten nicht wahrgenommene Aussagekraft. Aus einem konkreten ‚Ich‘ wird ein allgemeines und unpersönliches ‚Wir‘, es gibt keinen bestimmten Sprecher, es spricht vielmehr eine Allgemeinheit in Stereotypen. Damit ergibt sich eine leere Sprache, die nur aus anderen sprachlichen Formen besteht, die, gleich dem Mythos, in bloßer Form erstarrt ist und über den geschichtlichen Hintergrund ihrer Entstehung hinwegtäuscht.

Die Sprache des ‚Wir‘ in *Wolken.Heim.* [ist] eine mythisierende Sprache, die sich von vergangenen Sprachmustern ‚nährt‘, sie deformiert und zugleich künstlich – als Stereotyp – am Leben erhält.⁶⁷

Für Janz stellt dieser Text geradezu die Entstehung von Mythen anschaulich dar, zeigt anhand seiner selbst auf, wie Aussagen zu Mythen gerinnen:

⁶⁷ Janz, S. 129

In ‚*Wolken.Heim.*‘ [werden] Mythen nicht nur destruiert, sondern es wird auch umgekehrt der Prozeß der Mythisierung selber dargestellt und zum Thema gemacht.⁶⁸

Wieder haben wir es also, auch im Zusammenhang mit dem intertextuellen Verfahren Jelineks mit der Mythendekonstruktion zu tun.

Die Zitate werden im Text nicht als solche gekennzeichnet, nur am Ende weist die Autorin selbst darauf hin, welche Texte sie verwendet hat:

Die verwendeten Texte sind unter anderem von: Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus den Briefen der RAF von 1973-1977.⁶⁹

Die genauen Stellen und jeweiligen Originaltexte zu eruieren, überlässt sie den LeserInnen, auch wird nicht ausgeschlossen, dass noch andere Materialien verwendet wurden.

In ‚*Lust*‘ fehlt der Hinweis auf intertextuelles Arbeiten von der Autorin gänzlich. Die jeweiligen Zitate sind schwer als solche zu erkennen, sie treten oft in veränderter Form auf, nur Teile eines Verses, oder gar nur einzelne Wörter werden in die Sätze eingeflochten. Was erschwerend für die Erkennung der Zitate hinzukommt, ist Jelineks Sprache, die, auch wo sie keine konkrete Dichtung zitiert, deren Stil nachahmt, der oben beschriebenen Spielform von Intertextualität, der Imitation, entsprechend. So wird im Lesefluss nicht immer deutlich, wann es sich um ein ‚echtes‘, wann hingegen um ein ‚falsches‘, ‚nachgemachtes‘ Zitat handelt.

Burdorf stellt in seinem Aufsatz zu den Hölderlin-Zitaten in Jelineks Texten fest, dass diese in ‚*Lust*‘ vor allem an jenen Stellen verwendet werden, an denen Herrschafts- und Machtverhältnisse beschrieben werden.⁷⁰ Im Gegensatz dazu stehen Hölderlins Gedichte ursprünglich vielfach in „mythologischen und hymnischen Zusammenhängen“, „Idyllen“ werden beschrieben oder „eine Utopie des friedlichen Zusammenlebens“.⁷¹ Der Kontext des Jelinekschen Textes hingegen ist ernüchternd in seiner materiellen und alltäglichen Darstellung. Wiederum wird einer mythischen Oberfläche ihre Kraft entzogen, indem sie brüchig gemacht wird und sie mit konträren Sinnzusammenhängen vermischt wird.

⁶⁸ Janz, S. 129

⁶⁹ Jelinek: *Wolken.Heim.*, S. 36

⁷⁰ Burdorf, S. 31 f.

⁷¹ Ebd., S. 32

Auch Marlies Janz sieht das intertextuelle Verfahren im Text ‚Lust‘ in den Dienst der Dekonstruktion von Mythen gestellt:⁷² Nicht die Texte der Dichter selbst werden hier in erster Linie kritisiert, sondern wiederum die Art und Weise, wie in der Gesellschaft mit ihnen umgegangen wird, welches Verständnis ihnen entgegengebracht wird und wie sie funktionalisiert werden, um soziale patriarchale Hierarchien und Machtgefüge zu festigen. Die Sprache der ‚hohen‘ Dichter wird einem Mythos gleich in der Gesellschaft rezipiert und eingesetzt.

Es geht hier und andernorts nicht primär um eine Hölderlin-Kritik, sondern um die Denunziation und Entmystifikation der ‚Heiligung‘ des männlichen Geschlechts und der männlichen Sexualität im kulturellen Diskurs mit Hilfe solcher ganz für diesen Zweck funktionalisierten Zitate. Über das Zitat wird eine Entmystifikation sozialer und sexueller Herrschaftsstrukturen vorgenommen.⁷³

Es zeigt sich, dass Jelinek auch mit der Methode der Intertextualität auf den allgegenwärtigen Mythos abzielt und ihn zu dekonstruieren versucht.

Konkrete Beispiele von Jelineks Zitiertechnik in ‚Lust‘ werden ebenfalls in der Übersetzungsanalyse angeführt, beschrieben und interpretiert werden, um im Vergleich zur Übersetzung zu beurteilen, ob ihre Funktion im Text verloren geht oder erhalten bleiben kann.

1.5 Zusammenfassung Werkanalyse

In der Betrachtung von Jelineks Prosatexten zeigt sich die Vielfältigkeit ihrer literarischen Mittel. Dementsprechend kann Kapitel 1 nur das Ziel anstreben, einen Überblick über die wichtigsten Techniken zu geben und einen Eindruck davon zu schaffen, in welcher Weise Jelineks Schreiben funktioniert. Aus der oben durchgeführten Analyse sollte das Verständnis davon hervorgehen, wie wichtig die ganz spezifische Sprache in allen Texten Jelineks ist und in erster Linie die Erkenntnis veranschaulicht werden, dass diese spezifische Sprache – man kann von einer Jelinekschen Schreibweise, von einem Jelinekschen Umgang mit Sprache sprechen – ein literarisches Ziel verfolgt, nicht zum Selbstzweck in dieser speziellen

⁷² Janz, S. 114

⁷³ Ebd., S. 114

Form auftritt, sondern Dekonstruktion von Mythen durch sprachliche Dekonstruktion betrieben werden soll. Betrachtet man Jelineks Werk mit Beachtung der Dekonstruktion des Mythos, scheint sich diese Funktion wie ein roter Faden durch ihr Werk zu ziehen. Ihr gesamtes sprachlich-literarisches Aufgebot scheint diesem Zweck zu dienen.

Die literarische Aussage entsteht in Jelineks Texten nicht in erster Linie durch Narration, nicht durch das Erzählen von Geschichten. Der Inhalt ihrer Texte bildet sich vielmehr aus der ästhetischen Form heraus, die Aussage liegt in der ästhetischen Form selbst.

Aus der Werkanalyse sollte hervorgehen, dass ein Text Elfriede Jelineks stärker noch als so manch anderer literarischer Text abhängig von seiner spezifischen Sprache ist und davon, dass der/die LeserIn sich ganz auf diese Sprache einlässt, ihr folgt, sich intensiv mit ihr auseinandersetzt um verstehen zu können wovon der jeweilige Text spricht und was gesagt wird. Der sprachlichen Form nun auch in einer Übersetzung entsprechen zu können, stellt eine besondere Schwierigkeit dar, ist gleichzeitig aber von absoluter Notwendigkeit, will man die Texte Jelineks angemessen nicht deutschsprachigen LeserInnen näher bringen, und vermeiden, dass der Text, seiner spezifischen sprachlichen Qualität verlustig gegangen, in sich zusammenfällt. Dies deutlich zu machen, war Aufgabe des ersten Teils dieser Arbeit.

Bevor im Hauptteil der Arbeit die exemplarische Übersetzungsanalyse vorgenommen wird, soll im folgenden Kapitel eine theoretische Grundlage dafür geschaffen werden.

2. Übersetzungstheorien

Für eine konkrete Arbeit am Text, die Analyse der Übersetzung, bedarf es zunächst einer theoretischen Grundlage, auf der ich meine Übersetzungsanalyse aufbaue.

Das Forschungsfeld der Übersetzungstheorien bzw. der Translationswissenschaft ist ein weites und komplexes und in vielen Punkten mit sich selbst uneiniges. Das folgende Kapitel setzt es sich nicht zum Ziel, möglichst alle Ansätze und Denkrichtungen zu erfassen und zu beschreiben. Vielmehr soll der hier dargestellte Überblick über mögliche Herangehensweisen als Anregung dienen, sich dem Phänomen der literarischen Übersetzung von diversen Perspektiven her anzunähern.

Es sollen einige relevante Fragen aufgeworfen und unterschiedliche Aspekte des Problems beleuchtet werden. Im besten Falle sollten einige der hier dargestellten Methoden als Instrumentarium für die in der Folge durchgeführte Übersetzungsanalyse dienen können.

Folgende Fragen werden für meine spätere Übersetzungsanalyse wichtig sein: Was kann im Allgemeinen Aufgabe und Ziel einer literarischen Übersetzung sein? Welche Möglichkeiten des Übersetzens gibt es und welche verschiedenen Herangehensweisen bieten sich für einen literarischen Text an? Was kann von einer gelungenen Übersetzung erwartet werden und wo stößt jede noch so gute Übersetzung an ihre Grenzen? Unter welchen Kriterien kann eine angemessene Kritik erfolgen? Was ist zu beachten für die Spezifität des Jelinekschen Textes?

Überblick⁷⁴

Die allgemeine Übersetzungstheorie setzt sich mit jedweder Form der Übertragung von Texten von einer Sprache in eine andere auseinander. Handelt es sich um nicht schriftlich fixierte Texte, wird Sprache also mündlich übertragen, sprechen wir von Dolmetschen – dieser Bereich der Translationswissenschaft arbeitet mit anderen Bedingungen und Voraussetzungen, und spielt im Zusammenhang mit dieser Arbeit keine Rolle.

Innerhalb der theoretischen Auseinandersetzung mit Übersetzung nimmt die Übersetzung literarischer Texte gegenüber der Übersetzung nicht-literarischer Texte eine Sonderstellung ein, stellt sie doch weitgehend andere Bedingungen und Anforderungen an ÜbersetzerInnen und KritikerInnen. Erst in den letzten Jahrzehnten entwickelt sich zunehmend eine eigens die Literatur betreffende und von der Literaturwissenschaft ausgehende sowie mit deren Mitteln und Methoden arbeitende Übersetzungswissenschaft.

⁷⁴ Ich beschränke mich hier auf die Entwicklungen des 20. und 21. Jahrhunderts. Begriffe wie die freie oder treue, bzw. einbürgernde oder verfremdende Übersetzung – je nachdem ob der Text zum Leser hin bewegt werden soll, oder der Leser sich zum Text hin bewegen soll –, mit denen seit der Antike in der Auseinandersetzung mit Übersetzung gehandelt wurde, ziehen sich auch in verschiedener Form durch die neueren Diskurse und werden in der vorliegenden Beschreibung implizit mitgedacht und vorausgesetzt.

Im Folgenden werde ich, als Basis einer allgemeinen Übersetzungstheorie, Theorien beschreiben, die sich vom linguistischen Standpunkt aus mit Übersetzung beschäftigen. Darin wird die literarische Übersetzung als eine mögliche Form ebenfalls in die Forschung miteinbezogen.

Von der linguistischen Ausrichtung ausgehend werde ich in einem zweiten Teil den spezifisch literaturwissenschaftlichen Zugang erläutern, Übersetzungswissenschaft als Teil der Allgemeinen, vor allem jedoch Vergleichenden Literaturwissenschaft beschreiben. Die Literaturwissenschaft bezieht in die Analyse von Übersetzungen stets auch über den Text und die Sprache selbst hinausgehende Aspekte und Einflussfaktoren ein, so wie etwa die unterschiedlichen Kulturräume und historischen Entwicklungen, sowie marktwirtschaftliche, politische und soziale Hintergründe, etc. Im Umgang mit dem Text selbst wird großer Wert auf die grundlegend differente Seinsweise des literarischen Textes gelegt, welche auch die Herangehensweise an seine Übersetzung in entscheidendem Maße determiniert.

Linguistischer und literaturwissenschaftlicher Zugang müssen in einer umfassenden Übersetzungsforschung außerdem ergänzt werden durch weitere Forschungsrichtungen. Die Übersetzungswissenschaft ist als ein interdisziplinäres Forschungsgebiet zu verstehen und zu beschreiben. Apel und Kopetzki weisen besonders auf die interdisziplinäre Ausrichtung der Übersetzungswissenschaft hin und beschreiben die unterschiedlichen Methoden. Vor allem plädieren sie auch für eine enge Zusammenarbeit von Linguistik und Literaturwissenschaft:

Denn trotz ihres interdisziplinären Selbstverständnisses stehen die linguistische und die literaturwissenschaftliche Übersetzungsforschung sich immer noch relativ unvermittelt gegenüber. [...] Jene Fächer, die noch im älteren Sinne als Philologie betrieben werden, stehen denn auch dem Übersetzungsproblem deutlich näher.⁷⁵

Im Folgenden werden linguistischer und literaturwissenschaftlicher Zugang erläutert und sowohl Unterschiede als auch Berührungspunkte und Gemeinsamkeiten aufgezeigt. Es wird sich zeigen, dass sich weder aus Linguistik noch Literaturwissenschaft allein eine ausreichende Übersetzungswissenschaft ergeben kann. Aber auch in der bestmöglichen Zusammenarbeit dieser beiden Disziplinen

⁷⁵ Apel / Kopetzki, S. 13

bedarf es einer Miteinbeziehung weiterer Forschungsrichtungen um das Problemfeld literarische Übersetzung möglichst umfassend zu behandeln.

Richtungen wie die Semiotik, Hermeneutik, Sprachphilosophie, Kulturwissenschaft, Ethnologie und Soziologie – die ja mitunter Teilaspekte der Linguistik und der Literaturwissenschaft sind – können einen wesentlichen Beitrag für eine umfassende theoretische Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Übersetzung, vor allem der literarischen Übersetzung, leisten. Vor allem die Vergleichende Literaturwissenschaft sieht ihre Methode auch darin, interdisziplinär zu arbeiten und verschiedene Forschungsansätze miteinander zu verbinden. In besonderem Maße berücksichtigt wurde dieser interdisziplinäre Charakter der Übersetzungsforschung in den Translation Studies. Diese wollen sowohl Linguistik als auch Literaturwissenschaft sowie weitere Forschungsfelder in die Betrachtung literarischer Übersetzung integrieren, einen umfassenden Blick auf das Phänomen Übersetzung und ebenso auf die Übersetzungsforschung selbst werfen. Ein Überblick über Ansätze der Translation Studies wird den dritten Teil dieses Kapitels bilden. Abschließend werde ich mich ausführlicher mit der dekonstruktivistischen Denkrichtung in Bezug auf literarische Übersetzung auseinandersetzen, die im Zusammenhang dieser Arbeit interessante Fragestellungen sowohl für das Werk Jelineks als auch dessen Übersetzung aufwerfen kann.

Linguistischer Zugang

Auch wenn sich die Forschung in den letzten Jahrzehnten zunehmend von einer streng linguistischen Herangehensweise verabschiedet hat zugunsten eines weiter gefassten Übersetzungsverständnisses, bilden Ansätze der Linguistik nach wie vor eine gute Voraussetzung und Ausgangsposition für in der Folge in anderen Disziplinen weiterentwickelte Theorien. In meine Übersetzungsanalyse werden jene Punkte der linguistischen Forschung Eingang finden, die einer detaillierteren Betrachtung literarisch formaler und sprachlicher Einzelaspekte nützlich sein können. Katharina Reiß betont den grundlegenden Stellenwert der Linguistik für die Übersetzungswissenschaft:

Die Sprachwissenschaft wird und muß immer *eine* der wesentlichen Grundlagenwissenschaften für die Übersetzungswissenschaft bleiben, denn wie schon G. Mounin [...] sinngemäß sagt, gilt nach wir [sic] vor: das Übersetzen ist nicht *nur*, aber *vor allem* immer eine sprachliche ‚Operation‘.⁷⁶

Die Übersetzungswissenschaft hat sich von einer Teildisziplin der Sprachwissenschaft zu einem weitgehend eigenständigen, interdisziplinären Forschungsfeld entwickelt, nichtsdestotrotz bleibt die Sprachwissenschaft unumgänglich für die Herangehensweise an übersetzungsbezogene Problem- und Fragestellungen. Viele der in der Linguistik herausgearbeiteten Kategorien einer Übersetzungswissenschaft treffen vor allem auf pragmatische, also nicht-literarische Texte zu. Der literarische Text gilt der sprachwissenschaftlichen Richtung als eine neben anderen Formen von Texten, er nimmt zum Teil eine Sonderstellung ein, bleibt häufig marginal behandelt, weil er sich schwerer in ein pragmatisch orientiertes Regelwerk fassen lässt.

Dies ist denn auch Ziel und Anspruch der Linguistik: Die meisten sprachwissenschaftlichen Theorien treten normativ und präskriptiv auf, das heißt, sie suchen nach einem Regelwerk, das den ÜbersetzerInnen bei ihrer Arbeit helfen soll und Anleitungen für ein ‚richtiges‘ Übersetzen liefert bzw. eine dementsprechende Beurteilung des Resultats nach diesen Kriterien erlaubt. Je ‚literarischer‘ ein Text ist, desto schwerer wird es, allgemeingültige Regeln zu fassen, mit denen sich seine Übersetzung be- bzw. vorschreiben lässt. Texte, bei denen der Inhalt wichtiger ist als die Form, unterliegen in ihrer Übersetzbarkeit anderen Bedingungen als Texte, deren inhaltliche Ebene kaum von der ästhetisch formalen Ebene zu trennen ist. Für die Beurteilung der Übersetzung von literarischen Übersetzungen können zwar durchaus Kategorien verwendet werden, die die Linguistik in erster Linie für sachorientierte Texte formuliert hat, es bedarf darüber hinaus aber in jedem Fall noch zusätzlicher Beschreibungskriterien, die eine umfassende Erfassung des Textes als literarisches Kunstwerk ermöglichen.

Um Texte und ihre Übersetzungen angemessen behandeln zu können, legen Forschungsansätze der Linguistik eine Kategorisierung unterschiedlicher Formen von Texten vor. Der je spezifische Texttyp bestimmt die Art seiner Übersetzung. Herausgegriffen werden soll hier der Ansatz von Katharina Reiß, die – vielfach in

⁷⁶ Reiß: Grundfragen der Übersetzungswissenschaft, S. 13

Zusammenarbeit mit Hans J. Vermeer – mit ihrer Texttypologie einen wichtigen Beitrag zur Übersetzungsforschung geleistet hat: Sie unterscheidet in ihren Vorlesungen ‚Grundfragen der Übersetzungswissenschaft‘ zwischen informativem, expressivem und operativem Text. In früheren theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Thema der Übersetzung teilt sie die Texttypen in vier Gruppen ein, es finden sich der inhaltsbetonte, der formbetonte, der appellbetonte und der audio-mediale Text.⁷⁷

Der inhaltsbetonte entspricht in diesem Fall dem informativen, der formbetonte dem expressiven und der appellbetonte dem operativem Text; in der früheren Einteilung wird außerdem der audio-mediale als eigene Einheit gefasst. Beim informativen Text steht der Inhalt im Vordergrund, der expressive Text vermittelt zwar auch Inhalt, im Vordergrund steht aber die sprachliche Form, in welcher der Inhalt zum Ausdruck kommt. Der appellative Text hingegen verfolgt den Zweck eines „außersprachlichen Effektes“.⁷⁸

Der literarische Text fiele nach Reiß’ Theorie in die Gruppe der formbetonten bzw. expressiven Texte. Als solche gelten:

Allgemein gesagt, alle jene Texte, deren sprachliche Gestaltung künstlerischen Formprinzipien untersteht, alle Texte also, die mehr *ausdrücken* als sie *sagen*, in denen Sprachfiguren und Stilfiguren dem Ziel der ästhetischen Wirkung untergeordnet sind, kurz gesagt: Texte, die als Sprach- oder als Dichtkunstwerke bezeichnet werden können.⁷⁹

Texttypen treten kaum in reiner Form, sondern vor allem in Mischformen auf, mit unterschiedlicher Gewichtung der texttyprelevanten Merkmale. Je nach vorherrschendem Texttyp entscheidet der/die ÜbersetzerIn, welche Übersetzungsmethode die angemessene ist. Reiß betont dabei die Wichtigkeit der Erhaltung der Textfunktion. Ziel des Übersetzungsprozesses ist es, die größtmögliche Äquivalenz zwischen Original und Übersetzung zu erreichen. Je nach Texttyp entsteht Äquivalenz durch die Beachtung seiner je spezifischen Merkmale.

Äquivalenz im Rahmen übersetzungstheoretischer Überlegungen meint die Gleichwertigkeit zwischen dem Original und der Übersetzung. Reiß fasst zusammen:

⁷⁷ Vgl. Reiß: Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik, 1971

⁷⁸ Reiß: Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik, S. 33

⁷⁹ Ebd., S. 40

Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext besteht in der gleichwertigen Relationierung von Inhalt(en) und Form(en) eines Textes in ihren Funktionen zur Erreichung des Textsinns.⁸⁰

Äquivalenz meint sowohl jene zwischen den Einzelementen eines Textes, als auch jene des gesamten Textes.

Äquivalenz läßt sich beschreiben als Relation zwischen einzelnen sprachlichen Zeichen eines Textpaares und auch als Relation zwischen ganzen Texten. Wenn Äquivalenzbeziehungen zwischen einzelnen Elementen eines Textpaares bestehen, so heißt das noch nicht, daß auch Textäquivalenz insgesamt gegeben ist, [...] umgekehrt heißt das aber auch: wenn Textäquivalenz insgesamt gegeben ist, so heißt das noch nicht, daß Äquivalenz zwischen allen Textsegmenten bzw. -elementen eines Textpaares auf den niedrigeren Rängen besteht.⁸¹

Für den/die ÜbersetzerIn bedeutet dies, dass sie/er genau abwägen muss, auf welche Weise insgesamt die größtmögliche Äquivalenz hergestellt werden kann. Oft kann man auf Einzelemente verzichten und dabei trotzdem eine Gesamtäquivalenz zwischen den Texten erreichen. In einem anderen Fall kann jedes einzelne sprachliche Element des Textes an betreffender Stelle äquivalent übertragen sein, in der Gesamtheit der Übersetzung kann aber möglicherweise der Text in der Zielsprache nicht mehr in der gleichen Weise funktionieren.

Möglichst große Äquivalenz zwischen den Texten ist das Ziel einer Übersetzung, und gilt als Kriterium für die Beurteilung einer solchen. Hierbei gelten die Prinzipien der Selektion und der Hierarchisierung: In einem ersten Schritt der Selektion muss der/die ÜbersetzerIn wählen, welche der im Text oder in Textsegmenten vorkommenden sprachlichen Erscheinungsformen sie/er als Merkmale des Textes definiert, die entscheidend für sein Funktionieren sind. Im nächsten Schritt der Hierarchisierung muss der/die ÜbersetzerIn sich entscheiden, welchen dieser Merkmale sie/er jeweils den Vorrang gibt, falls es nicht möglich ist, alle darin enthaltenen Elemente äquivalent zu übersetzen. Je nach Texttyp stehen unterschiedliche Momente weiter oben in dieser Hierarchie. Für den expressiven bzw. formbetonten Text heißt das, dass vor allem stilistische Merkmale, poetische Formen, Klang und Rhythmus, eine spezielle Wortwahl, etc. beachtet werden müssen und gegenüber inhaltlichen, rein informativen Elementen des Textes oft den Vorrang

⁸⁰ Reiß: Grundfragen der Übersetzungswissenschaft, S. 123

⁸¹ Ebd., S. 110 f.

haben. Dem formbetonten Text geht es nicht in erster Linie um Information oder Kommunikation sondern um eine ästhetische Wirkung, Sinn- und Bedeutungstiftung durch die Form.

Das oberste Gebot muß die Erzielung gleicher ästhetischer Wirkung sein. Der Weg dazu ist die Schaffung von Äquivalenzen durch Nachformen. Bei den formbetonten Texten wird der Übersetzer also nicht sklavisch die Formen der Ausgangssprache nachahmen (= übernehmen). Er muß sich vielmehr in die ausgangssprachliche Form hineinversetzen, sich von ihr inspirieren lassen und analog zu ihr die Form der Zielsprache wählen, die den gleichen Eindruck im Leser zu wecken verspricht.⁸²

Selten wird es möglich sein, alle in den Einzelementen eines Textes enthaltenen Aspekte in die andere Sprache zu übertragen, ein Verzicht auf ein Merkmal wird zugunsten eines anderen unumgänglich sein. Der/die ÜbersetzerIn wird dann auf jene Elemente verzichten, die für den Gesamtsinn des Textes weniger wichtig sind als andere. Können einzelne Elemente an der betreffenden Stelle nicht äquivalent übertragen werden, kann die Funktion im Gesamten möglicherweise trotzdem durch Kompensation an einer anderen Stelle im Text erhalten bleiben. Wichtig ist, dass die „Gesamtökonomie“⁸³ gewahrt bleibt.

Jede Übersetzung ist ein Kompromiß und fügt sich insofern der Gesamtheit des Lebens nahtlos ein. Sie ist jedoch ein Kompromiß, der sorgfältig erwogen und abgewogen werden muß. [...] Daher unsere Forderung nach Beachtung der Rangfolge des zu Bewahrenden, die je nach Texttyp variabel ist.⁸⁴

Festzuhalten ist noch, dass der Äquivalenzbegriff ein durchaus dynamischer und flexibler Begriff ist. In diesem Sinne gibt es nicht *eine* richtige Lösung, sondern immer mehrere Möglichkeiten, Äquivalenz herzustellen, sowie auch je nach Zeit und Ort unterschiedliche Bewertungen eines als äquivalent intendierten und verstandenen Übersetzungsvorschlags.

Äquivalenz ist keine 1:1-Entsprechung, zu der es keine Alternative gibt. Mehrere Übersetzungen *können* äquivalent sein.⁸⁵

Reiß weist durchaus auf die „Variabilität des Äquivalenzbegriffes“⁸⁶ hin und erklärt jede Form von Äquivalenz als stets auch abhängig von äußeren Bedingungen:

⁸² Reiß: Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik, S. 39 f.

⁸³ Ebd., S. 43

⁸⁴ Ebd., S. 53

⁸⁵ Reiß: Grundfragen der Übersetzungswissenschaft, S. 112

⁸⁶ Ebd., S. 112

Übersetzungen sind vielfältig, sie sind somit dem historischen Wandel unterworfen, sie ändern sich im Laufe der Zeit durch den Wandel literarischer Traditionen, der Sprache des Ziellandes oder der Übersetzungsmethoden in der Kultur des Ziellandes.

Über Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext kann man demnach immer nur unter Bezugnahme auf die Entstehungszeit und die Entstehungsbedingungen einer Übersetzung diskutieren.⁸⁷

Damit spricht Reiß einen Aspekt an, der vor allem für die literaturwissenschaftliche Übersetzungsforschung von großer Bedeutung ist. Die Literaturwissenschaft will diese weiter gefasste Perspektive auf das Original und seine Übersetzung viel ausführlicher untersuchen, als das in der Linguistik der Fall war und ist. Die Kritik seitens der Literaturwissenschaft zielt dann auch unter anderem darauf, dass die Linguistik solche über den konkreten Text hinausgehende Kriterien nicht ausreichend behandelt, gleichzeitig aber umfassende und allgemeine Regeln für das Übersetzen und die Übersetzungskritik zu formulieren beansprucht.

Als weiterer Punkt wird kritisiert, dass die Linguistik die Rolle von Texten vielfach hauptsächlich als Kommunikationsmittel sieht. So betont Reiß ebenfalls, dass es auch bei der Suche nach dem passenden Äquivalent vor allem gelte, „die Funktion des jeweiligen Textes im Kommunikationsgeschehen“⁸⁸ zu bestimmen. Zwar relativiert sie den Informationsvermittlungsaspekt für formbetonte Texte, wie oben schon erwähnt, letztlich versucht aber auch sie, für alle Texttypen, also für Texte im Allgemeinen, Regeln und Kriterien festzulegen. Mit dem Fokus auf Kommunikation und Information reiht sie sich in die Gruppe der Vertreter einer funktionalistischen Übersetzungstheorie. Diese beschreiben Texte von ihrem Zweck her, beanspruchen ein ‚funktionales Übersetzen‘, vor allem das Gelingen der Kommunikation gilt als vorrangiges Ziel in der Übersetzung; Information und Kommunikation sind der Zweck der Übersetzung.⁸⁹

Das zweckdienliche translatorische Handeln interpretiert den Ausgangstext im Hinblick auf seine Anknüpfbarkeit an die Zielkultur, das heißt, die Übersetzung verstärkt die Autorintention zweckfunktional, indem sie das ausgangskulturelle Wirkungspotential des Textes den Leseerwartungen des Zielpublikums anpaßt,

⁸⁷ Reiß: Grundfragen der Übersetzungswissenschaft, S. 112 f.

⁸⁸ Ebd., S. 115

⁸⁹ Vgl. Apel / Kopetzki, S. 35

wobei der Informationsstand und die Bedürfnisse der Adressaten berücksichtigt werden müssen.⁹⁰

Wenn Apel und Kopetzki dann im Hinblick auf die Übersetzung literarischer Texte weiter kritisieren, dass der pragmatische Zugang des funktionalen Übersetzens mit dem Zweck der Kommunikation „offenbart [...], daß hier an alten Dichotomien zwischen Form und Inhalt, Buchstabe und Geist, Zeichen und Bedeutung, festgehalten wird“⁹¹, so geht es hier vor allem um eine grundlegend differierende Sicht auf Sprache.

Die Linguistik sah Sprache lange Zeit, von einem rationalistischen Verständnis ausgehend, als Kommunikationsmittel, das in Form von Zeichen, Wörtern, Sätzen einen konkreten und festen Inhalt vermittelt. Eine Übersetzung hat demnach in einer solchen Perspektive einfach die Aufgabe, die jeweils entsprechenden, also ‚richtigen‘ Zeichen der Zielsprache für den jeweiligen, dahinterstehenden Begriff zu finden, die fremden Zeichen damit zu ersetzen, und somit die Kommunikation zu ermöglichen. Moderne sprachphilosophische und literaturwissenschaftliche Ansätze hingegen stehen dem sprachlichen System kritischer gegenüber. Die Sprache als Träger klarer und eindeutig feststehender Inhalte wird in neueren Ansätzen in Frage gestellt. Damit werden auch die Prinzipien einer Übersetzungswissenschaft in einer anderen Perspektive gesehen und neuen Fragestellungen ausgesetzt.

Auch wenn sich die Linguistik seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts verstärkt um eine „integrierte Übersetzungswissenschaft“⁹² bemühte, in die sie vor allem die Literaturwissenschaft einzubeziehen versuchte, unterscheiden sich Linguistik und Literaturwissenschaft nach wie vor in vielen prinzipiellen Grundannahmen und Herangehensweisen. Die Linguistik geht von einer grundsätzlichen Übersetzbarkeit aus. Sie ist präskriptiv, will Differenz vermeiden und Äquivalenz herstellen, sie vertritt weitgehend „eine technische Definition des Übersetzens als Problemlösung unter der Prämisse der prinzipiellen Übersetzbarkeit“.⁹³

Während die Linguistik also eher pragmatisch und lösungsorientiert an das Problem der Übersetzung herangeht, versteht sich die Literaturwissenschaft als vorwiegend

⁹⁰ Apel / Kopetzki, S. 35

⁹¹ Ebd., S. 35

⁹² Ebd., S. 34

⁹³ Ebd., S. 34

„deskriptiv und retrospektiv“⁹⁴. Sie geht im Gegensatz zur Sprachwissenschaft vielmehr von einer allgemeinen Unübersetzbarkeit aller sprachlichen Phänomene aus. Der Sprachbegriff ist nicht rationalistisch, sondern relativistisch; Sprache als Phänomen ist abhängig vom hermeneutischen Prozess.⁹⁵

Die Literaturwissenschaft grenzte sich bewusst von der Sprachwissenschaft ab:

Die Übersetzung literarischer Texte gründe auf einem prinzipiell unabschließbaren hermeneutischen Verstehensprozeß, daher sei ein normativ-idealtypischer Begriff des Übersetzens und eine Übersetzungswissenschaft, die allgemeine Handlungsanweisungen formuliert, mit den Bedingungen des literarischen Übersetzens unvereinbar.⁹⁶

Gerade in der neueren Linguistik finden sich aber durchaus Ansätze, die jenen der neuen Literaturwissenschaft nicht so fern stehen, wie es zuerst wirkt. Schon das Miteinbeziehen des historischen und kulturellen Kontextes, wie es Reiß formuliert hat, zeigt klare Berührungspunkte mit den Methoden der Literaturwissenschaft, vor allem der Vergleichenden Literaturwissenschaft.

Festzustehen scheint jedenfalls, dass die Linguistik bedeutende Grundlagen für weitere Entwicklungen in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Übersetzung gelegt hat. Die literaturwissenschaftliche Übersetzungsforschung könnte zum einen vielleicht generell als eine Erweiterung der linguistischen Methoden betrachtet werden, indem sie über den Text hinausgeht und den Kontext in ihre Analyse mit einbezieht, zum anderen auch als jene Disziplin, die sich speziell dem literarischen Text widmet und aufgrund dessen spezifischer Bedingungen neue methodische Ansätze entwickelt.

Literaturwissenschaftlicher Zugang

In ihren Anfängen war die literaturwissenschaftliche Methode in vielen Aspekten noch sehr stark von der linguistischen Methode bestimmt. Dies zeigt etwa Jiří Levýs Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Übersetzung. Er legt zwar zum einen grundlegend neue Perspektiven auf die literarische Übersetzung vor und setzt damit

⁹⁴ Apel / Kopetzki, S. 14

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 34

⁹⁶ Ebd., S. 34

wichtige Grundlagen für weitere interdisziplinäre Entwicklungen in diesem Feld, befindet sich in anderen Aspekten jedoch auf einer der linguistischen Methode nahestehenden Ebene des Präskriptiven und Normativen.

Levý hat mit ‚Die literarische Übersetzung‘ 1963 das erste umfassende Werk verfasst, das sich explizit mit der literarischen Übersetzung auseinandersetzt. Er ist in seiner Behandlung des Phänomens stark vom Strukturalismus beeinflusst. Den Strukturalisten geht es darum, Form und Struktur eines Werkes zu beschreiben. Es geht vor allem um die Bedeutung der Form; Material und Form werden nicht mehr getrennt. Von der Betrachtung der formalen Struktur eines Kunstwerkes soll sein Sinn begriffen werden.

Primär geht es um die ‚dialektische Einheit‘ zwischen dem Sprachmaterial und dem durch dieses Sprachmaterial realisierten Inhalt.⁹⁷

Die Beziehung zwischen Form und Inhalt ist somit auch entscheidend für den Übersetzungsprozess: Demnach „ergibt sich für die Orientierung über die Beziehung zwischen Form und Inhalt der Grundsatz: man muß die Formen bewahren, die eine bestimmte semantische Funktion haben.“⁹⁸ Für die Beziehung zwischen Form und Inhalt gilt:

Nicht jedes Formelement, vor allem nicht im Roman, besitzt eine zwingende sinnkonstituierende Funktion, des weiteren bestehen graduelle Unterschiede in der Bedeutung der sinnkonstituierenden Formelemente.⁹⁹

In diesem Sinne muss der/die ÜbersetzerIn entscheiden, wie sie/er die jeweiligen Elemente des Textes in Bezug auf ihre semantische Funktion hin bewertet. Dabei geht es immer um die Funktion der Einzelelemente in der Gesamtstruktur des Textes: „Immer ist zu fragen, was das Wort oder die Wortfolgen zum Ganzen beitragen.“¹⁰⁰

In einem weiteren Schritt muss entschieden werden, welchen Stellenwert das Textsegment im Vergleich mit anderen Elementen einnimmt. Nur durch diese Entscheidung kann schließlich entschieden werden, welche Elemente auf jeden Fall erhalten werden müssen und welche nötigenfalls verloren gehen können:

⁹⁷ Greiner, S. 34

⁹⁸ Levý / Schamschula (Üb.), S. 37

⁹⁹ Greiner, S. 34

¹⁰⁰ Ebd., S. 36

Es gibt bei der Übersetzung Situationen, die es nicht gestatten, alle Werte der Vorlage zu erfassen. Der Übersetzer muß dann entscheiden, welche Qualitäten des Werks die wichtigsten sind und welche man eher vermissen kann.¹⁰¹

Im literarischen Text haben Texteinheiten, einzelne Wörter und Sätze häufig eine über den konkreten Sinn hinausgehende Bedeutung. In der ästhetischen Verwendung sprachlicher Mittel wird ein in größerem Zusammenhang stehender Sinn konstituiert.

Das literarische Werk ist ein System von sprachlichen Zeichen, von denen einige neben ihrer konkreten denotativen Bedeutung noch eine allgemeinere Aussagefunktion höherer Ordnung haben, d. h. ein Bestandteil von Zeichensystemen höherer Ordnung sind.¹⁰²

Unter diesem Blickwinkel wird die Behandlung von rhetorischen Mitteln wie Wortspiel, Metapher, Rhythmus und Klang je nach Vorkommen im jeweiligen Text relativiert. Ein Wortspiel kann etwa, wie im obigen Zitat beschrieben, in sich eine „konkrete denotative Bedeutung“ tragen, oder aber in der Art seiner Anwendung im Text eine „allgemeinere Aussagefunktion“ erhalten. Levý beschreibt für die Übersetzung eines komplexen literarischen Textes verschiedene Grade der Übersetzung. Die graduellen Abstufungen verschiedener Übersetzungsmöglichkeiten beginnen bei der rein wörtlichen Wiedergabe des Geschriebenen, seiner Inhaltsebene. Je höher der Grad der Übersetzung, desto weiter verweist diese auf die Gesamtstruktur und damit Gesamtfunktion einzelner Elemente im Textganzen.

Diese Beschreibung des Übersetzungsvorgangs, der in gewissem Maße auch als Anweisung für den/die ÜbersetzerIn gilt, zeigt gewisse Berührungspunkte mit linguistischen Theorien, so etwa mit Reiß' Begriff der Hierarchisierung. Was Reiß Hierarchisierung nennt, wird bei Levý auf ähnliche Weise mit unterschiedlichen Übersetzungsgraden beschrieben. In jedem Fall muss der/die ÜbersetzerIn eine Entscheidung für eine mögliche Übersetzung treffen und dabei die Spezifität des jeweiligen Textes bzw. der jeweiligen Textstelle berücksichtigen. Allerdings bleibt zu berücksichtigen, dass Reiß' Modell in Bezug auf den literarischen Text sehr verallgemeinernd ist. Bei der Einteilung in die Kategorie des formbetonten, also literarischen Textes endet ihre Differenzierung auch schon wieder. An diesem Punkt jedoch beginnt Levýs komplexere Differenzierung einzelner literarischer Texte. Jeder

¹⁰¹ Levý / Schamschula (Üb.), S. 103

¹⁰² Ebd., S. 105

Text ist in seiner Struktur individuell, dieser spezifischen Form nach muss die Funktion der Einzelelemente bestimmt werden.

Entscheidend scheint jedenfalls auch eine zu Anfang stehende Interpretation des Originaltextes zu sein, mit der die wesentliche Struktur und Eigenschaft des Ausgangstextes erfasst werden soll, um damit eine entsprechende Umsetzung in der anderen Sprache zu ermöglichen. In Reiß' Modell entsteht eher der Eindruck, allen literarischen Texten sei im Allgemeinen die Betonung der Form gemeinsam, demnach könnte man mit jedem Text dieses Typs in ähnlicher Weise verfahren.

Levý geht es nicht wie im linguistischen Modell um die Erhaltung der Kommunikationsfunktion, sondern, im Sinne des Formalismus, um jene der spezifischen Literarizität bzw. Poetizität des literarischen Kunstwerkes.

Eine Nähe zu linguistischen Theorien zeigt sich im noch weitgehend präskriptiven Charakter seiner Methode. Er versucht, eine Norm für das richtige literarische Übersetzen aufzustellen. Dies scheint ihm für eine konkrete Methode im Umgang mit Übersetzungen jedoch unumgänglich:

Neben der deskriptiven Literaturtheorie, die sich mit der Beschreibung und historischen Einordnung der Übersetzungen befaßt, ist ein erheblicher Teil der Übersetzungstheorie – wie übrigens die Theorie einer jeden Kunst – eingestandener- oder nichteingestandenermaßen normativ. Ohne Norm wäre keine Kritik möglich.¹⁰³

Levýs Theorie vom literarischen Übersetzen ist eine „illusionistische“¹⁰⁴. Die Übersetzung soll in dieser Perspektive den Eindruck erwecken, sie sei Original, der/die LeserIn soll nicht das Gefühl haben, eine Übersetzung zu lesen:

Der illusionistische Übersetzer verbirgt sich hinter dem Original, das er gleichsam ohne Mittler dem Leser mit dem Ziel vorlegt, bei ihm eine übersetzerische Illusion zu wecken, die Illusion nämlich, daß er die Vorlage lese.¹⁰⁵

Eine antiillusionistische Übersetzung wäre nach Levý eine kommentierende, den/die LeserIn direkt ansprechende und auf den Akt des Übersetzens konkret hinweisende. Für die illusionistische Übersetzung scheint nun die Prämisse zu gelten, eher den Text an den/die LeserIn heranzuführen als den/die LeserIn an den Text. In der Übersetzung soll kein Verfremdungseffekt zu spüren sein. In diesem Punkt unterscheiden sich

¹⁰³ Levý / Schamschula (Üb.), S. 28

¹⁰⁴ Ebd., S. 31 ff.

¹⁰⁵ Ebd., S. 31

spätere Forschungsansätze von Levýs Theorie. Wie wir weiter unten sehen werden, wird das Fremde nicht mehr als etwas grundlegend zu Vermeidendes betrachtet, vielmehr wird der Äquivalenzanspruch weitgehend in Frage gestellt, der Differenz zwischen Original und Übersetzung hingegen ein neuer Stellenwert zugestanden.

Doch auch Levý hat sich schon zum Teil vom absoluten Anspruch auf Äquivalenz entfernt. Für den Übersetzungsvorgang und das Ziel der Übersetzung heißt das, dass nicht komplette Äquivalenz des Werkes selbst hergestellt werden muss bzw. kann, vielmehr soll sie sich auf die Gesamtwirkung des Textes konzentrieren. Dabei geht Levý auch über den konkreten Text hinaus und weist auf die Einbettung der Texte in ihren spezifischen Entstehungs- und Rezeptionskontext.

Wir werden nicht darauf bestehen, daß das Erlebnis des Lesers des Originals mit dem des Lesers der Übersetzung identisch sein muß, sondern auf einer Identität aus der Sicht der Funktion in der Gesamtstruktur der kulturhistorischen Zusammenhänge beider Leser.¹⁰⁶

In diesem Aspekt – im Verweisen über den Text hinaus – finden sich schon Ansätze dessen, was in späteren literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Übersetzungen zu einem wesentlichen Teil der Forschung wird. Spätere Theorien erweitern ihre Perspektive zunehmend über den Text hinaus auf den Kontext, in dem ein bestimmter Text und dessen Übersetzung auftreten. In dieser Sichtweise auf das Phänomen Übersetzung findet vor allem die Vergleichende Literaturwissenschaft methodische Ansätze. Aus ihrem interdisziplinären Selbstverständnis heraus versucht sie, literarische Übersetzung in einem breiteren Kontext diverser Einflussfaktoren zu begreifen.

Greiner weist darauf hin, dass „die Fachdiskussion der siebziger und frühen achtziger Jahre weitgehend *linguistisch* bestimmt war.“¹⁰⁷ Erst in den 80er Jahren bildet sich zunehmend eine eigene auf literarische Texte spezialisierte eigenständige Disziplin heraus. Diese entwickelt ihre spezifischen Methoden in starkem Maße auch aus einer Kritik an der linguistischen Methode heraus. Entscheidend an dieser Kritik ist das Herausstellen der grundlegenden Verschiedenheit zwischen pragmatischen und literarischen Texten. Demnach bedarf eine Übersetzungsforschung, die sich mit dem literarischen Text beschäftigt, anderer Forschungsfelder und Fragestellungen.

¹⁰⁶ Levý / Schamschula (Üb.), S. 32

¹⁰⁷ Greiner, S. 10

Eine Übersetzungsforschung, die nach den technischen und sprachsystematischen Möglichkeiten des Übersetzens von Einzelelementen in literarischen Texten fragt, hat die Natur des literarischen Textes und die Funktion seiner einzelnen Elemente nicht verstanden. [...] Auch ist die Annahme irrig, Literatur sei, da sie gelesen wird, nichts anderes als ein kommunikativer Akt und daher grundsätzlich mit allen anderen pragmatischen Sprachäußerungen identisch, somit mit linguistisch orientierten *übersetzungswissenschaftlichen* Methoden zu beschreiben.¹⁰⁸

Darin zeigt sich die oben beschriebene Kritik am rein funktionsorientierten Ansatz. Die Literaturwissenschaft begreift das Phänomen der literarischen Übersetzung als ein über einzelne sprachliche Elemente und auch über den Gesamttext hinausgehendes.

Insofern können literarische Texte in Übersetzung sinnvoll nur als Gesamttexte (beim Blick auf einzelne Phänomene nur in Rückbezug zum Ganzen) und unter Beachtung der jeweils (durchaus verschiedenen) relevanten kulturhistorischen Kontextbezüge behandelt werden.¹⁰⁹

Der linguistische Zugang formuliert seine Thesen und Methoden ausgehend vom pragmatischen oder propositionalen Text, versucht zwar den literarischen Text miteinzubeziehen, vergisst aber darüber, dass dieser unter zum Teil grundlegend anderen Voraussetzungen betrachtet werden muss.

Bezeichnend dafür ist die Erfassung von Texten als Teil eines sprachwissenschaftlichen Kommunikationsmodells, das von einem Sender, einer Botschaft und einem Empfänger ausgeht. Greiner weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass ein literarischer Text nicht einfach in dieses allgemeine Kommunikationsmodell eingegliedert werden kann, da in literarischer Perspektive keine dieser Einheiten in gleicher Weise zu verstehen ist:¹¹⁰ Die Figur des Senders ist nicht gleichzusetzen mit der des Autors / der Autorin, im literarischen Text lässt sich nicht eindeutig ausmachen, wer spricht – die konkrete Person des Autors / der Autorin, eine oder mehrere Erzählinstanzen des Textes selbst (womit diese Form des Senders gleichzeitig ein Teil der Botschaft wäre). Genauso wenig lässt sich der Empfänger schlicht mit dem/r LeserIn definieren, weil sich *der/die* LeserIn des literarischen Textes in keiner einheitlichen und beschreibbaren Figur fassen lässt. Ebenso komplex verhält es sich mit der Botschaft des literarischen Textes. Im

¹⁰⁸ Greiner, S. 11

¹⁰⁹ Ebd., S. 12

¹¹⁰ Ebd., S. 14

Gegensatz zur propositionalen Aussage bezieht sich die literarische nicht auf eine außersprachliche Wirklichkeit, ist damit nicht auf ihren Wahrheitsgehalt hin überprüfbar und damit kann keine Botschaft als außersprachliche Referenz ausgemacht werden. Kommunikation im herkömmlichen Modell gilt als gelungen wenn die Botschaft erfolgreich überbracht wird, zur Überprüfung dient der Bezug zur außerhalb der Sprache stehenden Wirklichkeit. Diese Referenz ist im literarischen Text nicht gegeben.

Die Sprache der Dichtung ist eine nicht-referentielle Sprache. [...] In Sprachkunstwerken bildet Sprache eine Sinnstruktur, ein literarischer Text ist eine sich selbst genügende Sinnstruktur.¹¹¹

Literarische Übersetzungstheorie kann unter dieser Prämisse nicht mit denselben methodischen Kriterien arbeiten wie eine allgemeine Übersetzungswissenschaft. In der linguistischen Methode wie der von Reiß müssen für den literarischen Text zwar spezielle Kriterien beachtet werden um seine stilistische und ästhetische Besonderheit zu berücksichtigen, die grundlegende Prämisse der funktionierenden Kommunikation wird aber auf der Basis eines auf ihn gar nicht anwendbaren Kommunikationsmodells erstellt.

In literaturwissenschaftlicher Perspektive muss auch die angenommene Priorität des Inhalts, der Bedeutung gegenüber dem Stil eines Textes anders betrachtet werden. Die stilistischen Elemente haben beim literarischen Text semantische Funktion, sie schaffen den Sinn des Kunstwerkes:

Der Materialcharakter der Sprache wie Lautqualität, Rhythmus, Klangfarben, Metrum usw., also die sinnkonstituierenden Elemente, der Aussagegehalt der Form oder allgemeiner die Semantisierung der Form sind als solche Konstituenten des Sinns, nicht beigefügte Elemente, die beliebig aus einem Stilrepertoire ausgewählt werden. Würde man sie verändern, würde der Sinn verändert.¹¹²

Auch das Moment der Verfremdung und dessen Bewertung unterscheidet sich im literarischen Text von dem des sachorientierten Textes. Während sich eine pragmatisch ausgerichtete Übersetzungswissenschaft zum Ziel setzt, die Übersetzung solle nicht fremd wirken, gilt für die literarische Übersetzung, was auch für die Literatur im Allgemeinen gilt:

¹¹¹ Greiner, S. 14 f.

¹¹² Ebd., S. 15 f.

Literatur lebt nun allerdings davon, fremd zu wirken, etwas Neues, Ungewöhnliches, bisweilen etwas Verfremdendes zur Sprache zu bringen. Was sollte sie sonst verfolgen? Täte sie es nicht, wäre sie trivial.¹¹³

Aus den oben beschriebenen Ansätzen geht hervor, dass eine literarische Übersetzungstheorie immer eine allgemeine Literaturtheorie voraussetzt. Das Wesen des literarischen Kunstwerkes muss die Fragestellung bilden und untersucht werden, um die literarische Übersetzung und ihren Stellenwert sowie ihren Anspruch richtig einordnen zu können. In einer solchen Betrachtung von Literatur und ihrer Übersetzung lässt sich konsequenterweise auch nicht mit klaren Normen und Regeln arbeiten, wie sie die Sprachwissenschaft zu erarbeiten versucht. In dem Maße, in dem sich der literarische Text an sich viel stärker einer erfassbaren Definition und Einordnung entzieht, in demselben Maße entzieht sich dem auch das Phänomen seiner Übersetzung.

Der literaturwissenschaftliche Zugang versteht sich demnach als ein deskriptiver, historisch und kontextuell beschreibender. Um die Spezifität des literarischen Textes in seiner Übersetzung zu erfassen, werden literaturwissenschaftliche Methoden angewandt: Textanalyse, Hermeneutik, Poetik, Literaturgeschichte, Literaturtheorie, Rezeptionsästhetik etc. sollen der Annäherung an die literarische Übersetzung dienlich sein.

Eine Theorie der literarischen Übersetzung ist Teil einer Theorie der Literatur und der fiktionalen Semantik; eine literaturhistorische Erforschung von literarischen Übersetzungen ist Teil der Literaturgeschichte und hat daher auf deren Wissensbestand und Methodologie – auf die Hermeneutik, die Literaturgeschichte und die Rezeptionsästhetik – zurückzugreifen.¹¹⁴

Mit Hilfe der Literaturtheorie soll die ontologische Seinsweise des literarischen Textes geklärt werden, Textanalyse bzw. vergleichende Textanalyse, den Originaltext sowie auch den übersetzten Text betreffend, gilt als grundlegend für die Erfassung von Übersetzungen.

Des Weiteren wird versucht, sich der literarischen Übersetzung mit rezeptionsästhetischen Methoden anzunähern. Darin muss Literaturgeschichte als wesentlicher Aspekt in die Untersuchung miteinbezogen werden:

¹¹³ Greiner, S. 16

¹¹⁴ Ebd., S. 10 f.

Die Übersetzungsgeschichte der Werke zeigt, daß zwischen dem Originaltext und seinen übersetzenden Rezeptionen ein Wechselverhältnis besteht. Das Original gewinnt durch seine Übersetzungen immer neue Konturen, umgekehrt aber müssen sich diese immer wieder an einem neuen Verhältnis des Originals bewähren.¹¹⁵

Diese Wechselbeziehung kann als Form der Intertextualität gesehen werden. Original und Übersetzung stehen in einem intertextuellen Verhältnis zueinander, bezeichnet Intertextualität doch generell die Beziehung zwischen Texten.¹¹⁶

Die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung der letzten Jahrzehnte zeigt einen „eklektische[n] Methodenpluralismus“¹¹⁷, wie Apel und Kopetzki feststellen. Die Forschung zeigt damit aber eine positive Öffnung im Umgang mit ihrem Gegenstand, und zeigt sich als interdisziplinäres Feld:

Übersetzungstheorie begreift sich heute selbstverständlich in Wechselwirkung mit Geschichtsforschung, Sprach- und Literaturtheorie und versucht, statt einen fixen Übersetzungsbegriff zu formulieren, der Vielfalt möglicher Übersetzungsstrategien und texttypologischer Vorgaben durch das Original Rechnung zu tragen.¹¹⁸

So vielfältig die theoretischen und methodischen Zugänge zur literarischen Übersetzung auch sind, sie alle zeigen sich in den neueren Ansätzen recht einig darüber, wie wichtig es ist, das literarische Kunstwerk in seinem kulturellen und historischen Kontext eingebettet zu betrachten. Dieses Verständnis im Umgang mit literarischer Übersetzung wird zu einem grundlegenden Merkmal der Translation Studies. Was in der Komparistik und in der interkulturellen Germanistik aus dem Selbstverständnis ihrer Disziplin theoretisch und vor allem in programmatischen Ansagen, wie Apel und Kopetzki feststellen,¹¹⁹ bearbeitet wurde – die historische, soziale, politische, kulturelle Kontextualisierung von Original wie auch Übersetzung, sowie der Methodenpluralismus, – wird in den im angelsächsischen Raum entstandenen, und in Belgien, den Niederlanden und Israel weiterentwickelten Translation Studies empirisch beschrieben.

¹¹⁵ Apel / Kopetzki, S. 45

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 46

¹¹⁷ Ebd., S. 42

¹¹⁸ Ebd., S. 43

¹¹⁹ Ebd., S. 55

Translation Studies

Die in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelten Translation Studies wollen in ihrer Betrachtung des Phänomens der Übersetzung den jeweiligen Kontext mitdenken.

Kultur und Geschichte werden als Systeme betrachtet, die das System der Sprache und der Literatur formen und umgekehrt von jenem geformt werden. Die Translation Studies wollen die spezifisch linguistische als auch die spezifisch literaturwissenschaftliche Methode in einem gemeinsamen und über beide Einzeldisziplinen hinausgehenden Feld betrachten.

Both sides limited the kinds of texts they addressed to show their methodologies to best advantage, viewing each other's work and accomplishments with skepticism: literary translators dismissed any scientific linguistic analysis; linguists dismissed non-scientific literary analysis.¹²⁰

Die oben beschriebene Interdisziplinarität wird bezeichnend für die Translation Studies. Die formalistische und strukturalistische Betrachtung von Literatur, wie sie Levý in seiner Übersetzungstheorie anwendet, wird von den Forschern der Translation Studies aufgenommen, jedoch grundlegend erweitert.

Die Konzentration auf die formale Struktur des Textes selbst beachtet die Kontextualisierung des Einzeltextes nicht genügend. Es kann in der Übersetzung nicht mehr nur darum gehen, die Poetizität des Originals zu erhalten, dieser Anspruch kann auch gar nicht erfüllt werden. Denn selbst wenn sich die formale Struktur eines Textes in der Übersetzung wiedergeben ließe, so müssten immer die unterschiedlichen sprachlichen und kulturellen Traditionen in eine Betrachtung mit einbezogen werden. Die formalistische Betrachtungsweise sieht Literarizität als aus der formalen Struktur des Textes hervorgehend, und demzufolge könnte sie in der Übersetzung – sofern der/die ÜbersetzerIn die Struktur erfasst – wiedergegeben werden.

The Formalist belief that poeticity was a formal quality, something that could be separated out of a work, is crucial to understanding Levý's translation theory.¹²¹

¹²⁰ Gentzler, S. 77

¹²¹ Ebd., S. 84

Levý verweist zwar auch auf die Einbettung des Textes in sein kulturelles und historisches Umfeld, wie oben beschrieben. Explizit ausgearbeitet und in die Methode einbezogen wird dieser Aspekt allerdings erst von anderen Forschern, wie etwa Popovič. Er verlangt nicht mehr nach einer völligen Erhaltung der formalen Identität eines Textes, Differenz ist in seiner Sichtweise nicht mehr automatisch ein Makel:

Instead of prescribing a technique which eliminates losses and smoothes over changes, Popovič accepted the fact that losses, gains, and changes are a necessary part of the process because of inherent differences of intellectual and aesthetic values in the two cultures.¹²²

In seinem Zugang zur Differenz zeigt Popovič große Nähe zum späteren Prinzip der Translation Studies:

Popovič accepted the impossibility of achieving an equivalent text and posited a theory to explain rather than criticize its non-identity.¹²³

Aufgabe der Übersetzungsforschung ist es nicht so sehr, die Differenzen in der Übersetzung zu kritisieren, sondern vielmehr sie zu beschreiben. Sie wird nicht als Qualitätsmangel angesehen, sondern als ein dem Wesen der Übersetzung inhärentes Element, dessen Untersuchung Erkenntnisse über den Prozess der Übersetzung selbst liefern kann.

Was mit Popovič schon theoretisch angelegt worden ist, wird in den Translation Studies mehr und mehr zur prinzipiellen Voraussetzung für die Betrachtung von Übersetzungen: Die Forderung nach Äquivalenz ist nicht zu erfüllen, vielmehr geht es um eine Beschreibung und Analyse der vielfältigen Möglichkeiten der Relation beider Texte zueinander. Im Zuge dieser Untersuchungen beginnt man, historische, kulturelle und soziale Kontexte verstärkt in die Übersetzungsforschung zu integrieren. Untersucht werden soll, wie Übersetzungen in einer Kultur wirken, aus welchen literarischen und ideologischen Traditionen heraus sie in ihrer jeweiligen Form entstehen und in welcher Weise sie selbst wiederum auf ihr Umfeld einwirken, wie sie zum Beispiel die literarische Tradition des Ziellandes beeinflussen können. Die Übersetzung wird „einerseits als vom Original produziert und andererseits als selber produzierend begriffen“¹²⁴.

¹²² Gentzler, S. 87 f

¹²³ Ebd., S. 89

¹²⁴ Apel / Kopetzki, S. 57

Holmes gilt als einer der ersten Vertreter der Translation Studies. Er sieht die Übersetzung in einem spezifischen Spannungsfeld zwischen Primär- und Sekundärliteratur positioniert. Er weist auf den metasprachlichen Charakter einer Übersetzung hin. Diese hat nicht dieselbe Referenz wie der Originaltext, sondern bezieht sich auf einer Metaebene auf diesen selbst. Sowie Roland Barthes zwischen literarischen Texten und Texten über literarische Texte unterscheidet, und letztere als metasprachliche Texte einstuft, sieht Holmes auch die Übersetzung als eine Metasprache. Die Übersetzung ist also einerseits metasprachlich, wird andererseits aber als künstlerisches literarisches Werk rezipiert.

Referring and producing simultaneously, verse translation is a critical commentary on a source text, and yet yields critical interpretation as if it were a primary text.¹²⁵

Holmes sieht die literarische Übersetzung also in einer doppelten Funktion. Sie steht gleichsam im Spannungsfeld zwischen Primär- und Sekundärliteratur. Und genau dieses Feld tritt für die Translation Studies ins Zentrum des Interesses. Dabei geht es nicht mehr um die Gleichwertigkeit bzw. Äquivalenz beider Texte, sondern um ihre Relation, die genau dieses Spannungsfeld bildet. In der jeweiligen Wahrnehmung eines Textes geht es vor allem um literarische Traditionen der spezifischen Kultur.

In Holmes' Betrachtung der Übersetzung werden nicht nur die literarischen Texte und deren Übersetzungen in ihrer kulturellen Einbettung betrachtet, sondern auch die unterschiedlichen Übersetzungsmethoden selbst werden untersucht und parallel betrachtet. Holmes' Methode ist in erster Linie eine empirische, in der Übersetzungen, wie sie in ihren konkreten Erscheinungsformen in der Zielkultur vorkommen, beschrieben werden. Vor jeglicher Theoriebildung sollte die empirische Forschung stehen, um daraus dann mögliche theoretische Ansätze zu entwickeln. Die Beziehung zwischen Theorie und Praxis soll eine dialektische sein und auf Wechselwirkung beruhen.

Den neuen Ansätzen der Translation Studies geht es darum, Linguistik, Literaturwissenschaft und andere Forschungsrichtungen integrativ miteinander zu verwenden um sich dem Phänomen der Übersetzung anzunähern, ihre teilweise exklusiven, einander ausschließenden Ansprüche in ein gemeinsames Feld

¹²⁵ Gentzler, S. 92

methodischer Vorschläge zu integrieren. Anstatt gültige Theorien zur Übersetzung zu entwickeln, legt man das Hauptaugenmerk auf den Prozess der Übersetzung.

Most characteristic about the new field was its insistence on openness to interdisciplinary approaches: having literary scholars work together with logicians, linguists together with philosophers. Limiting distinctions such as right and wrong, formal and dynamic, literal and free, art and science, theory and practice, receded in importance.¹²⁶

In der weiteren Entwicklung der Translation Studies ist vor allem der Begriff der Polysystem-Theorie herauszugreifen. In dieser Theorie werden Texte immer, diachron und synchron, innerhalb des literarischen Systems betrachtet, in dem sie in Erscheinung treten. Das nationale kulturspezifische Literatursystem wird wiederum in seiner Beziehung zu anderen Systemen innerhalb der Kultur betrachtet. Kultur wird als ein Polysystem begriffen, in welches neben anderen Systemen auch das literarische eingebettet ist, welches wiederum die einzelnen literarischen Texte in sich fasst.

Übersetzungen werden nun nicht mehr als ein Prozeß zwischen Einzeltexten gesehen, sondern Übersetzungsprozeduren gelten als Teil des gesamten literarischen Systems und werden in einem kulturtheoretischen Rahmen untersucht.¹²⁷

Untersucht werden sollen in dieser Perspektive die Gründe für Übersetzungen bestimmter Texte in einer bestimmten Kultur zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Geschichte. In diesem dynamischen und komplexen, sich ständig wandelnden System erfährt der Begriff der Äquivalenz eine weitere Relativierung angesichts spezifischer historischer, sozialer und kultureller Situationen.

Jede Übersetzung privilegiert andere Möglichkeiten, keine ist ‚richtig‘ oder ‚falsch‘, jede Übersetzung ist abhängig von der Geschichte und dem semiotischen Netz der beiden Kulturen, in denen sie eingebettet ist.¹²⁸

Die Frage, wer was wann auf welche Weise und unter welchen Umständen übersetzt, wird wesentlich für die Betrachtung von Übersetzungen. Dabei werden neue Fragestellungen zentral: In welcher Weise beeinflussen nationale literarische Traditionen den Umgang mit Übersetzungen? Wie sehr werden Übersetzungen als Bereicherung und Anstoß zur Weiterentwicklung neuer literarischer Strömungen

¹²⁶ Gentzler, S. 78 f.

¹²⁷ Apel / Kopetzki, S. 58

¹²⁸ Ebd., S. 59

aufgenommen? Welche Übersetzungsmethoden sind traditionell vorherrschend in dem jeweiligen Land? Welche nationalen literarischen und kulturellen Normen beeinflussen die jeweilige Entscheidung eines Übersetzers, einer Übersetzerin für seine/ihre übersetzerische Strategie?

Im Laufe der 80er Jahre wurde Übersetzung auch unter der Perspektive einer weit gefassten Intertextualität gesehen. Der Prozess der Übersetzung wird als ein intertextueller Prozess definiert, Übersetzungen gestalten sich aus einem intertextuellen Bezug zum Original heraus, sie sind Intertexte. Im selben Moment ist aber auch das Original schon ein Intertext, da es sich im heterogenen und polysemantischen Geflecht des kulturellen Raumes äußert, darin nie unabhängig und völlig eigenständig in Erscheinung treten kann. Wie im ersten Kapitel schon beschrieben wurde, können einzelne Texte immer als Teil eines großen kulturellen Netzes als Intertexte betrachtet werden.

[...] im Geflecht kultureller Prä- und Kontexte ist die Übersetzung kaum mehr als Beziehung zwischen Texten erkennbar.¹²⁹

Vor diesem Hintergrund löst sich die Vorstellung eines Textes als homogene kulturelle Manifestierung in einem heterogenen System von Relationen auf. Apel und Kopetzki sehen „mit dem Begriff der Übersetzung als intertextuellem Beziehungsgeflecht und ihrer Entfernung von einem konventionellen Textbegriff [...] den Boden für die dekonstruktivistische Beschäftigung mit dem Übersetzungsproblem [bereitet].“¹³⁰

Nicht nur ist jeder Originaltext schon Intertext, auch wird er von den DekonstruktivistInnen selbst schon als Übersetzung angesehen. Daraus ergibt sich ein ganz neues Verhältnis zwischen Original und Übersetzung.

Auch wenn der dekonstruktivistische Ansatz im Allgemeinen im Rahmen der Übersetzungsforschung einen eher marginalen Stellenwert einnimmt, ergeben sich gerade im konkreten Zusammenhang dieser Arbeit – Jelineks dekonstruktivistischer Schreibweise – interessante Fragestellungen. Ein genauer Blick auf diese Herangehensweise scheint lohnend.

¹²⁹ Apel / Kopetzki, S. 60

¹³⁰ Ebd., S. 60

Dekonstruktivistischer Zugang

Dieser Ansatz scheint im Zusammenhang dieser Arbeit deshalb interessant, weil die Dekonstruktion schon im Werk Jelineks – wie im ersten Kapitel herausgearbeitet – als literarische Strategie von besonderer Bedeutung ist. In Folge stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis ein literarischer Text, der selbst dekonstruktivistisch arbeitet, zu seiner eigenen Übersetzung steht, wenn man diese in der dekonstruktivistischen Perspektive Jacques Derridas sieht.

Der dekonstruktivistische Ansatz wendet sich gegen die Annahme, ein Text könne einen eindeutigen und einzigen feststehenden Sinn beinhalten und transportieren, der hinter den einzelnen Wörtern auffindbar sei. Vielmehr sieht der Dekonstruktivismus, wie ich im ersten Kapitel beschrieben habe, jeden Text als heterogenes Geflecht nicht festlegbarer Aussagen, das einem ständigen Wandel unterworfen ist. Die Bedeutung von sprachlichen Zeichen ergibt sich nicht aus ihrem Bezug zu einem außersprachlichen realen Begriff, sondern vielmehr aus der Relation und der Differenz zu wiederum anderen sprachlichen Zeichen. Wörter erzeugen erst in dieser Abgrenzung zu anderen Wörtern Bedeutung. Es gibt keine außersprachliche Wahrheit. Eine Bedeutung kann demnach auch nie greifbar feststehen, da sie immer in einem Bezug zu sehen ist. In jeder neuen Bezugnahme verschiebt sich die Bedeutung. Hierfür führt Derrida den Begriff ‚différance‘ ein¹³¹. Différance findet in jedem sprachlichen Ausdruck, in jeder Lektüre statt: Bei jeder neuen Lektüre verändert sich der Sinn, jedes Mal ergibt sich eine Sinnverschiebung. Zeichen drücken sich immer durch andere Zeichen aus, übersetzen einander also gleichsam. In diesem Sinne sieht Derrida in jedem sprachlichen Ausdruck eine Übertragung bzw. eine Übersetzung, jeder neue Lesevorgang stellt eine solche dar.

Aus dem unendlichen Bezug von Wörtern auf andere Wörter, von Zeichen auf andere Zeichen, ergibt sich eine unendliche Vielfalt möglicher Bedeutungen. Jedes sprachliche Zeichen trägt unfassbar viele Bedeutungen in sich, diese infinite

¹³¹ Der Begriff ‚différance‘ ist ein von Derrida kreierter Neologismus. ‚Différer‘ bedeutet im Französischen sowohl ‚differieren, sich unterscheiden, von etwas abweichen‘, als auch ‚verschieben, aufschieben‘. Durch die Veränderung eines Buchstaben wird aus dem französischen Wort ‚différence‘ (‚Differenz‘, ‚Ungleichheit‘ oder ‚Unterschied‘) ein neuer offenerer Begriff. Der Klang des Wortes bleibt unverändert, durch das neue Erscheinungsbild jedoch wird das Wort anders wahrgenommen und vermittelt zusätzliche Bedeutungsebenen. Damit schafft Derrida eine zusätzliche Ebene, die zwischen den klaren Begrifflichkeiten steht.

Möglichkeit der Entstehung von neuen Bedeutungen nennt Derrida ‚dissemination‘. Diese Streuung, also Sinnzerstreuung, ist jedem Zeichen, somit jedem Text inhärent. Wenn hinter einem Wort einer Sprache kein eindeutiger Begriff festzumachen ist, so können weder Wort noch Bedeutung in eine andere Sprache übertragen oder übersetzt werden. Es gibt keinen ursprünglichen, vom Autor / von der Autorin festgelegten Sinn, deshalb kann ein Sinn auch nicht in eine andere Sprache weitergetragen werden.

Das Bewusstsein von der prinzipiellen Nicht-Beherrschbarkeit der Sprache, der Nicht-Festlegbarkeit der Zeichen, die wir miteinander austauschen, widerspricht natürlich der Vorstellung einer bewussten kontinuierlichen Formulierung durch einen Autor. Bei einer solchen Sprachauffassung ist es nicht verwunderlich, dass Derrida auch die Übersetzung als eigentlich unmöglich, als eine Aporie ansieht [...] ¹³²

Damit unterscheidet sich der dekonstruktivistische Ansatz in entscheidender Weise von anderen Übersetzungstheorien, welche letztlich von einer bestimmbareren Bedeutung eines Werkes und der Repräsentierbarkeit dieser Bedeutung in der Übersetzung ausgehen. Derrida stellt genau diese Annahme in Abrede. Er sieht die Unmöglichkeit der Übersetzung nicht so sehr in der Unzulänglichkeit der Übersetzung selbst begründet als vielmehr schon im Original angelegt, denn dieses trägt keine feste Bedeutung in sich.

[...] at the foundation of Derrida's thought is the assumption that there is *no* kernel or deep structure or invariant of comparison, nothing that we may ever discern – let alone represent, translate, or found a theory on. Rather, Derrida, 'bases' his 'theory' of deconstruction on non-identity, on non-presence, on unrepresentability. What does exist, according to Derrida, are different chains of signification – including the 'original' and its translations in a symbiotic relationship – mutually supplementing each other, defining and redefining a phantasm of sameness, which never has existed nor will exist as something fixed, graspable, known, or understood. ¹³³

Mit ‚chains of signification‘, Bedeutungsketten, ist die Tatsache gemeint, dass sich – wie oben beschrieben – jeder sprachliche Ausdruck, schon jedes einzelne Wort stets auf wiederum andere Wörter bezieht. Diese Relationen sind unendlich. Jedes Wort steht in einem Bezug zu einem anderen Wort, erklärt sich aus diesem Bezug, findet eine und viele andere Bedeutungen stets aus der Relation zu seinem Kontext: „In

¹³² Stolze, S. 34

¹³³ Gentzler, S. 147

translation, what is visible is language referring not to things, but to language itself.”¹³⁴

Dieser Zugang zur Übersetzung bezeichnet in gleicher Weise den Zugang zu Sprache und Texten überhaupt. In der Übersetzung verdeutlicht sich die Nicht-Bestimmbarkeit von Bedeutung. Sprache bezieht sich nicht auf eine klar fassbare Wirklichkeit, Sprache bezieht sich immer und immer wieder auf sich selbst und generiert daraus immer neue Bedeutungen.

Derrida hat sich in seiner Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Übersetzung stark auf Walter Benjamin bezogen. Dieser fordert in seinem Aufsatz ‚Die Aufgabe des Übersetzers‘ (1923)¹³⁵ vom Übersetzer und der Übersetzerin, die „Art des Meinens“¹³⁶

des Originals nachzubilden.

Benjamin wendet sich in seiner Ausführung gegen die Vorstellung des Kunstwerks als Kommunikationsmittel, und damit gegen den weiter oben beschriebenen funktionalistischen Ansatz. Es geht seiner Ansicht nach bei einem Kunstwerk nicht um Kommunikation, nicht um den Inhalt. Die Mitteilung sieht er in der Dichtung, im literarischen Kunstwerk als nebensächlich an:

Was ‚sagt‘ denn eine Dichtung? Was teilt sie mit? [...] Ihr Wesentliches ist nicht Mitteilung, nicht Aussage. Dennoch könnte die Übersetzung, welche vermitteln will, nichts vermitteln als die Mitteilung – also Unwesentliches.¹³⁷

Worauf sich der/die ÜbersetzerIn im Übersetzungsprozess konzentrieren soll, ist vielmehr die „Art des Meinens“ des Originals: Benjamin besteht auf einer Unterscheidung zwischen dem „Gemeinten“ und der „Art des Meinens“.¹³⁸ Das Gemeinte in einer Sprache ist der Gegenstand, der gemeint ist, wenn ein Wort etwas bezeichnet. Die Art des Meinens hingegen bezieht sich auf die Sprache selbst, die Art des Meinens hat innersprachliche Relevanz. Nicht *was* ich meine, sondern *wie* ich es meine, ist entscheidend im literarischen Text und seiner Übersetzung. In der Art des

¹³⁴ Gentzler, S. 147

¹³⁵ Der Aufsatz bildet das Vorwort von Benjamins deutscher Übersetzung der ‚Tableaux parisiens‘ von Charles Baudelaire, die unter dem Titel ‚Pariser Bilder‘ erschienen ist.

¹³⁶ Benjamin, S. 187 ff.

¹³⁷ Ebd., S. 182

¹³⁸ Ebd., S. 187 ff.

Meinens unterscheiden sich die einzelnen Sprachen voneinander: „In ‚Brot‘ und ‚pain‘ ist das Gemeinte zwar dasselbe, die Art, es zu meinen, dagegen nicht.“¹³⁹

In der Übersetzung soll es nach Benjamin nicht einfach darum gehen, das Gemeinte des Originals wiederzugeben. Das, was mit einem Wort gemeint ist, ergibt nicht den Sinn des Wortes.

Denn dieser erschöpft sich nach seiner dichterischen Bedeutung fürs Original nicht in dem Gemeinten, sondern gewinnt diese gerade dadurch, wie das Gemeinte an die Art des Meinens in dem bestimmten Worte gebunden ist.¹⁴⁰

Worauf der/die ÜbersetzerIn demnach zu achten hat, ist die Art des Meinens:

[...] anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, [muss] die Übersetzung liebend vielmehr und bis ins einzelne hinein dessen Art des Meinens in der eigenen Sprache sich aneignen, um so beide wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar machen.¹⁴¹

Wichtig hierbei ist, dass sowohl Übersetzung als auch Original immer nur als Bruchstück zu betrachten sind. Dies ist dann ein wesentlicher Punkt im Dekonstruktivismus.

Mit der ‚größeren Sprache‘, oder der ‚reine[n] Sprache‘¹⁴², wie es an anderer Stelle heißt, sollte man nicht unbedingt ein höheres Etwas, das außerhalb der menschlichen Welt steht, begreifen. Vielmehr ließe sich dieser Begriff m. E. in der schon bekannten Perspektive eines Intertexts, eines unendlichen heterogenen Geflechts verstehen, welche sowohl für die Theorie der Intertextualität als auch jene des Dekonstruktivismus einen entscheidenden Ausgangspunkt bildet.

Carol Jacobs begreift die ‚reine Sprache‘ in der Selbstreferenz, die von den Dekonstruktivisten für die Sprache angenommen wird.

Was ist mit ‚reiner Sprache‘ gemeint? Sicherlich nicht die in Form einer höchsten Sprache materialisierte Wahrheit. [...] Die ‚reine Sprache‘ (pure language) [...] weist nicht auf die Apotheose einer äußersten und letzten Sprache, sondern eher auf das, was ausschließlich (purely) Sprache ist – nichts als die Sprache.¹⁴³

¹³⁹ Benjamin, S. 187

¹⁴⁰ Ebd., S. 191

¹⁴¹ Ebd., S. 191

¹⁴² Ebd., S. 192

¹⁴³ Jacobs / Bauer (Üb.), S. 171

Nur aus der Sprache selbst kann Erkenntnis entstehen. Denn weder hat das Original eine objektive Wahrheit, die sich auf ein Außen bezieht, noch kann demnach eine solche von der Übersetzung entsprechend wiedergegeben werden. Was besteht, ist die Relation der Sprache zu sich selbst. So betont Derrida:

Die Sprache der Wahrheit ist freilich keine wahre Sprache, einem äußeren Inhalt angemessen; sie ist wahrhaft Sprache, Sprache, deren Wahrheit sich nur auf sie selbst bezieht.¹⁴⁴

Benjamin sieht die Übersetzung als das „Fortleben“ des Originals; die Übersetzung geht aus dem Original hervor, aus seinem „Überleben“, seinem „Fortleben“.¹⁴⁵

Damit hängt nicht nur die Übersetzung vom Original ab, sondern gleichzeitig auch das Original von der Übersetzung – sie gewährt ihm gleichsam sein Fortleben, und eine neue Realisierung:

In ihnen [den Übersetzungen] erreicht das Leben des Originals seine erneute späteste und umfassendste Entfaltung.¹⁴⁶

Benjamin spricht in diesem Zusammenhang von einer „Nachreife“.¹⁴⁷ Dieses Nachreifen bezeichnet eine ständige Veränderung des Originals selbst, es ist nicht statisch in seinem Ausdruck, in seiner Bedeutung, sondern wandelt sich stets. Damit distanziert sich Benjamin von einer Erkenntnistheorie, die eine Objektivität in Bezug auf die Erscheinungen fordert und ein feststehendes Wesen der Dinge annimmt.

Denn in seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original. Es gibt eine Nachreife auch der festgelegten Worte.¹⁴⁸

Derrida sieht in den Ausführungen Benjamins eine Entsprechung seines dekonstruktivistischen Zugangs. In der ‚Nachreife‘ drücken sich *différance* und *dissemination* aus. Die Übersetzung macht genau diesen Prozess der Sinnverschiebung und -zerstreuung deutlich, sie materialisiert ihn gleichsam. In ihr wird praktisch ausgeführt, was den sprachlichen Zeichen stets schon inhärent ist.

Aufgabe der Übersetzung kann es demnach in Derridas Sicht nicht sein,

¹⁴⁴ Derrida / García Düttmann (Üb.), S. 158

¹⁴⁵ Benjamin, S. 184

¹⁴⁶ Ebd., S. 185

¹⁴⁷ Ebd., S. 186

¹⁴⁸ Ebd., S. 186

ein Abbild oder ein richtiges Bild wiederzugeben und eine treue Darstellung des Originals zurückzuerstatten: das Original selbst, ein Überlebendes, ist in einen Prozeß der Veränderung einbegriffen. Gegeben ist es in der Veränderung, es gibt sich hin, indem es sich verändert, so daß die Gabe nicht die eines vorgegebenen Gegenstandes ist. Das Original lebt und überlebt in der Wandlung.¹⁴⁹

Die Betonung darauf, dass sich auch das Original selbst durch den Vorgang der Übersetzung verändert, ist hier entscheidend. Dadurch wird in der dekonstruktivistischen Perspektive nun auch das Original Gegenstand der Betrachtung. Nicht mehr wird allein die Übersetzung analysiert und im Vergleich zu einem als statisch und greifbar verstandenen Original beurteilt. Vielmehr wird der Blick auch auf das Original selbst gerichtet und seine ständige Bedeutungsveränderung, -erweiterung und -zerstreuung in die Betrachtung des Übersetzungsvorganges miteinbezogen.

Wenn der Übersetzer weder ein Abbild wiedergibt noch ein Original wiederherstellt, so deshalb, weil dieses fortlebt und sich verändert. Die Übersetzung ist in Wahrheit ein Moment im Wachstum des Originals; das Original vervollständigt sich in der Übersetzung, es ergänzt sich selber und vervollständigt sich, *indem* es sich vergrößert.¹⁵⁰

In der Übersetzung wird die Sprache des Originals, das von vornherein als „nicht voll, vollständig, identisch mit sich“¹⁵¹ zu betrachten ist, erweitert, ergänzt und ausgedehnt, und gleichzeitig die eigene Sprache auch erweitert. Oft findet in der Übersetzung „ein Überschreiten und Verwandeln der Grenzen der übersetzenden Sprache“ statt. Die Übersetzung „muß die Sprache ausdehnen, vergrößern, wachsen lassen.“¹⁵²

An anderer Stelle schreibt Derrida über das Potenzial der Übersetzung:

Sie dehnt den Körper der Sprachen, legt und streckt ihn, sie bringt die Sprache zu einer symbolischen Ausdehnung.¹⁵³

Im Zusammentreffen von Original und Übersetzung werden beide verändert.¹⁵⁴ Das Original in der oben beschriebenen Weise eines in ständiger *différance* sich zeigenden Prozesses. Aber auch die Sprache der Übersetzung erfährt eine

¹⁴⁹ Derrida / García Düttmann (Üb.), S. 138 f.

¹⁵⁰ Ebd., S. 145

¹⁵¹ Ebd., S. 145

¹⁵² Ebd., S. 145

¹⁵³ Ebd., S. 146

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 147

Veränderung: Wie zuletzt dargestellt, wird sie erweitert, ihre Grenzen werden überschritten.

Was das Original betrifft, geht Derrida noch weiter und betont, dass es kein Original gibt, das tatsächlich original wäre. Er stellt fest, dass „der angebliche Schöpfer des Originals [...] selber verschuldet, belastet, verpflichtet durch einen anderen Text und deshalb a priori ein Übersetzer“¹⁵⁵ sei.

Es gibt nicht *den* originalen Text, kein Text entsteht aus dem Nichts heraus. Texte entstehen vielmehr immer vor dem Hintergrund eines unendlichen Textgeflechtes aus anderen Texten heraus, welche wiederum aus anderen Texten heraus entstanden sind u.s.f.

Vor diesem Hintergrund ist die Übersetzung ebenso als ein in dieses Geflecht eingegliedert Text zu sehen. Die von den meisten Übersetzungstheorien beanspruchte möglichst genaue Wiedergabe des Originals ist in dieser Sicht, in der das Original selbst als ein sich auflösendes und aufgelöstes zu verstehen ist, ad absurdum geführt.

Was die Übersetzung nun einzig vermag, ist die Sprache selbst zu ihrer Aufgabe, zum Gegenstand ihres Wirkens zu machen. Es geht um das Verhältnis der Sprachen zueinander, und der Sprache zu sich selbst:

Worauf sie in der Übersetzung zielen, jede einzelne Sprache und alle Sprachen gemeinsam mit ihren Meinungen, ist die Sprache selber als babylonisches Ereignis. Sie zielen auf eine Sprache, die weder eine Universalsprache im Leibnizschen Sinne ist noch gar die natürliche Sprache einer einzelnen, abgesonderten, für sich genommenen Sprache; sie zielen auf die Sprachlichkeit der Sprache, auf die Sprache *als solche*, sie zielen auf jene Einheit ohne Selbst-Identität, die bewirkt oder bedingt, daß es Sprachen gibt und daß jenes, was es gibt, eine Vielfalt von *Sprachen* ist.¹⁵⁶

Es zeigt sich, es gibt nicht *eine* Wahrheit, es kann damit auch nicht den Anspruch geben, der Wahrheit des Originals möglichst gleich zu kommen, sie möglichst getreu abzubilden. Vielmehr geht es um die mannigfachen Relationen; hier bilden sich Differenzen, nicht Repräsentationen. Die Übersetzung kann und soll nicht Gleichheit herstellen, sie kann in keinem Verhältnis von Gleichheit stehen zu einem Text, der

¹⁵⁵ Derrida / García Düttmann (Üb.), S. 157

¹⁵⁶ Ebd., S. 159

mit sich selbst in unendlicher Differenz steht. Was die Übersetzung herstellen kann, ist Fremdheit, Differenz und Vielfalt, nicht Gleichheit.

Die Übersetzung, so Benjamin, wandelt nicht eine fremde Sprache in eine, die wir unser eigen nennen könnten, sondern läßt uns die Sprache, die wir für unsere eigene halten, als aufs äußerste fremd erscheinen.¹⁵⁷

In dieser Fremdheit und Differenz wird, wie in jedem Interpretations- und Lektürevorgang das wirksam, was im Dekonstruktivismus als *différance* bezeichnet wird.

In Derridas Beschreibung der Übersetzung vollzieht sich explizit und anschaulich das, was in einer dekonstruktivistischen Sichtweise stets in Sprache und Text geschieht.

In der ständigen Veränderung und Verschiebung, der *différance*, steht jeder Text zu sich selbst in Differenz. Erst aus dieser Vielfalt ergeben sich neue Erkenntnismöglichkeiten. Damit ist die Differenz, in der die Übersetzung zum Original steht, genauso in diesem ständigen dynamischen Prozess der Erweiterung und Vielfalt begriffen.

Derrida calls into question any definition of translation as transporting, reproducing, representing, or communicating the ‚meaning‘ of the original. Instead, he suggests translation might better be viewed as one instance in which language can be seen as always in the process of modifying the original text, of deferring and displacing for ever any possibility of grasping that which the original text desired to name. In fact, from the deconstructionist position, translation is viewed as an activity that continually conceals presence and thwarts *all* desire.¹⁵⁸

Die Übersetzung führt das Original auf andere Bedeutungsebenen, fügt diesem neue mögliche Sinnvarianten hinzu, bricht eine vordergründig klare Bedeutung auf und legt neue Schichten des Textes frei, sowie sie gleichzeitig ihre eigene Sprache zu neuen Bezügen und Bedeutungen zwingt, ihre eigene ‚vertraute‘ Sprache in ihren Strukturen hinterfragt indem sie durch das Aufeinandertreffen mit dem Fremden des Originals andere Strukturen in sich aufnimmt. In jedem neuen Übersetzungsvorgang werden sowohl Ausgangstext als auch die eigene Sprache dekonstruiert. In diesem Sinne kann der Übersetzungsvorgang als ein dekonstruktivistischer Prozess angesehen werden. Übersetzung ist Dekonstruktion.

¹⁵⁷ Jacobs / Bauer (Üb.), S. 167

¹⁵⁸ Gentzler, S. 161

Denn gerade die Übersetzung löst in ein und demselben Ereignis bestehende Texturen auf und schafft neue; sie konstituiert und destruiert zugleich. Der Prozeß der Übersetzung erhellt damit in paradigmatischer Weise die brüchige, inkohärente und zugleich bedeutungskonstitutive Struktur der Sprache im allgemeinen.¹⁵⁹

Der Dekonstruktivismus zeigt, dass Sprache immer schon Differenz in sich trägt. Damit scheint die Übersetzung, die genau in jenem Zwiespalt zwischen Gleichheit und Differenz zum Original steht, eine dekonstruktivistische Perspektive geradezu zu veranschaulichen und in jedem neuen übersetzerischen Vorgang zu exemplifizieren.

Denn gerade indem die Differenz zwischen Eigenem und Fremdem in der Übersetzung zur Darstellung gebracht wird, vollzieht sich in der Übersetzung in exemplarischer Weise das, was Derrida ein ‚System der Dekonstruktion‘ nennt.¹⁶⁰

Was nun hier über die Übersetzung als Dekonstruktionsarbeit herausgearbeitet wurde, erinnert an vielen Stellen an die im ersten Kapitel beschriebene Dekonstruktionsarbeit Elfriede Jelineks.

Sowie die Übersetzung in ihrer dekonstruktivistischen Wirkweise Sprache verfremdet, die eigene Sprache fremd erscheinen lässt, indem sie neue Strukturen darin sichtbar macht, indem sie vertraute und bekannte Wege durch das Aufeinandertreffen mit dem Fremden des Originals verlässt, so wirken auch Jelineks Texte in ihrer Sprache oft fremd und befremdend. Leser und Leserin werden in ihrem Verhältnis zur eigenen Sprache verunsichert, ihre eigene Sprache wird ihnen im Leseprozess fremd.

Das Erweitern und Ausdehnen der Sprache bis hin zur Durchbrechung sprachlicher Rahmen wurde oben als Potenzial der Übersetzung beschrieben. Auch dieses Element lässt deutlich an Jelineks literarische Sprache denken: ihr Formen und Zerren an der Sprache, ihr ständiges Versuchen, Sprache bis in tiefste Bedeutungsebenen auszuschöpfen und darzustellen, Sprache in ihrer Vielfalt und Vielstimmigkeit auszureizen.

Jelinek ‚übersetzt‘ gleichsam in ihren Werken Sprache in neue Sprache und immer wieder neue Sprache. Sie bezieht sich unaufhörlich auf andere Texte, auf andere Genres und Stile, Redensarten und Sprechweisen. Diese werden quasi in ein neues

¹⁵⁹ Hirsch, S. 12

¹⁶⁰ Ebd., S. 11

Geflecht übertragen und darin miteinander verwoben. Diese Über-Tragung, diese Über-Setzung geht nicht von einem konkreten Text in einen anderen konkreten Text vor sich. Vielmehr wird sprachliches Material aus einer Vielfalt von Kontexten und Einflüssen zusammengetragen und in ein vielstimmiges, polysemantisches, geradezu wirres Geflecht übergesetzt oder über-setzt.

Damit macht Jelinek wieder explizit, was Derrida schon in seiner Analyse der Übersetzung feststellt: Jede/r AutorIn sei a priori ÜbersetzerIn, jedes Original sei immer schon Übersetzung.¹⁶¹

Hier stellt sich also ein ‚Original‘ in den Raum, das nicht nur in sich selbst schon dekonstruktivistisch angelegt ist, sondern auch explizit und gleichsam in jedem Satz darauf hinweist.

Die Veränderung, die im Übersetzungsprozess mit dem Original vor sich geht, und in der Übersetzung manifest wird, scheint in Jelineks von vornherein nicht fassbarem Werk geradezu angelegt. Das heißt, Jelinek bietet von Beginn an keine klare und eindeutige Lesart an, auch bei mehrmaligem Lesen bleiben Teile im Unklaren bzw. können sie auf stets so vielfältige Art interpretiert werden, dass kein sicheres Verstehen möglich ist.

Ihr Werk scheint demnach diesem ständigen Wandel gegenüber in seinem Wesen offener zu sein: Ein sich explizit als offen verstehendes, sich einer fixen Beschreibung und Interpretation verwehrendes Werk erlebt im Zuge seiner Übersetzung in eine andere Sprache dieses Explizite seiner Uneindeutigkeit erneut und in materialisierter Weise. Die Übersetzung zeigt – durch die Unmöglichkeit ihrer selbst – auch die Uneindeutigkeit und Unfassbarkeit des Originals selbst.

In dieser Sichtweise kann die Übersetzung weniger mit Kriterien wie gelungen oder nicht gelungen gefasst werden. Sie zeigt, wie oben schon mit Derrida dargestellt wurde, gleichsam eine mögliche Momentaufnahme des Originals, stellt diesen Moment selbst materiell dar: „Die Übersetzung ist in Wahrheit ein Moment im Wachstum des Originals.“¹⁶²

Nun scheint ein Text wie Jelineks ‚Lust‘ nur auf den ersten Blick quasi unübersetzbar zu sein. In der Betrachtung des Dekonstruktivismus zeigt sich vielmehr gerade ein solcher Text offener gegenüber der *différance*, bringt er diese doch selbst in seinem

¹⁶¹ Vgl. Derrida / García Düttmann (Üb.), S. 157

¹⁶² Ebd., S. 145

Dasein als ‚Original‘ ständig ins Blickfeld. Jelineks Text scheint von Beginn an gar keine so starke Originalität zu behaupten, weist vielmehr explizit auf seine Gemachtheit, seine Zusammensetzung aus anderen Texten hin.

Nur angedacht sei hier die Überlegung, ob insofern nicht gerade das, was den Jelinekschen Text vermeintlich so unübersetzbar macht, gleichzeitig genau das sein könnte, was ihn geradezu für die Übersetzung prädestiniert. Ob nicht vielleicht gerade dieser disseminierte und die *différance* lebende und zur Schau stellende Text sich in Übersetzung unendlich fortsetzen will und damit in ihr die beste Entsprechung für sein Wesen findet.

So viele sprachliche Ebenen, so viele verschiedene Sprachen letztendlich, sind schon im ‚Original‘ vermischt und miteinander im Spiel und Gegenspiel, dass die Übertragung dieses Geflechts in eine andere Sprache automatisch eine Fortsetzung dieses Ineinanderflechtens und Verwirrens zu sein scheint. In diesem Vorgang wird quasi das Prinzip des Textes – die Vielheit der Zeichen, Stimmen, Sprachen, Stile, Genres etc. – weitergeführt bzw. um ein zusätzliches Element erweitert ausgeführt.

Diese Sichtweise soll in der folgenden Analyse der italienischen Übersetzung von ‚Lust‘ im Auge behalten und stets mitgedacht werden. Auch wenn im Folgenden zum Teil pragmatische Überlegungen zu den Möglichkeiten oder Grenzen der Übersetzung in einzelnen Fällen konkreter stilistischer und technischer Elemente erarbeitet werden und die jeweilige Lösung auf ihre Wirkung hin überprüft wird, soll diese Ebene der Betrachtung immer auch präsent sein.

Zusammenfassung Übersetzungstheorien

Im hier dargestellten Überblick über diverse theoretische Ansätze zur literarischen Übersetzung ging es darum, einen Eindruck von der Vielfalt der Methoden und Theorien zu vermitteln. Die verschiedenen Perspektiven zeigen, wie umfassend das Feld der literarischen Übersetzung ist.

Weder konnte das weite Feld der theoretischen Zugänge vollständig abgedeckt werden, noch werden alle der hier beschriebenen Theorien auch in der folgenden Analyse konkret zur Anwendung kommen bzw. in ihrer Anwendbarkeit überprüft werden. In der folgenden Übersetzungsanalyse werden die Texte selbst und die sich

aus der Sprache ergebenden Schwierigkeiten bzw. Möglichkeiten ins Blickfeld der Betrachtung rücken.

Der Zweck einer breiteren Darstellung möglicher Ansätze liegt im Aufzeigen der mannigfaltigen Betrachtungsoptionen auf eine Übersetzung. Mit diesem Überblick sollte gezeigt werden, wie vielfältig die Perspektiven sind, von denen man sich dem Phänomen der literarischen Übersetzung annähern kann, und wie viele verschiedene Faktoren und Möglichkeiten bei der Betrachtung eines übersetzten Textes zu berücksichtigen sind.

3. Übersetzungsanalyse

Die im zweiten Kapitel dargestellte Vielfalt der Methoden und Theorien im Umgang mit der literarischen Übersetzung wird sich auch in der folgenden Übersetzungsanalyse widerspiegeln. Wie es der Gegenstand deutlich gemacht hat, kann es keine einheitliche Theorie für seine Beschreibung geben. In der konkreten Auseinandersetzung mit dem Text werde ich unterschiedliche Aspekte einbeziehen und überprüfen, welche der dargestellten Ansätze im jeweiligen Fall in welcher Weise Eingang und Anwendung finden können.

Der Übersetzungsanalyse vorausgeschickt sei der Hinweis auf die Individualität jedes konkreten Übersetzungsfalles sowie infolgedessen jeder sich darauf beziehenden Analyse. Es wird sich zeigen, in welchem Maße die allgemein formulierten Übersetzungstheorien auch für den vorliegenden Text Relevanz haben bzw. wie sehr sich ein nur auf den Einzelfall anwendbares Modell ergeben kann.

Klaus Reichert hat die Problematik der Spannung zwischen allgemeiner Theorie und konkretem, individuellem Text prägnant formuliert:

Es gibt keine Methode des Übersetzens und keine Theorie [...] jede Methode gilt gerade für das Exempel, an dem sie sich beweisen will.¹⁶³

Dieser Einsicht folgend werden hier zuallererst zwei Texte in den Vordergrund der Betrachtung rücken und die Möglichkeiten und Einschränkungen einer Analyse vorgeben: Der Roman ‚Lust‘ (1989) von Elfriede Jelinek und ‚La voglia‘, Rossana Sarchiellis 1990 erschienene italienische Übersetzung desselben.

¹⁶³ Reichert, Klaus, S. 16

3.1 Warum der Roman ‚Lust‘

Elfriede Jelinek selbst betrachtet ihre Texte als äußerst schwierig zu übersetzen. In einem Gespräch mit Claudia Augustin stellt sie fest:

Im Grunde bin ich eine unübersetzbare Autorin, weil man meine ‚puns‘, wie man sie im Englischen nennt, Sprach- und Wortspiele, die aus der Lautlichkeit und dem Klang der Sprache entstehen, nicht übertragen kann.¹⁶⁴

Das Wortspiel ist ein sehr wichtiger Aspekt in Jelineks Schreiben, stellt aber nicht die einzige Schwierigkeit für ÜbersetzerInnen dar, wie wir oben gesehen haben. In Jelineks Roman ‚Lust‘ zeigt sich der radikale Umgang mit Sprache ganz besonders deutlich. Viele der im ersten Kapitel beschriebenen literarischen Techniken kommen hier in sehr komprimierter Weise zur Anwendung. Der Text ist relativ handlungsarm, stellt das sprachliche Moment absolut in den Vordergrund.

Jelinek selbst kommentierte ‚Lust‘ kurz nach dessen Erscheinen in einem Interview mit Alice Schwarzer folgendermaßen:

‚Lust‘ ist das, was ich ästhetisch immer erreichen wollte beim Schreiben. Diese Art von Komprimiertheit und Ineinanderfallen von Sprache und Inhalt habe ich eigentlich immer angestrebt.¹⁶⁵

Tatsächlich gestaltet sich der Text ‚Lust‘ im äußersten Maße von der Sprache her. Was hier vor allem zur Sprache kommt, ist die Sprache selbst. Der Text ruft es sogar aus: „Die Sprache selbst will jetzt sprechen gehen!“¹⁶⁶, heißt es dort an einer Stelle.

Auch Szczepaniak stellt fest:

Gerade in ‚Lust‘ kommt Jelineks Technik zum Vorschein, einen Text von der Sprache her aufzubauen [...] Nach der ‚Lust‘-Lektüre bleibt der Eindruck, als habe sich nichts anderes als Sprache ereignet, in nachhaltiger Erinnerung.¹⁶⁷

Aus diesem Grund scheint der Text ‚Lust‘ von besonderem Interesse für die Betrachtung seiner Übersetzung zu sein. Es stellt sich die Frage, ob ‚Lust‘ in der Übersetzung nach wie vor als ein Text wahrgenommen wird, der in erster Linie mittels der Sprache und deren Dekonstruktion in Erscheinung tritt und wirkt.

¹⁶⁴ Elfriede Jelinek im Gespräch mit Claudia Augustin. In: Bachleitner; Begemann; Erhart; Hübinger (Hg.), S. 97

¹⁶⁵ Elfriede Jelinek im Gespräch mit Alice Schwarzer. In: Schwarzer (Hg.), S. 52

¹⁶⁶ Jelinek: Lust, S. 28

¹⁶⁷ Szczepaniak, S. 194

In ‚Lust‘ finden sich sowohl das Sprachspiel in all seinen Varianten, als auch das intertextuelle Verfahren sehr komprimiert wieder. Dekonstruiert wird hier vor allem der Mythos von Mann und Frau als Teil einer sexuellen Beziehung als auch als Teil familiärer Strukturen und eines gesamtgesellschaftlichen Gefüges. Die von den diversen Medien des Massenkonsums transportierten Bilder von Sexualität und Pornographie werden hier ausgestellt und karikiert und damit subvertiert.

Gesellschaftliche Hierarchien und Machtverhältnisse, patriarchale und ökonomische Gewalt werden einem mythischen Konstrukt und oberflächlich heilen Bild von Familie, Ehe, Liebe, Elternschaft, sozialer Gemeinschaft und ‚natürlicher‘ Ordnung subversiv eingeflochten. Die im Text dargestellten Tiefen und Grausamkeiten menschlicher Existenzen infiltrieren sozusagen die ‚heile‘ Oberfläche einer durch und durch von mythischen Vorstellungen her aufgebauten und von den Bildern der Medien untermauerten Gesellschaftsordnung. Die sexuelle Ausbeutung läuft parallel mit der ökonomischen Ausbeutung. Immer geht es um Machtverhältnisse, der Direktor verfügt über seine Frau genauso wie über seine Angestellten in der Fabrik.

Wie sehr die mittels der Sprachdekonstruktion dargestellte Dekonstruktion von Mythen auch in der Übersetzung in Erscheinung tritt, wird in der folgenden Analyse zu erörtern sein.

3.2 Zum Titel

Interessant ist einleitend auch die Frage nach der Entscheidung, den Titel ‚Lust‘ mit ‚La voglia‘ zu übersetzen. Silvia Tiezzi weist in ihrer Analyse auf den Bezug zu D’Annunzios Werk ‚Il piacere‘ hin:

[...] *Lust*, tradotto in italiano come *La voglia*, ma che dovrebbe essere anche *Il Piacere*, dall’onomino romanzo di Gabriele D’Annunzio che la Jelinek ha tenuto spesso presente.¹⁶⁸

Im Deutschen ist Gabriele D’Annunzios Roman unter dem Titel ‚Lust‘ erschienen, naheliegend wäre also die Annahme, dass Jelinek hier auch einen Bezug zu diesem hergestellt hat. Zumal, wie auch Tiezzi anmerkt, die Figur D’Annunzios durchaus Eingang in Jelineks Schreiben gefunden hat. Hingewiesen sei auf ihr Stück ‚Clara S.

¹⁶⁸ Tiezzi, S. 42

Eine musikalische Tragödie', in dem D'Annunzio als Figur eingesetzt wird. Auch Marlies Janz weist auf diesen Zusammenhang hin:

Angespielt ist im Titel womöglich auch auf d'Annunzios Roman ‚Lust‘ (1889), der schon in *Clara S.* verwendet und in den Zusammenhang eines faschistoiden Sexismus gestellt ist.¹⁶⁹

Zu beachten ist bei der Wahl des Titels m. E. jedoch durchaus die Assoziation, die von den deutschsprachigen bzw. italienischen LeserInnen jeweils in diesem Zusammenhang hergestellt wird. So ist ‚Il piacere‘ sicherlich im italienischen Kulturraum einer breiteren Öffentlichkeit zumindest vom Namen her ein Begriff, als es dies bei D'Annunzios ‚Lust‘ im deutschsprachigen Raum der Fall sein dürfte. Die Entscheidung für ‚La voglia‘ anstelle von ‚Il piacere‘ könnte also durchaus aus der Überlegung hervorgegangen sein, dass mit diesem Titel eine zu große Nähe zu D'Annunzios Roman evoziert würde, die vom Original in seiner Wirkung nicht in demselben Maße hergestellt wird.

3.3 Das Wortspiel

Bei der Lektüre von ‚Lust‘ lässt sich beinahe kein Satz ausmachen, der nicht in irgendeiner Form ein Wortspiel beinhaltet. Nun ist gerade das Wortspiel eine der größten Herausforderungen für ÜbersetzerInnen. Lässt sich ein Wortspiel doch, je nachdem wie weit die beiden Sprachen strukturell voneinander entfernt sind, äußerst selten tatsächlich ohne Verluste in die Zielsprache transportieren.

3.3.1 Das Wortspiel als ‚Art des Meinens‘ oder als Vermittler von Aussagen

Nun ist es wichtig, die Bedeutung des Wortspiels bei Jelinek herauszuarbeiten um zu eruieren, in welcher Weise es jeweils in der vorliegenden Übersetzung behandelt werden könnte. Es scheint Jelinek im Gesamten weniger um die konkrete Aussage in einem einzelnen Wortspiel zu gehen, vielmehr müssen wir die Verwendung des Wortspiels bei Jelinek im Gesamten vielleicht als das sehen, was Benjamin mit der

¹⁶⁹ Janz, S. 111 f.

‚Art des Meinens‘ beschrieben hat. Das soll heißen, und bezieht sich im Übrigen auf alle literarischen Techniken Elfriede Jelineks, *wie* sie meint scheint in vielen Fällen durchaus wichtiger als *was* sie meint.

Das heißt, die Tatsache, *dass* die Wortspiele in diesem Ausmaß im Text eingesetzt werden, sagt schon sehr viel über den Text aus und zeigt die literarische Intention der Autorin an. In Jelineks Wortspielen geht es um die Sprache selbst, Sprache bezieht sich auf sich selbst, rückt damit aber dahinterstehende Diskurse und Denkweisen ins Blickfeld.

Nun besteht die besondere Schwierigkeit im Umgang mit Jelineks Sprachspielen darin, dass diese oft zwischen dem Selbstbezug der Sprache und gleichzeitiger Vermittlung einer oder mehrerer Aussagen angesiedelt sind. Es gibt Wortspiele, bei denen der Inhalt wichtiger ist, und andere, bei denen es um die Tatsache eines Wortspiels an sich geht – sprachbezüglich, und nicht auf eine äußere Wirklichkeit bezogen. Klar zu ziehen ist diese Grenze nicht, und es wird an jeder einzelnen Stelle individuell überlegt werden müssen, welche Ebene jeweils wichtiger erscheint.

3.3.2 Beispiele I – Das Wortspiel als Vermittler von Aussagen

Im Folgenden sollen einige Wortspiele gezeigt werden, in denen die konkrete Aussage, die mit dem Wortspiel zum Ausdruck kommt, von äußerster Wichtigkeit ist. Als Beispiel genannt sei dabei folgende Stelle aus dem Roman:

In den Hitlerzimmern der Tankstellen schlagen sie jetzt wieder aufeinander ein, diese kleinen Geschlechter an ihren Gängelbändern, die sich unter ihren bunten Schirmchen verschwenden wie ihre halben Portionen Eis.¹⁷⁰

Dieses Wortspiel entspricht der im ersten Kapitel beschriebenen Technik, einfach einzelne Buchstaben auszutauschen oder zu ersetzen um eine neue Bedeutung innerhalb des Wortes hervorzukehren bzw. herzustellen. Das Wortspiel besticht durch seine Einfachheit und den starken Effekt, den es gleichzeitig auslöst. ‚Hitler‘ versteckt sich sozusagen in – oder hinter – dem Wort ‚Hinterzimmer‘. Sowie das Wort ‚Hitler‘ sich in einem anderen Wort gleichsam versteckt, aus dem Verborgenen hervorlugt, so verbirgt sich die Figur Hitlers und mit ihm das nationalsozialistische

¹⁷⁰ Jelinek: Lust, S. 13

Denken quasi nach wie vor in den Hinterzimmern der österreichischen Gesellschaft, wird im gesellschaftlichen Diskurs zwar bemüht in den Hintergrund, wenn nicht gar in die Verdrängung gerückt, bricht aber doch an vielen Stellen immer wieder durch, wirkt sozusagen im Verborgenen nach wie vor auf vielen Ebenen – so die unterschwellig mitschwingende Aussage dieser Stelle.

Es erübrigt sich die Feststellung, dass dieses Wortspiel in seiner konkreten wörtlichen Form nicht in die italienische Sprache übertragen werden kann. Sarchielli hat die Stelle nun wie folgt übersetzt:

Negli sgabuzzini sul retro delle stazioni di servizio si sbattono di continuo, questi piccoli sessi sorretti dalle dande, consumandosi sotto gli ombrellini variopinti come le loro mezze porzioni di gelato.¹⁷¹

Die Übersetzerin hat sich offenbar dazu entschlossen, in diesem Fall die Ebene des Wortspiels völlig zu verlassen, und für ihre Übertragung die rein inhaltliche Ebene zu übersetzen. Zu beachten ist dabei allerdings, dass im Originalsatz zwei inhaltliche Ebenen in einem Wort vereint sind. Die Übersetzerin steht nun also vor der Wahl, die Hinterzimmer als, wie hier geschehen, etwa mit ‚sgabuzzini‘ (also soviel wie Abstellraum, Besenkammer) zu übersetzen, oder aber die Hitlerzimmer zu übersetzen, z. B. mit ‚stanze di Hitler‘. Sarchielli hat hier offensichtlich zuerst ‚Hitlerzimmer‘ in ‚Hinterzimmer‘ rückübersetzt, und dann mit ‚sgabuzzini‘ eine einfache relativ wörtliche Übersetzung geliefert. Damit geht hier sowohl die Ebene des Wortspiels selbst verloren, als auch der konkrete Inhalt desselben. Weder *wie* der Text meint, noch *was* er meint, tritt in der Übersetzung in Erscheinung.

Eine andere Textstelle evoziert eine Assoziation mit der eben genannten und sei auch aufgrund des darin enthaltenen Wortspiels genannt:

Man kann sie gut und gern dreimal pro Woche von ihr verlangen, ihre berühmte Linzertorte, und den berühmten Linzer Toten darf der Mann auch verehren, im Hinterzimmer des Gasthofs, wo die Menschen sich an der Gnade der Geschichte, sich jederzeit wiederholen zu können, erfreuen und dabei ins Glas schauen, was demnächst von der Regierung kommt.¹⁷²

¹⁷¹ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 7. Da es in dieser Analyse explizit um Sarchiellis Arbeit geht, soll hier und im Folgenden ausnahmsweise der Name der Übersetzerin an erster Stelle stehen.

¹⁷² Jelinek: Lust, S. 55

Im Wortspiel wird aus der Linzertorte der Linzer Tote, von dem anzunehmen ist, dass der/die österreichische LeserIn ihn unversehens mit Hitler assoziiert, der, in Braunau in Oberösterreich geboren, einen Großteil seiner Jugend in Linz verbracht und ein besonderes Näheverhältnis zu dieser Stadt aufgebaut hat.¹⁷³ Einige Hinweise in diesem Abschnitt erleichtern bzw. führen diese Assoziation herbei: Wieder haben wir es mit den Hinterzimmern zu tun, die an dieser Stelle allerdings tatsächlich ‚unschuldig‘ als Hinterzimmer stehen bleiben dürfen, ohne ‚Hitler‘ in sich zu bergen. Die Geschichte, die sich jederzeit wiederholen kann, ist Teil eines allgemeinen Diskurses seit dem Zweiten Weltkrieg – was im Nationalsozialismus geschehen ist, darf sich nicht wiederholen, und doch verbirgt sich in dem einen oder anderen versteckteren Diskurs die Nostalgie und Sehnsucht nach einem ‚starken Mann‘ wie damals.

Sehen wir uns an, wie die italienische Übersetzung mit dem hier präsentierten Wortspiel umgeht:

Si può ben pretendere che tre volte alla settimana la madre sforni il suo famoso dolce di Linz e che l'uomo invece sia autorizzato a venerarne il famoso martire nella sala posteriore della locanda; in questo luogo la gente si compiace della grazia concessale dalla storia: potersi ripetere all'infinito. Intanto lo sguardo rimane fisso al bicchiere, contemplando quel che dovrà aspettarsi prossimamente dal governo.¹⁷⁴

Von einem/r italienischen LeserIn wird vielleicht weniger erwartet, dass er/sie diese Assoziation mit Hitler automatisch herstellt. Beim ‚Linzer Toten‘, der dann in den, diesmal nicht mit einem ‚Hitler‘ versehenen ‚Hinterzimmern‘ verehrt wird, wirkt es fast, als hätte die Übersetzerin schon im Vorgang der Interpretation des Originaltextes den Hinweis auf Hitler nicht erkannt. Hätte sie den ‚Toten‘ schlicht wörtlich mit ‚morto‘ übersetzt, könnte man eher annehmen dass es sich um einen ähnlichen Fall wie den der ‚Hitlerzimmer‘ handelt. Dadurch, dass sie aber aus dem ‚Toten‘ einen ‚Märtyrer‘ macht, könnte der/die italienische LeserIn sozusagen auf eine falsche Fährte gelockt werden. Die Verehrung des Märtyrers in den Hinterzimmern leitet dann vielleicht eher auf einen christlich konnotierten Pfad. So könnte der/die LeserIn an dieser Stelle vermuten, dass die starre Verankerung im Kirchlichen kritisiert wird,

¹⁷³ Hitler bezeichnete Linz immer wieder als seine ‚Heimatstadt‘ und hatte umfangreiche Pläne für die architektonische Gestaltung der Stadt.

¹⁷⁴ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 52

und nicht bemerken, dass hier vielmehr die fragwürdige Vergangenheitsbewältigung Österreichs zum Thema gemacht wird.

Österreichs Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit, der im Roman ‚Lust‘ als wenn auch nicht vordergründiger so doch präsenter Aspekt auftaucht, tritt in der Übersetzung als Thema überhaupt nicht in Erscheinung.

3.3.3 Beispiele II – Das Wortspiel als ‚Art des Meinens‘

Diese beiden hier angeführten Beispiele haben Wortspiele gezeigt, die eine gewichtige Aussage in sich tragen. Viele Wortspiele treten im Text aber auch in der Art auf, dass das Erfassen der konkreten dahinterstehenden Aussage weniger wichtig erscheint, dass es dabei weniger stark um eine ganz bestimmte Aussage geht, als vielmehr um den Umgang mit Sprache überhaupt. So beispielsweise wenn die Bedeutungen von Wörtern in Frage gestellt werden.

Das folgende Wortspiel ist in seiner Gestaltung ähnlich dem oben beschriebenen ‚Hitlerzimmer‘, seine Aussage ist aber keine so markante, sondern dient eher der atmosphärischen Beschreibung und Charakterisierung der Figur:

Der Direktor hält sich an seinem Auto fest und pißt. Die Nobelscheinwerfer strahlen auf seine Gestalt.¹⁷⁵

Durch das Austauschen eines Buchstaben wird den ‚Nebelscheinwerfern‘ eine weitere Aussagekraft hinzugefügt: Hier werden die herkömmlichen Nebelscheinwerfer durch das Austauschen eines Buchstaben zu noblen Scheinwerfern bzw. zu noblen Nebelscheinwerfern.

In der italienischen Übersetzung kann dieses Wortspiel nicht in der selben Weise wiedergegeben werden. Die unterschwellig in das Wort eingefügte Beschreibung der Scheinwerfer muss in eine ‚normale‘ Formulierung aufgespaltet werden:

Reggendosi bene alla sua automobile, il direttore piscia con gli eleganti fanali luminosi puntati sulla sua persona.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Jelinek: Lust, S. 174

¹⁷⁶ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 180

Hier hat die Übersetzerin also Wert darauf gelegt, beide Bedeutungsfelder im Text zu erhalten. Anders als im Wortspiel, das Hitler ins Spiel bringt, hat sie hier, wenn auch nicht in Form eines Wortspiels, so doch den gesamten Inhalt wiedergegeben. Nun stellt sich die Frage, ob das Hinüberretten der gesamten Bedeutung nicht vielleicht im Hitler-Wortspiel wichtiger ist als an dieser Stelle. Die Beschreibung des noblen Autos des Direktors erscheint vergleichsweise weniger relevant, zumal der Lebensstil des Direktors an vielen anderen Stellen des Textes beschrieben wird, während der Nationalsozialismus als Thema gleichsam aus der Übersetzung gestrichen wird. Das Entscheidende an dieser Stelle schiene mir eher die Tatsache des Wortspiels an sich zu sein. Die Übersetzung könnte sich also m. E. durchaus inhaltlich weiter vom Original entfernen und im Gegenzug versuchen, ein eigenes Wortspiel in den Satz einzubauen, um damit vielleicht der ‚Essenz‘ der betreffenden Stelle näher zu kommen.

Einige weitere Beispiele für die möglichen Erscheinungsformen Jelinekscher Wortspiele seien hier angeführt.

Im folgenden Ausschnitt mischt Jelinek zwei Wörter zu einem neuen, nicht existierenden Wort, das gleichsam als falsches Fremdwort auftritt:

Sie können ja nicht nackt umeinandersitzen, das Kind störte sie dabei. Dieses Kind ist ja im Delisium. Keine Geheimnisse hat es vor seinen Eltern, wie es da hinter seinen verbliebenen Milchzähnen mit der Milch herumsprudelt.¹⁷⁷

Aus ‚Delirium‘ und ‚Elysion‘ ergibt sich hier das nicht existierende Wort ‚Delisium‘. Nicht nur werden hier zwei Bedeutungen in einem Wort zusammengefasst, auch wird durch den falschen Umgang mit Fremdwörtern hier gleichsam die Schwierigkeit, der Sprache Herr zu werden, gezeigt. Zum einen wird dabei das ‚falsche‘ Sprechen im Alltag karikiert, gleichzeitig vielleicht auf einer allgemeineren Ebene die Unzulänglichkeit im Umgang mit Sprache überhaupt vorgeführt.

Die Übersetzerin hat sich an dieser Stelle für folgende Lösung entschieden:

Non possono restare lì nudi e abbracciati, sarebbero disturbati dalla presenza del bambino che quasi in delirio sogna di essere ai campi elisi e non ha segreti per i genitori, mentre a bocca aperta fa gorgogliare il latte tra i pochi denti da latte rimasti.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Jelinek: Lust, S. 228

¹⁷⁸ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 240

Sarchielli sah sich hier offenbar wieder gezwungen, aus einem Wort, das zwei Bedeutungen in sich fasst, beide Begriffe herauszulösen und einzeln nebeneinander zu stellen. Ein Vorschlag für eine andere Handhabung dieses Wortspiels sei hier in den Raum gestellt: aus ‚delirio‘ und ‚elisio‘ ergäbe sich einfach ‚delisio‘, ein neues ‚falsches‘ Wort, das so in der italienischen Sprache nicht existiert. In Anbetracht der Tatsache, dass die gesamte Übersetzung – wie wir im Laufe dieser Analyse noch ausführlicher sehen werden – nicht sehr dazu neigt, die Grenzen ihrer Sprache auf ein Maß auszudehnen, in dem sie den Pfad der Normalität verlässt, scheint dies nun jedoch auch an dieser Stelle nicht angebracht, weil die Technik damit eklatant aus dem Gesamtbild des italienischen Textes herausstechen würde.

Auf weitere Auffälligkeiten an dieser Stelle sei kurz hingewiesen: Der dialektale bzw. umgangssprachliche Charakter des ‚nackert umeinandersitzen‘ findet in der Übersetzung keine Entsprechung mehr, wenn es schlicht – der Standardsprache entsprechend – heißt: ‚restare lì nudi‘. Ergänzt wird die Stelle allerdings durch das ‚abbracciati‘ – möglicherweise um dem ‚umeinander‘ Ausdruck zu verleihen, das auch bildlich verstanden werden kann im Sinne von ‚einander umgebend‘ bzw. ‚umschlingend‘.

Damit muss man m. E. auf jeden Fall dem Versuch Anerkennung zollen, mit größter Aufmerksamkeit allen möglichen Bedeutungsebenen des Textes möglichst genau zu entsprechen. Hier wird mit sehr großer Sensibilität für die Schattierungen von Bedeutung und weiteren inhaltlichen Ebenen gearbeitet. Der grundlegende Zug der Jelinekschen Sprache – das spezifische Spiel mit der Sprache – scheint jedoch auch an dieser Stelle verloren zu gehen. Anstatt selbständiger auf jene Weise, wie Jelinek sie in ihrem Text vorgibt, mit der eigenen Sprache umzugehen, also das prinzipielle sprachliche Verfahren Jelineks in der eigenen Sprache anzuwenden und damit eine ähnlich von der Norm abweichende Sprache zu kreieren, neigt die Übersetzung eher dazu, die Sprache, wo sie von Jelinek in bizarren und seltsam anmutenden Formen auftritt, zu normalisieren, quasi rückzuübersetzen in eine mehr der Norm entsprechende Sprache.

Die gleiche Technik wie im obigen Beispiel wendet Jelinek auch im Folgenden an:

Die Frau wird begleitet, die Pakete und Taschen werden getragen, ohne daß getobt oder lärmementiert würde.¹⁷⁹

Hier wird, gleich der oben beschriebenen Technik, ‚lärmementieren‘ aus ‚lärmern‘ und ‚lamentieren‘ geformt. Die Übersetzung lautet:

Il marito accompagna la moglie, porta pacchi e borse senza tanti strepiti, proteste e recriminazioni.¹⁸⁰

Zu einer eigenen Wortschöpfung konnte sich die Übersetzerin wieder nicht entschließen. Die Textstelle wird, wie viele andere, damit normaler im Vergleich zum Original.

Sehr oft kommt es vor, dass Jelinek ein Wort in seiner zweifachen Bedeutung so in einen Satz einbaut, dass beide Bedeutungen gleichzeitig und parallel zu Tage treten, es sich also nicht mehr ausmachen lässt, in welcher Bedeutung das Wort nun gerade aufscheint. Je nachdem, welchen Kontext man favorisiert, ändert sich die Bedeutung des Wortes. Hier ein Beispiel:

Sie muß sich ihren Lebensunterhalt nicht verdienen, sie wird von ihrem Mann unterhalten.¹⁸¹

Diese Art von Wortspielen ist genauso schwer ins Italienische zu übersetzen, weil hier mit einfacher lexikalischer Form und gleichzeitiger mehrfacher Bedeutung gespielt wird. Selten tritt der Fall ein, dass in beiden Sprachen dasselbe Wort in gleicher Weise eine Vielheit von Bedeutungen in sich trägt. Übersetzt wurde hier wie folgt:

Non deve guadagnarsi da vivere, l'uomo provvede già al suo sostentamento e al suo divertimento;¹⁸²

Anstatt sich für eine Bedeutungsebene zu entscheiden, war es der Übersetzerin hier offenbar wichtig, beide Ebenen in den Text einzubringen, als Wortspiel war das jedoch nicht möglich. Dasselbe Problem ereignet sich auch hier:

¹⁷⁹ Jelinek: Lust, S. 74

¹⁸⁰ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 73

¹⁸¹ Jelinek: Lust, S. 64

¹⁸² Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 62

Ihre Liebsten wohnen nicht nah, daher müssen sie sie besuchen, besudeln gehen, nur damit sie bei ihnen einen Kaffee mit einem furchtbaren Schlag kriegen.¹⁸³

Die italienische Übersetzung lautet folgendermaßen:

Vanno a trovare, a imbrattare le loro lontane amate, solo per ricevere un brutto colpo insieme al caffè con panna.¹⁸⁴

Die übersetzten Stellen zeigen, dass sich Sarchielli durchaus der doppelten Bedeutung, mit der hier gespielt wird, bewusst war, diese in der selben komprimierten Form auch im Italienischen wiederzugeben, war ihr aber nicht möglich. Um die Aussage der jeweiligen Stelle aber in ihrer Komplettheit zu übertragen, spaltet sie Jelineks Wortspiel auf und löst beide Bedeutungen heraus. Nun bringt sie zwar rein inhaltlich wohl das Wesentliche in der italienischen Sprache wieder, was hier aber verloren geht, ist wiederum die Metaebene der sprachlichen Formulierung dieser Stelle: das Wortspiel als eigene Aussage, welche im Hindeuten auf die Nichtfestlegbarkeit von Zeichen und Wörtern besteht. Dieses Element, die metasprachliche Aussage von der Unbestimmbarkeit sprachlicher Zeichen, von der Nichtfassbarkeit fixer Bedeutung, ist in der Übersetzung nicht mehr auszumachen. Diese Ebene geht hier verloren.

In den obigen Beispielen hat sich die Schwierigkeit gezeigt, den Wortspielen des Textes an den betreffenden Stellen zu entsprechen. Was sich für den/die ÜbersetzerIn in solchen Fällen anbietet, ist meist die Möglichkeit, diesen Verlust an anderen Stellen auszugleichen. Eine Kompensierung in dem Sinne, dass ein Wortspiel oder eine andere fortlaufend im Text angewandte Technik an einer Stelle eingesetzt wird, an der es im Original nicht der Fall ist, findet in der Übersetzung sehr selten statt. Zu beachten ist dabei natürlich, dass es kaum Stellen im gesamten Jelinekschen Text gibt, die nicht durch irgendeine Art von Sprachspiel markiert sind. Demnach bleibt der Übersetzerin wenig Raum, ihre eigene Sprache zu entwickeln, ist sie doch quasi an jeder Stelle des Textes schon wieder mit einer neuen Technik konfrontiert, der es zu entsprechen gilt. Jelinek gibt beinahe keinen Raum frei für Kompensation, die

¹⁸³ Jelinek: Lust, S. 100

¹⁸⁴ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 101

übersetzerische Tätigkeit wirkt wie ein ständiges der Fülle an Sprachspielen Hinterherrennen.

Ein Beispiel für Kompensation sei hier jedoch noch kurz dargestellt:

Diese hungrige Meute, die zieht ihr Geschlecht aus den Türln, die sie praktisch an sich angebracht hat.¹⁸⁵

Sarchielli ist es hier gelungen, ein eigenes Wortspiel in den Satz einzubauen:

Quest'orda famelica che estrae dall'uscio il proprio sesso, un francobollo che si è appiccicato da solo.¹⁸⁶

Die Übersetzerin spielt hier mit der Doppelbedeutung des Wortes 'francobollo'. Zum einen schafft sie mit dem 'francobollo appiccicato', also einer angeklebten Briefmarke eine bizarre Metapher, zum anderen verweist 'francobollo' als Adjektiv auf die äußerst geringen Ausmaße erwähnter Geschlechtsteile. Während im Jelinekschen Satz die 'Türln' von den Personen selbst an ihren Kleidungsstücken angebracht werden, haben sich bei Sarchielli die kleinen Geschlechter an den Menschen festgeklebt, selbstklebend wie eine Briefmarke.

Selten aber doch tritt der glückliche Fall ein, dass ein Wortspiel durch die strukturelle Ähnlichkeit beider Sprachen in gleicher Weise auch in der Übersetzung funktioniert.

Wenn es etwa in 'Lust' heißt

Wo ist hier der Sinn verborgen? In ihren sinnlichen Frauen, in denen sich das Leben vollkommen ausgedrückt hat?¹⁸⁷,

so funktioniert das Spiel mit der doppelten Bedeutung des Wortes 'Sinn' auch im Italienischen:

Qual è il senso recondito di tutto questo? È forse da ricercare nelle loro sensuali signore, in cui la vita si manifesta in tutta la sua pienezza?¹⁸⁸

Mit 'sensuali signore' wird darüber hinaus auch noch eine schöne Alliteration eingebaut, die hier als Kompensation für andere Stellen gesehen werden kann, an denen es nicht möglich war, einer derartigen rhetorischen Technik Jelineks zu folgen.

¹⁸⁵ Jelinek: Lust, S. 13

¹⁸⁶ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 7

¹⁸⁷ Jelinek: Lust, S. 161

¹⁸⁸ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 167

3.3.4 Zusammenfassung Wortspiel

Aus den vielfältigen Techniken des Wortspiels, die im Text zur Anwendung kommen, zeichnet sich eine allgemein sich durch die Übersetzung ziehende Tendenz der Normalisierung ab.

Wie wir in Beispielen wie ‚Nobelscheinwerfer‘ oder ‚Delisium‘ gesehen haben, folgt die Übersetzung der Radikalität der Jelinekschen Sprache nicht so weit um selbst neue Wörter zu kreieren und die Grenzen der eigenen Sprache zu erweitern. Es gibt kaum Abweichungen von den Regeln richtiger Grammatik und Orthographie, guten Stils und deutlichen Ausdrucks. Die Sprache der Übersetzung bleibt stärker in ihrem Rahmen als die des Originals.

Die Übersetzung wirkt damit insgesamt weniger konsequent dekonstruktivistisch in ihrer Sprache. Das Verzerrende, das geradezu ungehörige Sprengen sprachlicher Normen, das bei Jelinek so stark in den Vordergrund tritt, und gleichsam das Leseerlebnis ausmacht, ist keine (wesentliche) Charakteristik des italienischen Textes.

Allgemein lässt sich zum Umgang mit Wortspielen im Text feststellen, dass Sarchielli sich hauptsächlich dafür entschieden hat, eher wörtlich zu übersetzen. Wenn Jelinek an einer Stelle mit der Tatsache spielt, dass zwei Wörter im Deutschen gleich oder ähnlich klingen, sich in ihrer Bedeutung aber unterscheiden, übersetzt Sarchielli jeweils auf der Inhaltsebene. Die beiden Wörter haben dann im Italienischen meist nicht den gleichen Klang, damit entsteht kein Wortspiel mehr. Der Inhalt wird übertragen, nicht die Form.

3.4 Sprichwort und Redewendung

Jelineks besonderer Umgang mit Sprichwörtern und Redewendungen – und dessen Funktion innerhalb ihrer Texte – wurde schon im ersten Kapitel ausführlich dargestellt und erklärt. Auch in ‚Lust‘ kommt diese Technik, das Sprechen in vorgefertigtem Sprachmaterial zu dekonstruieren, zur Anwendung. Anhand einiger Beispiele soll gezeigt werden, in welchem konkreten Kontext Sprichwörter und Wendungen in diesem Text wirken und wie deren Behandlung in der Übersetzung

entsprochen wird bzw. welche Möglichkeiten und Schwierigkeiten in diesem Zusammenhang auftreten.

3.4.1 Beispiele Sprichwort und Redewendung

Das erste Beispiel zeigt Jelineks Technik, ein Sprichwort ohne Modifizierung in den Text einzubauen. Damit werden Denkweisen und Meinungen demonstriert.

Denn hinten wartet die Menge der dummen Erwerbslosen, die auf ihre Chance lauern, daß jemand ihre Spur endlich aufnimmt. Und wir? Wollen weiter fliegen? Dafür müssen wir neunmal Klugen erst mal höher hinaufsteigen und uns runterregnen lassen, denn: sich regen bringt Segen!¹⁸⁹

Hier wird das Sprichwort ‚Sich regen bringt Segen‘ ohne Modifizierungen angewandt. Mit der unveränderten Verwendung des Sprichwortes wird der gesellschaftliche Konsens kapitalistischen Denkens reproduziert: jeder will aufsteigen, jeder will höher hinauf, produzieren, Leistung bringen, immer weiter kommen, sich über die anderen hinwegsetzen. Nur wer viel arbeitet, das richtige Engagement zeigt, wird belohnt werden. Das ‚wir‘ drückt – gemeinsam mit dem gemäß seiner Natur unhinterfragbaren Sprichwort – aus, dass es sich hier um eine allgemein anerkannte, von allen Mitgliedern der Gesellschaft geteilte Ansicht zu handeln hat. In der Verbindung zum vorhergehenden ‚runterregnen‘ wird gleichzeitig ein Wortspiel in den Abschnitt eingebaut: das ‚regen‘ des Sprichwortes kann mit dem Substantiv ‚Regen‘ von ‚regnen‘ assoziiert werden. Damit wird wiederum auch die Polysemantik der Wörter als Thema eingeführt. Ein falsches Verständnis des Sprichwortes durch die falsche Zuordnung des Wortes ‚regen‘, untergräbt damit die Autorität des Sprichwortes und stellt gleichzeitig diejenigen SprecherInnen in Frage, die sich dessen bedienen um ihren Status und ihr Weltbild zu festigen.

Die italienische Übersetzung derselben Stelle lautet:

Dietro, infatti, ecco la folla silenziosa dei disoccupati attendere con impazienza che le si dia una chance, che qualcuno infine sorga un segno della sua esistenza. E noi? Noi continueremo a volare! Ma per questo, noi nove volte saggi dobbiamo prima salire ancora più in alto e poi lasciarci piovere giù: chi semina raccoglie!¹⁹⁰

¹⁸⁹ Jelinek: Lust, S. 46

¹⁹⁰ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 41

Sarchielli hat hier mit einem anderen italienischen Sprichwort gearbeitet: ‚Chi semina tempesta raccoglie vento‘ bzw. in der vereinfachten Form: ‚Chi semina raccoglie‘. Dieses Sprichwort existiert so auch im Deutschen: ‚Wer Wind sät, wird Sturm ernten‘¹⁹¹. Hier wird die Mahnung vermittelt: Wer etwas Schlechtes tut, wird mit schlimmen Konsequenzen rechnen müssen, wird um ein vielfaches Ausmaß im Vergleich zur Schwere seines Vergehens dafür bestraft werden. Damit widerspricht das Sprichwort dem von Jelinek verwendeten ‚Sich regen bringt Segen‘, das ja im Gegenteil Belohnung für denjenigen/diejenige verspricht, der/die sich genügend anstrengt. Trotzdem scheint sich das von Sarchielli angewandte Sprichwort sehr gut in den Gesamtzusammenhang der Textstelle – nicht zuletzt auch lexikalisch durch das vorhergehende ‚piovere‘ eine stimmige Assoziationskette bildend – einzufügen. Zumal hier nicht nur die Technik angewandt wird, die Stimme der Allgemeinheit zu reproduzieren, sondern darüber hinaus auch noch das gegebene Sprichwort in seiner Bedeutung gleichsam umzukehren. Durch den veränderten Kontext wird hier also dem Sprichwort die gegenteilige Bedeutung – zumal die Elemente Wind und Sturm weggelassen werden – vermittelt.¹⁹² Wer sät, wird ernten, kann demnach als ein durchaus positives, ein Versprechen gebendes, gleich dem ‚Sich regen bringt Segen‘ funktionierendes Sprichwort rezipiert werden. Sarchielli findet also durchaus eine Entsprechung für die Technik Jelineks, über feststehende Sprichwörter frei zu verfügen, sie in ihrem fixierten, autoritären Charakter in andere Bedeutungsebenen zu verrücken und damit zu dekonstruieren. Indem sie sich also wörtlich und inhaltlich etwas weiter vom Original entfernt, schafft sie es, sich auf eine Ebene zu begeben, auf der es um den grundsätzlichen Zugang zur Form des Sprichwortes geht: das Aufgreifen von in der Gesellschaft fest verhafteten Sprachmustern und das Modulieren und Verändern dieser durch die sprachliche und kontextualisierende Verschiebung.

¹⁹¹ Wie viele Sprichwörter und Redewendungen, hat auch dieses seinen Ursprung in einer Bibelstelle: „Denn sie säen Wind und werden Sturm ernten“ (Buch Hosea 8, 7). Auf einen gemeinsamen religiösen Kulturraum zurückgehend, findet sich das daraus entstandene Sprichwort demzufolge in beiden Sprachen in ähnlicher Weise wieder.

¹⁹² Das Sprichwort scheint nicht nur durch Sarchiellis Verwendung im Kontext in seiner ursprünglichen Bedeutung gleichsam umgekehrt zu werden. Schon im allgemeinen Sprachgebrauch scheint dieses Sprichwort in der Form oft als positives Gegenteil dessen wahrgenommen und verwendet zu werden, was es ursprünglich vermittelte.

Der Begriff ‚neunmalklug‘, von Jelinek aus seiner Form gelöst und in ‚wir neunmal Klugen‘ aufgespaltet, wird in der Übersetzung wörtlich wiedergegeben. Da diese Wendung im Italienischen aber nicht in dieser Form existiert, erhält der Ausdruck, stärker noch als bei Jelinek, einen bildlichen und poetischen Klang. In der Übersetzung steht also reine Wörtlichkeit ohne Rückbezug auf eine ehemals fixe Form, die demontiert wird.

In Bezug auf das Sprichwort hat Sarchielli nun an dieser Stelle offenbar die Ebene des Sprichwortes an sich als wichtig erachtet und dementsprechend versucht, eine Entsprechung in ihrer eigenen Sprache zu finden.

An anderen Stellen hingegen arbeitet die Übersetzerin mehr auf der inhaltlichen, wörtlichen Ebene und verzichtet – wo es das Italienische nicht anbietet – auf die Verwendung eines Sprichwortes oder einer Redewendung. Dieser letztere Fall ist im gesamten Text öfter zu beobachten als der Versuch, explizit den Umgang mit Sprichwörtern herauszuheben. Wie das im Konkreten aussieht, soll anhand eines weiteren Beispiels gezeigt werden:

Wir sind ja keine Tiere, daß alles immer sofort geschehen muß, wir überlegen, ob der Partner überhaupt zu uns paßt und was er sich leisten kann, ehe wir ihn zurückstoßen. Jetzt haben wir alle Tassen beisammen, es hat sich ja auch viel angesammelt im Laufe der Jahre.¹⁹³

Die hier verwendete Fügung setzt sich aus den Wendungen ‚nicht alle Tassen im Schrank haben‘ und ‚nicht alle Sinne beisammen haben‘¹⁹⁴ zusammen. Die ursprüngliche Bedeutung bezieht sich auf den Geisteszustand eines Menschen, der – wenn er nicht alle Tassen im Schrank bzw. nicht alle Sinne beisammen hat – als psychisch labil, verrückt oder leicht verschroben gilt. Durch die Anfügung des Nebensatzes macht Jelinek den bildlichen Vergleich im übertragenen Sinn wörtlich. Wir sind ja keine Tiere, wir überlegen uns vorher genau, auf wen wir uns einlassen – diese Einleitung entspricht einem ‚wir sind ja nicht verrückt‘, das sich dann in der Wendung ‚alle Tassen beisammen haben‘ ausdrückt. Diese symbolische Ebene wird aber sofort verlassen und in tatsächliche Tassen übergeführt. Der/die LeserIn muss von dem als Symbolik rezipierten Bild zu einem tatsächlichen, wörtlichen Bild von Tassen, die sich im Laufe der Jahre angesammelt haben, wechseln. Wieder findet eine

¹⁹³ Jelinek: Lust, S. 100

¹⁹⁴ Oft wird die Wendung auch als ‚nicht seine fünf (oder sieben) Sinne beisammen haben‘, oder schlicht ‚nicht alle beisammen haben‘ verwendet.

Verunsicherung innerhalb der Sprache und des Sprachgebrauchs statt bzw. innerhalb dessen, was Sprache für uns ausdrückt, wo sie uns hinlenkt, in welcher Weise sie unser Denken bestimmt.

Werfen wir einen Blick auf die italienische Übersetzung:

Non siamo mica bestie, la questione non si chiude in quattro e quattr'otto!
Prima di respingere il partner, riflettiamo a lungo, chiedendoci se sia quello
adatto a noi e se abbia un buon reddito. Adesso il servizio di tazze è al
completo, nel corso degli anni si sono accumulate molte cose.¹⁹⁵

Im Italienischen gibt es keine Wendung, die den beiden oben genannten deutschen wörtlich entspricht. Um die behauptete Verrücktheit einer Person bildlich auszudrücken, existieren im Italienischen Wendungen wie z. B. ‚Gli manca una rotella‘ / ‚Gli manca un venerdì‘ / ‚Ha qualche rotella fuori posto‘.¹⁹⁶

Mit dem hier angeführten ‚servizio di tazze‘ wird der/die italienische LeserIn keine dementsprechende Assoziation herstellen. Es wird beim Lesen der Übersetzung im Unklaren bleiben, warum hier plötzlich von Tassen gesprochen wird.

Sarchielli scheint an dieser Stelle die wörtliche Ebene der ‚Tassen‘ als wichtiger erachtet zu haben, als die Tatsache, dass hier eine Redewendung in ihrem Gebrauch subvertiert wird. Die Problematik dieser Stelle lässt an Jiří Levýs Ausführungen zur unterschiedlichen Graduierung von Übersetzungen denken. Eine rein wörtliche Übersetzung wäre demnach eine Übersetzung ersten Grades, während eine Übersetzung, die das betreffende Element als Träger bzw. Ausdruck eines Gesamtkonzeptes sieht, sich dementsprechend von der wörtlichen Ebene entfernen würde. Zu unterscheiden ist zwischen der „denotativen eigene[n] Bedeutung“ und der „Funktion in einer Struktur höherer Ordnung“¹⁹⁷. Die ‚höhere Ordnung‘ wäre in diesem Fall Jelineks Umgang mit Sprichwörtern im Dienste einer Dekonstruktion von Sprache bzw. Sprachmustern. Das Element drückt sich in diesem Fall m. E. weniger in seiner wörtlichen Bedeutung aus, als vielmehr verweisend auf eine ‚Struktur höherer Ordnung‘. Entschließe man sich für eine Übersetzung höheren Grades – um Levýs Schema zu folgen –, so hieße das, sich weiter von der Wörtlichkeit der ‚Tassen‘ zu entfernen und den/die italienische LeserIn auf ein Sprichwort oder eine

¹⁹⁵ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 101

¹⁹⁶ Diese Wendung lässt wiederum an die deutsche Wendung ‚eine Schraube locker haben‘ denken, mit der das Gleiche ausgedrückt wird.

¹⁹⁷ Levý / Schamschula (Üb.), S. 104

Redewendung hinzuweisen, die hier wörtlich gemacht und damit dekonstruiert wird. Dies könnte man durchaus erreichen, indem man eine der oben genannten Wendungen des Italienischen für seine Zwecke modifiziert und dem Verfahren Jelineks folgend in den Text einbaut. So bieten sich durchaus auch die ‚rotelle‘ oder die ‚venerdi‘ der genannten Wendungen als auch ins Wörtliche überführbare Begriffe an. Nicht nur Tassen können sich im Laufe der Jahre ansammeln, genauso ‚rotelle‘ oder – vielleicht ein interessanteres Bild ergebend – die vielen ‚venerdi‘ eines Lebens.

Bleibt die Frage, wie weit vom Text sich zu entfernen man bereit ist, um sich ihm letztlich vielleicht im Gesamten besser anzunähern.

Einen oftmals auftretenden Effekt, der sich aus der Schwierigkeit, entsprechende Sprichwörter oder Redewendungen im Italienischen zu finden, ergibt, möchte ich hier als Metaphorisierung oder Verbildlichung bezeichnen. Das heißt, durch die inhaltliche Wiedergabe eines im Deutschen als fixe Wendung begriffenen Elements, geht der Bezug auf ein Sprichwort verloren, was bleibt, ist eine Metapher bzw. ein bildlicher Vergleich. Dieser Effekt zeigt sich im folgenden Beispiel:

Die Mädchen, die so oberflächlich vorkommen in den Zeitschriften, von denen sie zu Bildern gemacht werden, sie bilden aus ihrer Stirn einen Schirm vor dem Paar, das da ins Blaue hereingeschneit ist.¹⁹⁸

Wieder haben wir es mit einer Vermischung zweier Wendungen zu tun: ‚hereinschneien‘ gilt im Deutschen als fixe Wendung, die im übertragenen Sinn soviel bedeutet wie ‚unerwartet und überraschend bei jemandem auftauchen / zu Besuch kommen‘. Das Element ‚ins Blaue‘ weist auf die Wendung ‚ein Schuss ins Blaue‘, oder auch ‚ins Blaue hinein‘. Damit wird vermittelt, dass jemand etwas ohne eingehende Überlegung oder Vorbereitung aufs Geratewohl versucht. Gleichzeitig wird an dieser Stelle des Textes der Zusammenhang zur tatsächlichen Situation hergestellt: Die Szene spielt im tief verschneiten Wald abseits der Schipiste.

In der Übersetzung wird genau dieser Zusammenhang mit dem Hinweis auf den Schnee ebenfalls erhalten, Redewendungen fallen hier als Elemente aber nicht mehr auf:

¹⁹⁸ Jelinek: Lust, S. 195

Le ragazze, con quell'aria così superficiale, ridotte a pure immagini dalle riviste illustrate, fanno scudo con la fronte davanti alla coppia fioccata lì come neve nell'azzurro del cielo.¹⁹⁹

Das Paar vor ihnen wird also mit Schneeflocken verglichen, die vom blauen Himmel fallen. Dies kann bei der Lektüre nur als bildlicher Vergleich, das ‚fioccata‘ (also schneien, in Flocken herabfallen) als Metapher wahrgenommen werden, nicht aber als Bezug zu einem Sprichwort oder einer Redewendung.

Hingewiesen sei auch auf das im selben Satz enthaltene Wortspiel mit dem Begriff des Bildes. ‚Bild‘ wird einerseits als ‚Abbild‘, ‚Fotografie‘ im wörtlicheren Sinn, ‚Vorstellung‘ in einem weiteren Sinn, gleichzeitig aber auch als Verb ‚bilden‘ im Sinne von ‚bauen, herstellen, formen‘ im Satz verwendet. Dieses Wortspiel geht im Italienischen ebenfalls verloren.

Die Betrachtung dieses einzelnen Satzes, der die Komprimiertheit literarischer Techniken zeigt, spiegelt zu einem großen Teil einen Gesamteindruck des Textes wider: Die Sprache in ‚La voglia‘ ist eine sehr bildhafte, mit verschiedensten Metaphern arbeitende, ein extremer Einsatz von Wortspielen sowie von demontierten Sprichwörtern und Redewendungen fällt nicht so stark auf.

Allen Techniken innerhalb des Textes an jeder Stelle zu entsprechen, scheint nicht umsetzbar. Durch das Wegfallen einiger dieser Techniken wirkt der Text dann insgesamt weniger intensiv im Umgang mit Sprache, weniger radikal auf die Dekonstruktion von Sprache gerichtet.

Die Übersetzung neigt demnach insgesamt dazu, eine normalisiertere Sprache anzubieten. Die Tendenz zur Normalisierung oder Glättung der Jelinekschen Sprache kann auch anhand des folgenden Beispiels beobachtet werden:

Hier wird das Sprichwort nicht nur wörtlich und dann gleichsam als interessante Metapher oder als Vergleich wiedergegeben, sondern es wird auch die bildliche Ebene verlassen. Anstatt wörtlich zu übersetzen, ändert Sarchielli die gesamte Struktur des Satzes und greift erklärend da ein, wo der/die deutschsprachige LeserIn selbst vielschichtigere Bezüge herstellen muss. Beschrieben wird an dieser Stelle die Mitgliedschaft des Studenten Michael in einer Burschenschaft:

Seine Verbindung ist nicht schlagend ein Beweis für sich selbst, aber was sich nicht schlägt, das neckt sich.²⁰⁰

¹⁹⁹ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 205

Der erste Teil des Satzes könnte einen eigenen Satz bilden: Seine Verbindung ist nicht schlagend. Damit wäre diese Studentenschaft als nicht schlagend charakterisiert. ‚Schlagend‘ kann im ersten Teil also zuerst gelesen werden als eine spezifisch zutreffende Bezeichnung für studentische Verbindungen: In schlagenden Verbindungen wird das akademische Fechten als Teil der Mitgliedschaft praktiziert, in nicht schlagenden wird darauf verzichtet.

Durch die Weiterführung des Satzes wird das ‚schlagend‘ jedoch als zum ‚Beweis‘ gehörend identifiziert. Damit ist es wiederum Teil einer sprachlichen Wendung – ‚ein schlagender Beweis‘. Das Wort ‚schlagend‘ wird also allein durch seine Anordnung innerhalb eines Satzes, seine Kontextualisierung, seine Nachbarschaft zu verschiedenen Wörtern, auf mehreren Bedeutungsebenen wahrgenommen. Es lässt sich kaum auf eine Bedeutung reduzieren, sondern scheint vielmehr bei jedem erneuten Lesen des Satzes zwischen diesen beiden Ebenen zu oszillieren. Damit nicht genug, wird es im darauffolgenden Satz auf eine weitere Ebene getragen, diesmal als Teil eines Sprichwortes, welches wiederum in seiner Form und Lexik modifiziert ist, aber dennoch erkannt wird als das ursprüngliche: ‚Was sich liebt, das neckt sich.‘²⁰¹

In der Übersetzung gehen sowohl der Einsatz des Sprichwortes als auch das Wortspiel verloren:

La sua appartenenza alla goliardia non è di per sé un dato convincente, ma anche chi non si batte a duello come un tempo è autorizzato a sbeffeggiare e provocare l'avversario.²⁰²

Auch die äußere Form eines Sprichwortes geht hier verloren, es gibt nichts mehr, was an ein Sprichwort erinnert. Hier geht es um die rein inhaltliche Wiedergabe. Der Satz erklärt ausführlich, um das ‚schlagend‘ des Jelinekschen Satzes wiederzugeben, den Brauch früherer Zeiten sich zu duellieren wenn man in Konflikt mit jemandem gerät. Auch wenn man das heutzutage nicht mehr macht, so die Aussage an dieser Stelle, kann man trotzdem den Gegner provozieren oder verspotten, womit noch versucht wird das ‚neckten‘ des originalen Satzes einzubauen. Es zeigt sich ein völlig anderer Charakter des vorliegenden Satzes. Hingewiesen sei auch auf den Unterschied

²⁰⁰ Jelinek: Lust, S. 90

²⁰¹ Oft wird das Sprichwort auch in umgekehrter Form als ‚Was sich neckt, das liebt sich‘ verwendet.

²⁰² Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 90

zwischen Jelineks ‚Verbindung‘ und Sarchiellis ‚appartenenza‘: bei Jelinek ist die Gruppe selbst gemeint, Sarchielli drückt mit ihrer Wortwahl Michaels Mitgliedschaft bzw. Zugehörigkeit in der Gruppe aus.

Die Übersetzung dieses Satzes wirkt nicht nur normalisierend, sondern auch erklärend. Dem/der LeserIn wird quasi auf dem Silbertablett präsentiert, was Jelinek in exzentrischer Form darstellt und von Leser und Leserin selbst aufgeschlüsselt werden muss. Wieder entsteht der Eindruck, die Übersetzerin habe zuerst versucht, die verschiedenen Schichten von Aussagen aus dem Jelinekschen Text herauszulösen, den Satz für sich zu interpretieren, die Verästelung aufzulösen, um dann das Ergebnis ihres Verständnisses dem/der italienischen LeserIn entschlüsselt, gelöst und aufgeklärt zu präsentieren.

Ein weiteres Beispiel soll noch zeigen, dass es im Zusammenhang mit der Schwierigkeit, Entsprechungen für den jeweiligen Gebrauch von Redewendungen und Sprichwörtern zu finden, – gepaart mit der Tendenz zur Normalisierung – sogar zur Veränderung des Sinns kommen kann.

Hermann und Gerti sind gerade dabei – diesmal im Badezimmer – ihren ‚ehelichen Pflichten‘ nachzukommen, das Kind soll sie dabei nicht stören:

Das schläfrige wiederauferstandene Kind soll nicht so mit der Badezimmertür schütteln, sonst wird es mit dem Bad ausgegossen werden.²⁰³

Die Wendung, die hier ins Auge springt, ist: ‚das Kind mit dem Bade ausschütten‘, als Sprichwort formuliert ‚Man soll das Kind nicht mit dem Bade ausschütten‘.

Das ‚schütten‘ wird durch das ‚schütteln‘ des Kindes an der Badezimmertür eingebracht, die Form des Sprichwortes soweit modifiziert, dass es als Drohung an das Kind gerichtet wird. Der Kontext ist durch die Szenerie des Badezimmers geradezu aufgedrängt.

In der italienischen Übersetzung vermittelt der Satz eine andere Bedeutung:

Il bambino, resuscitato e insonnolito, non deve sbattere la porta del bagno in quel modo, se no verrà immerso nell’acqua a fare un bagno.²⁰⁴

Dem Kind wird hier nur angedroht, dass es ein Bad nehmen muss, das Bild des Originals ist um vieles bizarrer. Wieder tritt die Übersetzung normalisierend in

²⁰³ Jelinek: Lust, S. 140

²⁰⁴ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 143

Erscheinung. Anstatt ein recht absonderliches Bild eines ausgeschütteten oder ausgegossenen Kindes entstehen zu lassen, hat Sarchielli hier beschlossen, eine wenig auffällige, wiederum recht normal wirkende Aussage zu setzen.

3.4.2 Zusammenfassung Sprichwort und Redewendung

Mit der Beschreibung von Beispielsätzen könnte man geradezu endlos fortfahren, es wurden hier nur einige herausgegriffen, um zu veranschaulichen, was sich als Gesamteindruck der Lektüre manifestiert: Der Umgang mit Sprichwörtern scheint in der Übersetzung weniger stark problematisiert als im Original. Nach meinem Empfinden kommt diesem Element in der Übersetzung ein geringerer Stellenwert zu. Es fällt schlicht nicht so markant ins Auge, dass hier sehr oft Sprichwörter und Redewendungen herangezogen werden um dekonstruktivistisch mit ihnen zu verfahren. Das Sprichwort als mythentragendes Element in unserer Sprache wird hier weniger thematisiert. Meist gehen aus den Sprichwörtern bzw. Redewendungen des Originaltextes in der Übersetzung entweder Metaphern oder bildliche Vergleiche hervor oder die Sätze werden so weit vom Sprichwort befreit, dass sie als vergleichsweise gewöhnliche und sprachlich unauffällige auftreten.

3.5 Normalisierung und Glättung

Schon in der Beschreibung des Umgangs mit Wortspielen und Sprichwörtern wurde deutlich, dass in der italienischen Übersetzung oft eine Standardisierung, Normalisierung oder Glättung der Sprache stattfindet. Diese Normalisierung entsteht jedoch nicht nur aus der Schwierigkeit, Wortspiele und Redewendungen entsprechend wiederzugeben, sie scheint sich vielmehr als eine allgemeine Tendenz des Textes herauszukristallisieren. Hier geht es um einen Gesamteindruck, einige wenige Beispiele können nur versuchen, diesen Eindruck etwas anschaulicher zu machen.

3.5.1 Beispiele Normalisierung und Glättung

Aus dem einfachen und doch etwas bizarr anmutenden Bild „Die Frau zerstreut sich in ihren Handfesseln“²⁰⁵ wird im Italienischen ein Satz, der sich anscheinend genötigt sieht, erklärend einzugreifen und dem/der LeserIn schon auf dem Papier genau vorzugeben, was sich im Fall des Originals durch sein/ihr assoziatives Denken in ihm/ihr selbst vollzieht: „La donna si perde nei propri pensieri, le mani sono immobilizzate dai lacci.“²⁰⁶

Aus dem poetischeren und expressionistischeren „Sie brüllen wie Bahnhöfe“²⁰⁷ wird ein etwas nüchterneres, wiederum normaler wirkendes „Le loro grida rimbombano come nelle stazioni“²⁰⁸. Durch das schlichte Weglassen der Präposition ‚nelle‘ näherte sich dieser Satz m. E. mehr an die Ausdrucksebene des Originals an.

Bei Jelinek heißt es über das Kind, das abends ins Bett gebracht wird: „Es kotzt vor Unterricht in sein Bett“²⁰⁹. In der Übersetzung wird daraus „l’amato bambino che vomita a letto all’idea della scuola il giorno dopo“²¹⁰.

In Jelineks Satz wird nicht ganz deutlich, was mit der Fügung ‚vor Unterricht‘ genau ausgedrückt werden soll: ‚vor lauter Unterricht‘ scheint näherliegend als ein zeitliches ‚vor dem Unterricht‘, das die italienische Übersetzung in den Vordergrund stellt. In die Fügung würde besser ein Wort wie ‚Angst‘ oder vielleicht auch ‚Erschöpfung‘ passen: Das Kind kotzt vor Angst vor dem Unterricht oder vor Erschöpfung von demselben ins Bett. Klar wird jedenfalls, dass der Unterricht Ursache des Erbrechens ist, die formale Gestaltung dieses Satzes lässt ihn aber erstens offener in seiner Bedeutung, zweitens auch expressiver in seiner Wirkung erscheinen. In der Übersetzung weichen diese Effekte einem weniger wirkungsvollen, konventionellen Satz.

Auch im folgenden Beispiel wird aus einem irritierenden Bild Jelineks ein ganz normales bei Sarchielli:

Gerti zwängt sich unter die Decke, legt ihre Küsse neben dem Kind auf das Kissen. Sie wühlt in den Kaldaunen der Decke, [...] ²¹¹

²⁰⁵ Jelinek: Lust, S. 54

²⁰⁶ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 51

²⁰⁷ Jelinek: Lust, S. 62

²⁰⁸ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 60

²⁰⁹ Jelinek: Lust, S. 125 f.

²¹⁰ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 128

²¹¹ Jelinek: Lust, S. 232

‚Kaldaunen‘ klingt zwar ähnlich wie ‚Daunen‘ und passt damit auf den ersten Blick scheinbar zur ‚Decke‘, bezeichnet jedoch ‚Innereien‘, damit entsteht ein ungewöhnliches Bild. Vom Klang des Wortes in die Irre geführt, kann der/die LeserIn bei der Lektüre empfinden, dass sich das Wort unauffällig und nahtlos in den Zusammenhang der Stelle fügt. Dahinter steckt aber ein die Erwartungen der LeserInnen ganz und gar sprengendes und irritierendes Bild. Sarchielli hat sich dafür entschieden, die ‚Kaldaunen‘ einfach als ‚Falten‘ in der Decke zu lesen und dementsprechend zu übersetzen:

Gerti si infila nel letto e ricopre di baci il cuscino su cui posa il capo di suo figlio. Mentre fruga tra le pieghe delle coperte, [...] ²¹²

Damit liefert sie genaugenommen eine falsche Übersetzung des Wortes, im Italienischen würde man ‚Kaldaunen‘ z. B. mit ‚trippa‘ übersetzen. Hätte sie dieses Wort verwendet, hätte sie zwar auch nicht dem Spiel mit täuschendem Klang und tatsächlicher Bedeutung folgen können, zumindest aber wäre das gleiche bizarre Bild entstanden wie es auch im Original steht.

In einem abschließenden Beispiel zeigt sich wiederum eine Normalisierung, die hier jedoch so weit geht, den Sinn des Satzes gleichsam ins Gegenteil zu verkehren:

Der Sport ist ihnen das Heiligste, das sie mit ihren gebundenen Händen erreichen können. Er ist ähnlich dem Speisewagen im Zug, nicht unbedingt nötig, aber er verbindet das Unnütze mit dem Unangenehmen. Und man kommt weiter. ²¹³

Was man hier vom normalen Sprachgebrauch her gewöhnt ist, wäre das geradezu schon zu einer fixen Wendung geronnene ‚das Nützliche mit dem Angenehmen verbinden‘. Jelinek dreht diese ins Gegenteil. Sarchielli hat die Stelle wie folgt übersetzt:

Lo sport è la cosa più sacra che possano raggiungere con le mani legate: è come il vagone ristorante di un treno che, pur non essendo indispensabile, unisce comunque l'utile al dilettevole. E così si tira avanti. ²¹⁴

Die Übersetzerin war hier nicht mit einer sprachlichen Unüberbrückbarkeit konfrontiert. Um Jelineks Verwirrung zu folgen, reichte es, den Teil des Satzes

²¹² Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 244

²¹³ Jelinek: Lust, S. 92

²¹⁴ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 93

wörtlich zu übersetzen, etwa mit: pur non essendo indispensabile, unisce comunque l'inutile allo sgradevole.

3.5.2 Zusammenfassung Normalisierung und Glättung

Diese Fälle von Normalisierung und Glättung des Textes ziehen sich durch die gesamte Übersetzung. Bedenkt man zusätzlich die Häufigkeit, mit der es nicht möglich ist, Jelineks Wortspiele tatsächlich als Wortspiele wiederzugeben bzw. im Umgang mit Redewendungen und Sprichwörtern eigene Entsprechungen zu finden, scheint ein normalerer und glätterer Text die unausweichliche Konsequenz zu sein.

Oft scheint die Übersetzerin zuerst die von der Norm abweichende Sprache Jelineks gleichsam intralingual in eine ‚normalere‘ Sprache zu übersetzen, und diese dann erst in einem weiteren – interlingualen – Schritt ins Italienische zu übertragen. Daraus ergibt sich für die Übersetzung insgesamt ein glätteres sprachliches Bild, der Text wirkt nicht so exzentrisch wie das Original, er entspricht insgesamt mehr den Konventionen der Standardsprache.

Jelinek selbst hat sich in einem Interview zu ihrer von der Norm abweichenden Sprache und deren möglicher Übersetzung wie folgt geäußert:

Prinzipiell gilt, würde ich sagen: je mehr das Original von der Normalität der Alltagssprache (oder: der gebräuchlichen Schriftsprache) abweicht, desto mehr darf man von dieser auch in der Übersetzung abweichen. Das ist ja auch ein Problem mit meinen eigenen Texten, die ja oft von der >Normalität< der deutschen Sprache abweichen.²¹⁵

Ein von der Normalität abweichender Text fordert also eine Übersetzung, die ebenfalls von der Norm ihrer eigenen Sprache abzuweichen bereit ist. Das scheint die italienische Übersetzung Sarchiellis nur in geringem Maß zu sein.

Die Sprache der vorliegenden Übersetzung wirkt m. E. weniger verstörend als jene des Originals. Wir haben es hier mit einer sehr bildreichen, üppigen Sprache zu tun, die oftmals auch äußerst bizarre und exzentrische Bilder entwirft, jedoch selten den Rahmen ihrer Grammatik und Orthographie oder ihrer stilistischen Konventionen durchbricht.

²¹⁵ Elfriede Jelinek im Gespräch mit Claudia Augustin. In: Bachleitner; Begemann; Erhart; Hübinger (Hg.), S. 102

3.6 Metaphern und bildliche Vergleiche

Was in der Übersetzung vor allem zu Tage tritt, ist eine äußerst bildliche, von Metaphern und Vergleichen durchzogene Sprache. In diesem Punkt scheint sie dem Originaltext am nächsten zu stehen. Diese Nähe ergibt sich aus der Tatsache, dass die Bilder, die Jelinek kreiert, weniger als zum Beispiel jegliche Art von Sprachspiel von der spezifischen Struktur einer Sprache abhängen. Die Bilder, die Jelinek im Kopf der LeserInnen entstehen lässt, lassen sich fast immer ohne gravierende Verluste auch in der italienischen Sprache zeichnen.

Wie oben beschrieben, entsteht gerade aus der schwierigen Handhabung der Sprachspiele oft eine sehr bildhafte Sprache. Dadurch, dass die Sprache Jelineks an sich schon sehr bildhaft ist, wird nun der Effekt des Metaphorischen und in Vergleichen sich ausdrückenden noch um ein Vielfaches verstärkt. Damit werden Charakteristika des Textes verschoben: ‚La voglia‘ wird weniger durch seine Sprachspiele auffallen, als vielmehr durch seine extrem bildhafte Sprache.

3.6.1 Beispiele Metaphern und bildliche Vergleiche

Es bedarf nicht vieler Beispiele um diesen Eindruck nachvollziehbar zu machen. Ich stelle im Folgenden einen etwas längeren, sehr stark von Bildern durchzogenen Abschnitt vor, der zeigen kann, in welcher Weise die Übersetzung der starken Bildlichkeit folgt:

Der Mann kommt vom zweiten Rasieren, die Frau wie ein Schifferl vor seinem Schwall herzutreiben. Ihre Berge und Täler samt Gezweige sind zwar reichliche Entwürfe, doch es fehlt durch Entwürdigung der letzte Schliff daran. Der Mann erschafft, vom Wind emporgeweht, die Frau, zieht ihr den Scheitel und wirft ihre Beine auseinander wie welke Knochen. Er sieht Gottes tektonische Verwerfungen an ihren Oberschenkeln, sie machen ihm nichts aus, er klettert in seinen Hausbergen herum auf sicherem Steig, er kennt jeden Tritt, den er austeilt.²¹⁶

Die italienische Übersetzung sieht relativ wenige Schwierigkeiten, die gleichen Bilder selbst entsprechend entstehen zu lassen:

²¹⁶ Jelinek: Lust, S. 24

Dopo la seconda rasatura, l'uomo torna a sbattere contro la donna come una navicella contro i propri flutti. I monti, le valli e la vegetazione del suo corpo formano certo un ricco disegno, ma manca il tocco finale della degradazione. Gonfiato dal vento, l'uomo crea la donna, le fa la riga tra i capelli e le spalanca le gambe come fossere ossa disgregate. Sulle cosce vede le fosse tettoniche di Dio, ma non se ne cura; sale sui monti di casa per il sentiero sicuro e familiare, conosce ogni passo, ogni calcio assestato.²¹⁷

Hier wird die Sprache der Pornographie karikiert, die bei der Beschreibung der Körper und sexuellen Akte gerne mit solchen Bildern arbeitet. Der weibliche Körper wird gern und oft mit einer hügeligen Landschaft verglichen, diese geradezu klischeehafte und überstrapazierte Bilderwelt wird nun hier aufgegriffen und satirisch überzogen. Die Vergleiche mit Landschaft und Natur werden so weit ins Negative übertrieben und verzerrt, dass die Bilder, die hier verwendet werden, aus ihrer Floskelhaftigkeit gerissen werden. Durch die bizarren Bilder werden Vorstellungen unterlaufen. Bilder, die wir haben, Vergleiche, mit denen wir uns werfen als vermittelten sie eine unmittelbare Wahrheit, werden subvertiert.

Wie man in der Übersetzung sieht, funktionieren diese Bilder nun genauso in der italienischen Sprache.²¹⁸ Sarchielli muss hier ‚nur‘ die Begriffe finden, mit denen sich ein zumindest ähnliches Bild im Leser, in der Leserin entwerfen lässt. Es sind weniger von der Sprache abhängige Bilder. Es geht hier weder um den Klang, noch um eine ganz bestimmte Struktur der Sprache.

3.6.2 Zusammenfassung Metaphern und bildliche Vergleiche

Die starke Bildlichkeit der Sprache der Übersetzung ergibt sich also zum einen aus der oben beschriebenen Metaphorisierung, gleichzeitig wird von dem, was Jelinek selbst an Bildlichem anbietet, der Großteil genauso in die Übersetzung weitergetragen. In diesem Aspekt sind viel weniger Verluste zu vermerken als etwa bei der Technik der Wortspiele oder beim Umgang mit Sprichwörtern. Dadurch wird der Schwerpunkt hin auf das Bildgewaltige dieses Textes verlegt. Mit der

²¹⁷ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 18

²¹⁸ Hingewiesen sei trotzdem auf eine Verschiebung in der Übersetzung: Während in Jelineks Vergleich die Frau das ‚Schifferl‘ darstellt, der Mann hingegen die Naturgewalt des großen Wassers, des ‚Schwall‘, kehren sich die Rollen in der Übersetzung um bzw. geht die Frau gänzlich ihrer Rolle in diesem Vergleich verlustig: der Mann schlägt gegen die Frau wie ein Schiffchen gegen seine eigenen Wellen.

italienischen Übersetzung liegt ein Text vor, der die bildreiche Sprache Elfriede Jelineks in einer reichen, wortgewaltigen und sprachgewandten Weise im Italienischen auszudrücken vermag. Im Erfassen der Bildlichkeit, im feinsinnigen Aufspüren der Bedeutungsnuancen und im präzisen und eloquenten Finden passender Begriffe in der eigenen Sprache scheint die Übersetzerin ihre besondere Stärke zu finden. Sarchiellis Eloquenz bildet sicherlich eine Stärke des italienischen Textes.

Entscheidend an dieser Stelle der Übersetzungsanalyse scheint mir die Beobachtung der Verlagerung von Schwerpunkten zwischen Original und Übersetzung: von einer mit den Techniken des Sprachspiels vorgeführten Dekonstruktion der Sprache und damit der in ihr sich manifestierenden Mythen hin zu einer bildhaften Sprache, die nur dort wirklich dekonstruktivistisch wird, wo Bilder entworfen werden, die den konventionellen Bildern unserer Alltagsdiskurse vehement zuwiderlaufen.

3.7 Weitere rhetorische Mittel

Neben Metaphern und bildlichen Vergleichen soll auch noch ein Blick auf weitere rhetorische Mittel im Text geworfen werden. Jelinek durchzieht ihren Roman ‚Lust‘ auch stark mit Alliterationen, Reimen, Anaphern etc. Die intensive Anwendung jeglicher rhetorischer Figuren macht die sprachliche Fülle des Textes im Gesamten aus. Ähnlich wie bei den Wortspielen tritt selten der Fall ein, dass sich die jeweilige Technik an der selben Stelle allein durch die Ähnlichkeit der beiden Sprachen auch in der Übersetzung in der gleichen Weise anwenden lässt. Wieder wird meist versucht werden müssen, den Gesamteindruck durch ausgleichende Anwendung – also durch Kompensation – der im Original beobachteten Techniken an anderen Stellen vorzunehmen. Im Folgenden werden Alliteration und Reim herausgegriffen und kurz einige Beispiele dazu vorgestellt.

3.7.1 Reim

Beschrieben wird hier das Haus des Direktors und seiner Frau:

So hell ist das Haus eingerichtet, das spart man am Licht wieder ein! Ja, es ersetzt das Licht, und Gesang würzt das Gericht.²¹⁹

Der Reim wirkt hier geradezu wie ein Werbespruch. In der Übersetzung geht der Reim an dieser Stelle verloren:

L'arredamento della casa è chiaro, forse per risparmiare la luce. Già, sostituisce la luce e il canto insaporisce le pietanze.²²⁰

Auch ändert Sarchielli die Tonlage des Satzes: Was bei Jelinek beinahe wie eine erlebte Rede, also eine Zwischenform von direkter und indirekter Rede, wirkt – ‚das spart man am Licht wieder ein!‘ – zumal mit Ausrufezeichen in seiner Aussage verstärkt, erhält in der italienischen Übersetzung eher die Gestalt eines Kommentars seitens der Erzählstimme: ‚forse per risparmiare la luce.‘

Bei Jelinek drückt sich durch die spezifische Form ein kollektives Denken aus, ein allgemeines Einverständnis über die Tatsächlichkeit und Unverrückbarkeit von Feststellungen. Genau diese Einspurigkeit und Abgeklärtheit im Denken wird dann im folgenden Reim zur Spitze getrieben: hier gerinnt in fixer Form, praktisch zum Auswendiglernen, was ohnehin und zweifelsohne alle wissen. Sarchiellis formal und syntaktisch nüchterne Sätze hingegen vermitteln einen solchen Aspekt in meinem Empfinden kaum. Vielmehr dürfte den/die italienische LeserIn der plötzliche Bezug zu ‚canto‘ und ‚pietanze‘ irritieren, da völlig unbegründet in den Raum gestellt.

An anderer Stelle hat Sarchielli offenbar mehr Wert auf die Erhaltung des Reimes gelegt. Im Original lautet der Satz wie folgt:

Das Kind kommt heruntergerannt und hupft als Spitzbub vor dem Vater herum.
Solch ein Sonnenschein bringt Taschengeld ein.²²¹

Sarchielli hat in ihrer Übersetzung einen eigenen Reim gebildet:

Il bambino scende le scale di corsa e comincia a saltellare come una piccola furia intorno al padre. Un così bel pargoletto si merita proprio un bel gruzzoletto!²²²

²¹⁹ Jelinek: Lust, S. 10

²²⁰ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 5

²²¹ Jelinek: Lust, S. 154

²²² Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 159

Mit der Bildung eines eigenen Reimes gelingt es Sarchielli, näher an der Struktur und am Tonfall der Textstelle zu bleiben. Im konkreten Zusammenhang dieser Stelle wirkt der Reim gleichsam wie Bestandteil einer fröhlichen Kinderwelt, bestehend aus Abzählreimen und Liedern. Gleichzeitig birgt der unschuldig als Reim, als Liedchen getarnte Satz die gleichen Gesetze in sich, die für die Erwachsenenwelt allemal gelten: ökonomische Zweckdienlichkeit, Profitstreben und Kalkulation prägen schon das Verhalten des Kleinkindes. Diese Vielschichtigkeit der Textstelle wird durch die Form des neuen Reims m. E. auch in der Übersetzung erhalten.

3.7.2 Alliteration

Jelinek schreibt von den „häßlichen häuslichen Arbeiten“²²³, bei Sarchielli werden daraus „orribili lavori domestici“²²⁴; aus „stillen Ställen“²²⁵ werden „stalle silenziose“²²⁶, Jelineks Formulierung „blassen bladen Frauen“²²⁷ wird zu „donnae pallide e grassocce“²²⁸. Derlei Beispiele ließen sich zu Genüge anführen, es ist kaum verwunderlich, dass einer Alliteration in einer Sprache in der anderen nicht mehr entsprochen werden kann. Hier gälte es wohl wiederum, durch Kompensation einen insgesamt ähnlichen Stärkegrad des Einsatzes rhetorischer Mittel zu gewinnen. Beispiele dafür finden sich allerdings relativ selten im italienischen Text. Weiter oben wurde auf ein solches Vorgehen schon mit „sensuali signore“²²⁹ hingewiesen, insgesamt scheint der Originaltext aber stärker von Alliterationen durchzogen als die Übersetzung.

Das folgende Beispiel zeigt, wie einer Alliteration an Ort und Stelle entsprochen werden konnte und sie darüber hinaus in ihrem Gehalt sogar noch verstärkt wird.

²²³ Jelinek: Lust, S. 104

²²⁴ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 105

²²⁵ Jelinek: Lust, S. 88

²²⁶ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 88

²²⁷ Jelinek: Lust, S. 127

²²⁸ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 130

²²⁹ Ebd., S. 167; siehe auch S. 85 dieser Arbeit, Fußnote 188

Bei Jelinek heißt es: „Dann wieder kann sie [...] gar nicht genug lachen über seine pedantischen Patriarchen Gespinste [...]“²³⁰.

Sarchielli kann die Alliteration erhalten, indem sie übersetzt mit: „[...] scoppia a ridere dei suoi pedanti pensieri da patriarca [...]“²³¹.

Hier wird aus Jelineks zweifacher in der Übersetzung sogar eine dreifache Alliteration.

An anderer Stelle findet Sarchielli zwar eine schöne Alliteration, ihr scheint dabei aber – auf den ersten Blick – ein Verständnisfehler unterlaufen zu sein:

Aber hätten sie etwas mehr Geduld, dann kämen sie im Urlaub bis zur Adria, in die sie dann ihre zappelnden Zapfen, sorgsam eingelegt ins elastische Gebändel der Badehosen, tauchen können.²³²

Sarchielli hat wie folgt übersetzt:

Se avessero un po' più di pazienza, però, potrebbero andare in ferie sul mar Adriatico e tuffare in acqua i loro zipoli zampettanti, stretti e fasciati per bene dagli slip attillati.²³³

Mit ‚zipoli zampettanti‘ bleibt zwar die Alliteration erhalten, die ‚Zapfen‘ sind bei Jelinek allerdings wohl eher als botanischer Begriff zu verstehen, als Zapfen eines Nadelbaumes, die hier bildlich verglichen werden mit den Penissen der Adriareisenden, und nicht als ‚Zapfen‘ im Sinne von ‚Stöpsel‘ oder ‚Pfropfen‘, so wie es Sarchielli hier wiedergegeben hat. An dieser Stelle finden sich also gleichzeitig Alliteration und Metapher. Bei Sarchielli entsteht ein anderes Bild als bei Jelinek, vorausgesetzt man geht davon aus, dass Jelineks Bild eindeutig festzulegen sei. Angesichts der oft bizarren und auf den ersten Blick nicht nachvollziehbar wirkenden Metaphern, die sich bei Jelinek durch den Text ziehen, scheint durchaus auch Sarchiellis Interpretation als Möglichkeit bestehen zu können und ihre Rechtfertigung zu finden. Sarchiellis Metapher wirkt schwerer nachvollziehbar als jene von Jelinek. Der Penis des Mannes hier als Pfropfen, mit dem er das Loch der Frau stopft, um den damit angedeuteten Gedanken konsequent weiterzuführen, ist eine radikalere Formulierung als es jene von Jelinek zuerst zu sein scheint. Bei einem erneuten Lesen – nach der Lektüre der betreffenden Stelle in der Übersetzung – öffnet sich durchaus

²³⁰ Jelinek: Lust, S. 77

²³¹ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 77

²³² Jelinek: Lust, S. 112

²³³ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 113 f.

auch der Blick für dieses beim erstmaligen Lesen nicht wahrgenommene Bild. Damit zeigt das Original durch die Übersetzung seine Unbestimmbarkeit und Wandelbarkeit, ist seinem Sinn und seiner Aussage nach durchaus variabel. Gerade durch die Übersetzung kommt das nun deutlich zum Vorschein. An dieser Stelle lässt sich also beobachten, was im dekonstruktivistischen Ansatz der Übersetzungstheorien theoretisch formuliert ist und weiter oben beschrieben wurde: Das Original wird durch die Übersetzung verändert, wandelt sich ständig im Prozess seiner Übersetzung.

3.7.3 Zusammenfassung weitere rhetorische Mittel

Auf weitere Beispiele für rhetorische Mittel, die den Text in vielfältiger Weise durchziehen, sei an dieser Stelle verzichtet. Hier geht es nicht um eine möglichst lückenlose Auflistung aller literarischen Techniken und deren Entsprechung in der Übersetzung, vielmehr möchte ich einen Gesamteindruck vermitteln, der sich aus der Anwendung dieser Techniken ergibt, sowie den Eindruck, den die Übersetzung in diesem Zusammenhang im Ganzen entstehen lässt.

Hier und dort gibt es in der Übersetzung Entsprechungen der jeweiligen Technik an der gleichen Stelle, bisweilen wird auch eine Kompensation vorgenommen und eine Alliteration, ein Reim oder ein anderes rhetorisches Mittel an einer Textstelle eingebaut, an der es im Original nicht vorkommt. Insgesamt ist die Übersetzung aber mit diesen Verfahren deutlich sparsamer als das Original. Der Effekt einer sprachlichen Überreizung, wie er sich bei Jelinek durch die geradezu zwanghaft wirkende Verwendung aller möglichen rhetorischen Mittel recht schnell einstellt, wird in der Übersetzung allein durch diese Mittel nicht so sehr hervorgerufen. Wieder muss darauf hingewiesen werden, dass vor allem das Bildliche in der Sprache der Übersetzung hervortritt, in diesem Aspekt durchaus auch eine derartige Überreizung eintreten kann, andere Techniken als Metapher und bildlicher Vergleich für diese Überreizung jedoch eine wesentlich geringere Rolle spielen.

3.8 Intertextualität

Das intertextuelle Verfahren Elfriede Jelineks wurde im ersten Kapitel als bezeichnendes Element in ihrem Schreiben dargestellt. Im Roman ‚Lust‘ kommt diese Technik sehr stark zur Anwendung und fällt als zweites wichtiges Element neben dem verschiedene Techniken umfassenden Sprachspiel im Text besonders auf. Bevor untersucht wird, in welcher Weise die Übersetzung mit intertextuellen Bezügen umgeht, soll erörtert werden, welche spezifische Bedeutung diesem Verfahren in ‚Lust‘ zukommt.

3.8.1 Die Bedeutung des Zitats in ‚Lust‘

Vor allem Gedichte von Friedrich Hölderlin (1770-1843) werden intertextuell in den Roman eingeflochten, aber auch andere Texte finden Eingang in Jelineks intertextuelles Verfahren, so werden zum Beispiel Wilhelm Müller, Rainer Maria Rilke oder Heinrich Heine zitiert.²³⁴ Die entsprechenden Stellen sind nicht leicht auszumachen, werden doch oft nur einzelne Wörter oder Wortgruppen in die Textstruktur eingebaut.

‚Echte‘ Zitate gliedern sich in ein Durcheinander von verschiedenen Sprachregistern und Stilen und gehen darin oft beinahe unmerklich unter weil nicht mehr zu unterscheiden von bloßen Imitationen lyrischen Stils. Nur dem/der belesensten LeserIn werden viele dieser Zitate auffallen, es scheint ein unmögliches Unterfangen, jede noch so kleine Bezugnahme aufzuspüren. Der Übergang zwischen tatsächlicher Intertextualität und Imitation von Stil ist ein fließender. Auf der Suche nach immer weiteren Zitaten im Text steht der/die LeserIn bald jedem Wort, das in irgendeiner Weise lyrisch anklingt, misstrauisch gegenüber, wird dazu verleitet seine/ihre mehr

²³⁴ Jelinek: Lust, S. 203: „Fremd ist Michael eingezogen, fremd zieht er ihn wieder heraus.“ Hier besteht offensichtlich ein intertextueller Bezug zu Wilhelm Müllers Text zu Schuberts ‚Winterreise‘ („Fremd bin ich eingezogen, Fremd zieh ich wieder aus. [...]“, Müller, S. 7)

Jelinek: Lust, S. 249: „Es ruhen die Angestellten, aufwärtstragen wird sie bald der Schall ihrer Wecker. Still fegt das Auto die Ebene sauber.“ Hier besteht möglicherweise ein intertextueller Bezug zu Heinrich Heines Gedicht ‚Still ist die Nacht‘ („Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen [...]“, Heine, S. 109)

Jelinek: Lust, S. 240: „[...] wir fallen zwar, doch wir fallen nicht weit [...].“ Schon weniger eindeutig, trotzdem aber leise anklingend hier ein Bezug auf Rilkes Gedicht ‚Herbst‘ („Die Blätter fallen, fallen wie von weit [...] Wir alle fallen [...]“, Rilke, S. 400)

oder weniger weit reichenden Leseerfahrungen nach Bezugswörtern zu ergründen. Hier scheint zum einen ein Spiel mit den LeserInnen betrieben zu werden, die sich – vom ersten schon ein Hölderlinsches Gedicht in sich integrierenden Absatz²³⁵ an auf die Fährte gelockt – auf der Spur der intertextuellen Bezüge unweigerlich in einem heterogenen Geflecht von Stilebenen verlieren müssen. Der Begriff der Intertextualität selbst wird in Frage gestellt indem der Gebrauch von Stilen und Formen so weit getrieben wird, bis beinahe jedes einzelne Wort als ein hergeholtes, entliehenes erscheint, entlehnt nicht nur konkreten Beispielen klassischer²³⁶ Dichtung sondern auch dem breiten Register unterschiedlicher Sprachstile, Redeweisen und Genres. Der gesamte Text erscheint als Intertext, der sich diverser Sprachregister und Formen bedient, sie wild durcheinander mischt und in neuer Gestalt präsentiert.

Jutta Schlich²³⁷ weist in ihrer Analyse des Textes ‚Lust‘ auf die breite Verwirrung hin, die Jelinek bei vielen ForscherInnen mit ihrer intertextuellen Technik ausgelöst zu haben scheint: Sie spricht von einer Art „Bildungsquiz“²³⁸, dem sich viele sich als gebildet verstehende LeserInnen beim Aufspüren der Zitate hingeben. Dabei gehe es in dieser Form der Intertextualität gar nicht so sehr um die konkreten Textstellen und deren ursprüngliche Bedeutung im Original bzw. darum, wie diese konkrete Bedeutung im Text verändert wird. Mit der Verwendung der Sprache Hölderlins, welche *die* klassische lyrische Sprache, das hymnische Sprechen schlechthin repräsentiert, wird viel mehr der Umgang mit dieser in unserer Sprachgemeinschaft dargestellt und hinterfragt, so Schlich. Jelinek zitiert hier nicht Hölderlin, sondern den Hölderlin-Gebrauch in unserer Gesellschaft:

Was in bezug auf den Hölderlin-Text ein Scheinzitat ist, ist in bezug auf den Hölderlin-Gebrauch ein authentisches Zitat,²³⁹

²³⁵ Jelineks Formulierung: „Die Armen, auch sie haben ihre Wohnsitze, in denen ihre freundlichen Gesichter zusammengefasst sind, nur das immer gleiche scheidet sie.“ (Jelinek: Lust, S. 7) nimmt Bezug auf Hölderlins Gedicht ‚Das nächste Beste‘. Dort heißt es in der zweiten Fassung an einer Stelle: „Viel sind in Deutschland / Wohnsitze sind da freundlicher Geister, die / Zusammengehörigen, so die Keuschen / Unterscheidet ein gleiches Gesetz.“ (Hölderlin, S. 389)

²³⁶ Der Begriff ‚klassisch‘ ist hier und im Folgenden nicht zu verstehen als sich auf die Epoche der Klassik beziehender, sondern im Sinne von „in (altbewährter) mustergültiger Weise (ausgeführt), vollendet, zeitlos“ und auch „in bestimmter Weise traditionell festgelegt u. so als Maßstab geltend“, um einige Bezeichnungen zu verwenden, mit denen der Duden den Begriff unter anderem definiert. (Vgl. Duden. Deutsches Universallexikon, S. 959)

²³⁷ Die folgende Darstellung des intertextuellen Verfahrens Jelineks bezieht sich auf Jutta Schlichs Kapitel ‚EXKURS: Hintergrundbeschreibung – Hölderlin‘, ab S. 253

²³⁸ Schlich, S. 272

²³⁹ Ebd., S. 262

Kritisiert wird damit vor allem das BildungsbürgerInnentum, das sich des Hölderlinschen Stils bedient, ihn geradezu missbraucht, seine Sprache als Stellvertreterin einer höher stehenden, exklusiven und elitären Gruppe für die Darstellung der eigenen Stellung in seinen Sprachgebrauch integriert. Hölderlin wird nicht als er selbst zitiert, sondern sein Stil den eigenen Zwecken angepasst, ein Stil, der von allen TeilnehmerInnen unserer Sprachgemeinschaft als ein hoher, klassischer, hymnischer und damit auch erhebender Stil wahrgenommen wird. Jelinek parodiert also diese Art des verzerrenden Konsums von als klassisch erachteter, streng kanonisierter Dichtung. Jelineks Zitierweise dient der „Überprüfung eines Hölderlin-Verständnisses, das ihn zum Klassiker vereinnahmt, der Zitation anheimstellt und damit verstümmelnd zum willkürlich verfügbaren Dichter gemacht hat.“²⁴⁰. Unser Umgang mit DichterInnen wie Hölderlin, unser Umgang mit ihrer spezifischen Sprache, wird hier zitiert. Schlich stellt fest, dass „Jelinek im Hölderlin-Gebrauch eigentlich uns zitiert“²⁴¹.

Die Art des Zitierens in ‚Lust‘ und dessen Parodie greift auf das von der bildungsbürgerlichen Konvention getragene Assoziationsfeld (ausgezeichnet, inklusiv / exklusiv) zurück: Es geht um die Parodie einer Art des Zitierens [...] Es geht um ‚Entritualisierung‘ des Zitierens durch Parodie; in der Parodie des zitierenden Textgebrauchs tut sich eine kritische, negative Einstellung zu den traditionellen, bürgerlichen Werten kund.²⁴²

Des Weiteren weist Schlich auch auf die „Vereinnahmung durch die faschistische Kulturpropaganda“²⁴³ hin, die der Hölderlinsche Stil erfährt. Hier geht es um die Verwendung dieses hymnischen Sprachstils, um die Massen zu vereinen und zu begeistern, ein Wir-Gefühl zu stärken und Ideologien zu vermitteln.

Damit bringt Jelinek auf einer weiteren Ebene wiederum das Thema des Nationalsozialismus in den Text ein. Dem/der LeserIn wird vor Augen geführt, wie nahe die bildungsbürgerliche Weise von Vereinnahmung eines klassischen Dichters wie Hölderlin durch Aneignung, also Zitieren seines Stils in der eigenen Sprache, der nationalsozialistischen bzw. faschistischen Methodik steht:

Die Parodie des Hölderlin-Tons in „Lust“, der ein Zitat dessen ist, was im faschistischen Gebrauch von seinen Hymnen übrig blieb, hat den Zweck, die

²⁴⁰ Schlich, S. 271

²⁴¹ Ebd., S. 281

²⁴² Ebd., S. 263

²⁴³ Ebd., S. 264

Unangemessenheit, ja Gefahr des bildungsbürgerlichen Zitierrituals aufzudecken.²⁴⁴

Ich möchte hier herausstellen, dass es sich auch im Zusammenhang mit dem Hölderlin-Gebrauch um eine Art Mythologisierung zu handeln scheint. Hölderlin wird mythologisiert, im Gebrauch und Missbrauch seines Sprachstils werden die Dinge, von denen gesprochen wird, ebenfalls mythologisiert. Mit dem Parodieren dieses Prozesses dekonstruiert Jelinek wiederum diese Mythen. Der ursprüngliche Inhalt der Hölderlinschen Verse wird nicht erst durch Jelineks veränderte Einbettung in ihren Text verzerrt, vielmehr sind Hölderlin und seine Dichtung schon entleert, sein Stil wird schon nur noch als leere Hülle oder Rahmen verwendet. Im Gebrauch des Hölderlin-Stils haben wir es mit einem beispielhaften Prozess von Mythologisierung zu tun: Hölderlin wird seiner Geschichte beraubt, eine nunmehr leere Form wird mit neuem Inhalt aufgefüllt und autoritär und unhinterfragbar in den Raum gestellt. Auch Schlich stellt fest:

Mit der Parodie und damit in-Frage-Stellung des Hölderlin-Konsums wird daran erinnert, wie bedenklich das bedenkenlose, verstümmelnde, weil sinnentleerte Zitieren werden kann.²⁴⁵

Das ‚sinnentleerte Zitieren‘ scheint mir ein Teil der Mythologisierung zu sein bzw. die Mythologisierung selbst darzustellen.

Die genaue Betrachtung der möglichen Bedeutung des intertextuellen Verfahrens Elfriede Jelineks in ‚Lust‘ kann hilfreich sein für die Betrachtung dieses Aspekts in der Übersetzung. Wenn es in den in ‚Lust‘ vorkommenden Zitaten nicht so sehr um die Zitate selbst geht, als vielmehr um eine Nachahmung des Hölderlin-Stils als Parodie seiner Verwendung in der Gesellschaft, scheint auch für die Übersetzung das Augenmerk auf der stilistischen Erfassung dieses Verfahrens zu liegen, und nicht unbedingt auf den konkreten Ausschnitten der jeweiligen Hölderlin-Verse.

Denn ob das Zitat, das Schlich gar nicht als Zitat, sondern vielmehr als Anspielung, als Allusion bezeichnet,²⁴⁶ von den LeserInnen erkannt und richtig zugeordnet wird oder nicht, ist hier nicht das Entscheidende. Selbst wenn es nicht erkannt wird, sticht die Vermischung von Stilen ins Auge, selbst wenn Hölderlin darin nicht konkret

²⁴⁴ Schlich, S. 269

²⁴⁵ Ebd., S. 264

²⁴⁶ Ebd., S. 255 f.

ausgemacht wird, erzeugen die Textstellen das subtile Gefühl hier ‚hohe‘, lyrische Töne zu vernehmen, die jedoch in ihrer Darstellung im Text, in jeder Weise durch die Einbettung in andere Sprachregister gebrochen und subvertiert werden. Diesen Effekt bei den LeserInnen der Übersetzung in ähnlichem Maße auszulösen, scheint die Aufgabe der Übersetzerin zu sein.

Anhand zweier Textabschnitte, die jeweils Bezug nehmen auf Hölderlins ‚Abendphantasie‘ soll untersucht werden, inwieweit dieser Effekt in der vorliegenden Übersetzung erreicht werden konnte.

3.8.2 Intertextualität in der Übersetzung – am Beispiel ‚Abendphantasie‘

Die Verse des Gedichts werden in beiden Abschnitten auf sehr ähnliche Weise verwendet, bis auf ein Wort werden jeweils dieselben Elemente herausgegriffen. Im Folgenden zuerst die betreffende Stelle des Hölderlinschen Gedichts; die Begriffe, auf die in ‚Lust‘ Bezug genommen wird, sind der dritten Strophe entnommen:

Wohin denn ich? Es leben die Sterblichen
Von Lohn und Arbeit; wechselnd in Müh’ und Ruh’
Ist alles freudig; warum schläft denn
Nimmer nur mir in der Brust der Stachel?²⁴⁷

Bei Jelinek finden sich die Verse in veränderter Form in den Text eingeflochten wieder. Die dem Abschnitt entnommenen, teils wörtlich erhaltenen, teils veränderten, Textstellen hebe ich hier hervor:

Es klingt, die Frau läßt sich viel gefallen, und es leben die Sterblichen von Lohn und Arbeit, aber, nicht wahr, Musik gehört halt einfach dazu. Der Direktor hält die Frau mit seinem Gewicht nieder. Um die freudig von der Mühe zur Ruh wechselnden Arbeiter niederzuhalten, genügt seine Unterschrift, er muß sich nicht mit seinem Körper drauflegen. Und sein Stachel schläft nie an seinem Hoden. Aber in der Brust schlafen die Freunde, mit denen er einst ins Bordell ging.²⁴⁸

Der Bezug zum Gedicht springt ins Auge. Eine Wortfolge wird sogar wörtlich übernommen: ‚es leben die Sterblichen von Lohn und Arbeit‘ bleibt unverändert, gleich darauf folgt der Stilbruch mit dem umgangssprachlichen ‚aber, nicht wahr, Musik gehört halt einfach dazu‘. Auch wenn ‚es leben die Sterblichen von Lohn und

²⁴⁷ Hölderlin, S. 210

²⁴⁸ Jelinek: Lust, S. 19 f.

Arbeit' nicht als Zitat erkannt wird, fällt der Satz durch die Reihung seiner Satzglieder als poetisch auf, der zweite Satzteil wird dann vor allem durch die Partikel ‚halt' als umgangssprachlich wahrgenommen, aber auch durch seine recht platt anmutende, quasi floskelhafte Aussage.

Der Vers ‚wechselnd in Müh' und Ruh'' wird von Jelinek in seiner Struktur und damit Aussage etwas verändert, das Ergebnis sind ‚von der Mühe zur Ruh wechselnde Arbeiter'. Der ‚Stachel' wird in den Hoden verpflanzt, in der ‚Brust' hingegen schlafen frühere Freunde als Erinnerung an alte Zeiten.

Durch die Verwendung der selben Begriffe zeigt sich eine markante Ähnlichkeit dieser Stelle mit der folgenden gegen Ende des Textes:

Ringsum leben die Sterblichen von Lohn und Arbeit, sie leben nicht ewig und leben nicht wohl. Jetzt haben sie aber schon von der Müh zur Ruh gewechselt, in ihrer Brust schläft der Stachel, weil sie kein eigenes Badezimmer haben.²⁴⁹

Bis auf ‚freudig' finden sich hier wieder genau die gleichen Begriffe des Gedichts wieder, in eine andere Form gebracht. Der erste Teil des ersten Satzes hat sich gegenüber dem ursprünglichen Vers nur durch das Wort ‚Ringsum' verändert, im zweiten Satzteil formt Jelinek gleichsam eine neue Versform: ‚sie leben nicht ewig und leben nicht wohl' kreiert einen poetischen Rhythmus und Klang. Wieder wird der stilistisch herausstechende Charakter mehr durch die poetische Imitation erfahren als durch das Wissen, dass hier auf Hölderlin angespielt wird. Im zweiten Satz werden die Schlüsselwörter wiederum aus ihrer lyrischen Form genommen und in einen normalen Haupt- und Nebensatz eingegliedert; die sich aufbauende Entfernung vom poetischen Stil wird vollends abgeschlossen durch den letzten sachlichen und nüchternen Nebensatz: ‚weil sie kein eigenes Badezimmer haben'.²⁵⁰

Sehen wir uns die beiden Textstellen nun in der italienischen Übersetzung an. Auch hier hebe ich für einen einfacheren Vergleich die Textstellen, die den deutschen Begriffen entsprechen, hervor:

Con la musica lei è più tollerante; già, ai comuni mortali basta il lavoro e la paga: ma un po' di musica con guasta mai. Il direttore tiene sotto la moglie con il suo peso. Per tener sotto gli operai che passano lieti dalla fatica al riposo, è sufficiente la sua firma: non c'è bisogno che ci metta sopra il suo corpo. E il suo

²⁴⁹ Jelinek: Lust, S. 253

²⁵⁰ Dem verwirrenden intertextuellen Verfahren Jelineks vollends verfallen, könnte der/die nunmehr misstrauische LeserIn an dieser Stelle auch einen Bezug zu Virginia Woolfs ‚A Room of One's Own' (in deutschen Übersetzungen ‚Ein Zimmer für sich allein' bzw. ‚Ein eigenes Zimmer') argwöhnen.

arnese non riposa mai vicino alle biglie, nel petto ci sono ancor gli amici che un tempo frequentavano il bordello con lui.²⁵¹

Zum Vergleich die zweite Textstelle:

I mortali della zona vivono del loro salario e del loro lavoro, ma non molto lungo e neppure troppo bene. Adesso però, terminate le fatiche, si mettono a riposare e visto che non possiedono una propria stanza da bagno, lasciano che anche il puniglione rimanga quieto nel petto.²⁵²

Es zeigt sich, dass die beiden Stellen im Italienischen sich nicht mehr so sehr gleichen. Sarchielli hat größtenteils unterschiedliche Begriffe verwendet, dadurch scheint die beiden Abschnitte keine gemeinsame Referenz zu verbinden. Nur die ‚Sterblichen‘ (‚mortali‘) und die ‚Brust‘ (‚petto‘), mit Abstrichen auch das Begriffspaar ‚Müh‘ und ‚Ruh‘ (mit ‚fatica / riposo‘ bzw. ‚fatiche / a riposare‘) sind in beiden Abschnitten identisch. Der signifikante ‚Stachel‘, das Begriffspaar ‚Lohn und Arbeit‘, sowie die Wörter ‚wechseln‘ und ‚schläft‘ sind jeweils unterschiedlich übersetzt. Damit scheint deutlich zu werden, dass Sarchielli in ihrer Übersetzung keine italienische Version des Hölderlinschen Gedichts verwendet hat, die markante Ähnlichkeit der beiden Stellen durch die Gleichheit der Begriffe im Jelinekschen Text auch nicht wahrgenommen oder als nicht entscheidend betrachtet hat. Ein kurzer Blick auf zwei italienische Übersetzungen des Gedichts, welche Sarchielli als Bezugsquelle hätten dienen können, soll zeigen, ob eine Ähnlichkeit mit der einen oder anderen Stelle hier doch einen Bezug vermuten lassen könnte.

Die erste hier dargestellte Übersetzung stammt aus dem Jahr 1966, übersetzt hat hier Sergio Lupi mit dem Titel ‚Fantasia serale‘:

Io dove andrò? Di guadagno e lavoro
Vive l'uomo; in fatica e posa alterne
Tutto è lieto; e perché a me solo
Mai dorme nel petto l'assillo?²⁵³

Enzo Mandruzzato hat das Gedicht 1977 mit dem Titel ‚Fantasia della sera‘ übersetzt, die entscheidende Stelle lautet hier folgendermaßen:

Io dove andrò? Vivono i mortali
Di lavoro e compenso. S'affaticano
E riposano, e tutto si fa gioia.

²⁵¹ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 14

²⁵² Ebd., S. 267

²⁵³ Hölderlin / Lupi (Üb), S. 73

Solo in me veglia sempre la mia spina?²⁵⁴

Auch in diesem Vergleich wird deutlich, dass Sarchielli offenbar keine der beiden Hölderlin-Übersetzungen verwendet hat; die entscheidenden Begriffe sind wiederum anders übersetzt, keine Stelle bei Sarchielli erinnert in herausstechender Weise an eine der beiden Übersetzungen des Gedichts. Selbst die mögliche Bezugnahme auf eine andere Übersetzung scheint ausgeschlossen, da die beiden Textstellen in ‚La voglia‘ lexikalisch zu weit voneinander entfernt sind, und nicht anzunehmen ist, dass die Übersetzerin sich nur an einer der beiden Textstellen auf Hölderlin bezogen hat, und an der anderen nicht.

Nun mag man festgestellt haben, dass Sarchielli den Bezug auf Hölderlin, ob bewusst oder unbewusst, in ihrer Arbeit ignoriert hat. Nichtsdestotrotz gälte es der Übersetzung wohl, den stilistischen Charakter der Textstellen zu erfassen und in ähnlicher Weise zu transportieren. Der/die italienische LeserIn entspräche in diesem Fall dem/der deutschsprachigen LeserIn, der/die den Bezug auf Hölderlin nicht erkennt, aber dennoch wahrnimmt, dass hier ein poetischer ‚hoher‘ Stil sich einschleicht und im Zusammenspiel mit anderen Sprachregistern verzerrt und gebrochen wird.

Selbst wenn Sarchielli für die Übersetzung solcher Textstellen die Hölderlinschen Gedichte verwendet hätte und Begriffe daraus in ihren Text eingebaut hätte, ist kaum anzunehmen, dass die italienischen LeserInnen tatsächlich diese Bezugnahme wahrnehmen würden. Schon dem/r deutschsprachigen LeserIn wird das nur an einzelnen wenigen Stellen gelingen, möglicherweise auch gar nicht. Den italienischen LeserInnen, in deren kulturellem Bildungshintergrund der deutsche Dichter Hölderlin im Allgemeinen nicht in so ausgeprägtem Maße präsent ist wie einer/m deutschsprachigen LeserIn, dürfte die Assoziation mit Hölderlins Versen umso schwerer fallen.

Wie schon oben festgestellt, geht es bei Jelinek nicht so sehr spezifisch um Hölderlin, sondern insgesamt um im Kanon fest verankerte DichterInnen, deren Stil allgemein als ein ‚hoher‘, klassischer bekannt ist. Diesen Stil der ‚hohen Poesie‘ kennt der/die italienische LeserIn genauso. Den Anklang darauf und die Parodie auf den Umgang, der damit in unserer Sprache betrieben wird, könnte man also durchaus auch in der

²⁵⁴ Hölderlin / Mandruzzato (Üb.), S. 277

Übersetzung darzustellen versuchen. Die Begriffe selbst sind, wie oben beschrieben, nicht die Sätze als poetisch markierende Element, vielmehr wird durch die Art, wie sie in das umgebende Gefüge eingegliedert sind und durch den daraus sich ergebenden Stil der literarische Effekt hervorgerufen.

Stilistisch fallen die beiden Abschnitte aus ‚La voglia‘ jedoch nicht so stark in dieser Weise auf. Mit dem ‚arnese‘ bzw. ‚puniglione‘ treten wieder einmal interessante Metaphern auf, weder Syntax noch Rhythmus oder Wortverwendung ergeben jedoch einen lyrischen Stil wie er bei Jelinek vorgeführt und durch den darauffolgenden Stilbruch gleichzeitig karikiert wird.

3.8.3 Zusammenfassung Intertextualität

Der gleiche anhand dieses Beispiels beschriebene Eindruck ergibt sich auch für die anderen intertextuell markierten Stellen im Text. Die Technik der Intertextualität findet in der italienischen Übersetzung also offenbar keine Anwendung als literarisches Verfahren. Das Intertextuelle in der Übersetzung könnte möglicherweise eher funktionieren, wenn man den Begriff der Intertextualität erweitert, sich von Intertextualität als direkte Bezugnahme auf konkrete Texte entfernt, und als intertextuell auch die Aneignung diverser Sprachregister und Sprechstile betrachtet.

In der Beschreibung des Begriffs der Intertextualität im ersten Kapitel wurde hingewiesen auf die Nähe dieser Art von Intertextualität zum Verfahren, diverse Sprachstile und -register, sowie Genres zu imitieren. Auf der damit als stilistisch zu bezeichnenden Ebene könnte es der Übersetzung möglicherweise eher gelingen, dem Original näher zu bleiben. Wie sich im obigen Beispiel gezeigt hat, tritt aber auch dieser Aspekt eher in den Hintergrund. Die Stellen, die intertextuelle Bezüge in sich bergen, treten bei Jelinek sehr oft gerade durch ihren besonderen Stil hervor, und stechen somit für die LeserInnen zumindest auf der stilistischen Wahrnehmungsebene hervor. Bei Sarchielli unterscheiden sich diese Stellen hingegen kaum vom restlichen Text. Sie sind also weder durch die verwendeten Begriffe noch durch den sich abhebenden Stil als einer spezifischen Technik zuordenbare Elemente markiert. Damit verliert die Übersetzung wiederum auf einer weiteren Ebene an sprachlicher Dichte und Besonderheit.

Im folgenden Kapitel soll untersucht werden, wie sehr die Übersetzung im Gesamttext mit der stilistischen Bandbreite umgeht, die der Roman ‚Lust‘ vorgibt. Betrachtet werden soll, wie sehr die Technik, unterschiedliche Sprachstile miteinander in Kontrast zu bringen – abseits von der aus der Intertextualität hervorgehenden stilistischen Besonderheit – im Text auffällt.

3.9 Stil

Das Ineinanderflechten verschiedener sprachlicher und literarischer Stile tritt in ‚Lust‘ sehr markant auf. Besonders auffallend ist die schon erwähnte poetische Sprache, genauso findet sich aber auch die Sprache des Religiösen, gleichsam der Bibel entnommen, die Sprache der Werbung, des Konsums, des Tourismus und der Medien; immer wieder werden ökonomische Begriffe eingeflochten, die Sprache der Pornographie sowie die kitschige Sprache aus Liebesfilm und -literatur werden durchmischt mit umgangssprachlichen und dialektalen Ausdrucksweisen, nicht zuletzt auch mit Liedern, sowie Sprüchen und Sprichwörtern, von denen schon weiter oben die Rede war.

3.9.1 Beispiel Stil

Ich möchte im Folgenden einen kurzen Absatz vorstellen, der die Mischung verschiedener Sprachregister in relativ komprimierter Weise zeigt:

Michael, der wirbt mit seiner ganzen kleinen Seite für den krachmachenden Fachhandel. Im Fernsehn brennen die Sinne in kleinen Haufen. Sie sind als Speise gedacht für unsere Jugend, die sich im Schnee, im Wasser aufhält, kaum daß sie einmal Atem holen gehen muß. Ja, dieser junge Mann ist schon ein sauberes Früchterl. Die arme Gerti. Die so zornig geprüft wird in der Schule des Lebens. Stumm schauen sie eins den anderen an und gedenken einander als Speise. Es stehen die Berge doch still, warum sie unbedingt durch das Auto auseinanderrücken? Froh zu sein, bedarf es wenig, ein wenig dicht – wie unsre Dichter – am Ufer zu spielen und sich eingekauft zu haben in den goldigen Netzen des Sportfachhandels, das reicht Ihnen nicht?²⁵⁵

²⁵⁵ Jelinek: Lust, S. 199

Zuerst werde ich die verschiedenen Stilebenen dieses Textabschnitts herausfiltern um in einem weiteren Schritt zu betrachten, inwieweit die Übersetzung eine ähnliche Charakteristik aufweist.

„Fernsehn“ statt „Fernsehen“ ist schon die erste, wenn auch noch recht unauffällige umgangssprachliche Markierung. „Sie sind als Speise gedacht“ lässt von ferne religiöse Töne anklingen, die Speise, mit der Jesu‘ Sterben und Auferstehen in der Zelebrierung des letzten Abendmahls gedacht wird, klingt hier leise an, um weiter unten mit „gedenken einander als Speise“ noch eindeutiger einen Bezug zum christlichen Glauben und dessen Sprache herzustellen. Wenn die Jugend „Atem holen gehen muss“ haben wir es mit einer Art Wortspiel zu tun: „Atem holen“ gilt als fixe Wendung, hat nichts damit zu tun, dass man tatsächlich etwas holt, im Sinne von losgehen und etwas holen, so wie es hier beschrieben wird. Die Formulierung hat durch die falsche Einordnung und damit falsche Verwendung der Bedeutung von „holen“ im Zusammenhang mit „Atem“ gleichzeitig umgangssprachlichen Charakter. Noch weiter die Alltagssprache imitierend zeigt sich der Satz: „Ja, dieser Mann ist schon ein sauberes Früchterl“. Durch die Partikeln „Ja“ und „schon“ wird der Satz in seiner Syntax stärker als kolloquial wahrgenommen als die vorhergehenden; das „saubere Früchterl“ stellt einerseits eine Wendung dar, wie sie der Umgangssprache entnommen sein könnte, das Wort „Früchterl“ ist zusätzlich noch eindeutig als österreichischer Dialekt markiert. Mit der darauffolgenden Wortfolge „Die arme Gerti“, die nicht einmal einen vollständigen Satz darstellt, wird das Alltagssprechen, die umgangssprachliche Redeweise weitergeführt. Die „Schule des Lebens“, scheint eine Wendung zu rekonstruieren bzw. kann sich die Formulierung auch auf den dialektalen Spruch „Das Leben ist eine harte Schule“ bzw. – lautmalerisch nachgeformt – „s Lebn is a horte Schui“ beziehen. Umgangssprachlich geht es weiter, fast unmerklich durch eine grammatikalische Freiheit: „Stumm schauen sie eins den andern an“, um dann direkt in den oben erwähnten religiösen Bezug hineinzustoßen: „und gedenken einander als Speise“ erinnert unwillkürlich an die christliche Feier der heiligen Eucharistie. Im Folgenden wechselt der Stil ins Poetische: Durch die Anordnung der Satzglieder wird dem Satz „Es stehen die Berge doch still“ ein poetischer Ton verliehen. Die „Dichter“ werden auch sogleich assoziativ aufgenommen, allerdings anders als erwartet: Ihr Auftauchen begründet sich vielmehr aus der lautlichen Nähe ihrer Bezeichnung zum Wort „dicht“, das im

Umgangssprachlichen wiederum eine Bezeichnung für ‚betrunken‘ ist. Zwischen diese Assoziationskette stellt sich aber mit ‚Froh zu sein, bedarf es wenig‘ noch der Vers eines recht bekannten Volksliedes²⁵⁶, dem wiederum sein doch auch anders gemeintes ‚wenig‘ entrissen wird, um es in eine neue Bedeutungsvariante hinüberzuführen. Schließlich werden auf den ersten Blick ‚goldene Netze‘ zu lieblichen, süßen, also ‚goldigen Netzen‘, mit denen nicht etwa, da wir uns am Ufer befinden, wo die Dichter spielen, gefischt wird, sondern in den ‚Sportfachgeschäften‘ nach den besten Angeboten geangelt wird. ‚Sich eingekauft‘ hat man wohl nicht, vielmehr ‚sich etwas gekauft‘ oder ‚eingekauft‘, durch die Vermischung dieser beiden lexikalischen Formen ergibt sich wieder eine falsche, als umgangssprachliche Ungenauigkeit erkannte Form. Der/die LeserIn kommt natürlich nicht umhin, daraus die Möglichkeit anzudenken, dass man vielleicht tatsächlich sich selbst zu kaufen sucht, sich selber finden und erwerben will in all dem Konsum, denkt es an, erschöpft schon vom Hin- und Hergeworfensein der schon im kürzesten Abschnitt zu zahlreichen assoziativen Sprüngen verleitenden Techniken der Autorin. ‚das reicht Ihnen nicht?‘ fragt der/die ErzählerIn selbst, und der/die LeserIn wird atemlos bejahen: es reicht allemal. Er/sie wird aber sogleich auf eine nächste Ebene geworfen, auf der diese Frage doch mehr noch wie ein Werbeslogan klingt, der den Kunden / die Kundin zu sich zu locken sucht, indem er seine/ihre hohen Ansprüche direkt anspricht – ‚wenn Sie mehr erwarten, und mehr verlangen, dann kommen Sie zu uns‘, so schwingt es hier marktschreierisch mit. Durch das Setzen dieser Frage an das Ende des Absatzes wird die Bezugnahme zum stilistischen Aufnahmevermögen der LeserInnen als überbleibende Ebene wahrgenommen, vom Werbespruch direkt auf unser vielleicht zweifelhaftes Lesevergnügen angesprochen, schließen wir diesen Absatz ab – um uns gleich dem nächsten zu widmen, scheint es uns doch noch nicht ganz zu reichen.

Die Dichte dieser Stelle steht hier nur exemplarisch für den Charakter des gesamten Textes. An der italienischen Version dieses kurzen Textausschnittes wiederum lässt sich exemplarisch untersuchen, inwieweit die Übersetzung dieser Überfülle an Stil und Technik Herr werden kann.

²⁵⁶ Vollständig lautet der Text des Liedes: Froh zu sein, bedarf es wenig, und wer froh ist, ist ein König.

Con il suo pistolino Michael fa pubblicità al rumoroso negozio specializzato. Alla televisione i sensi bruciano a piccoli mucchi: è il pasto per i nostri giovani vani che, appena hanno bisogno di riprender fiato, se ne vanno sulla neve o si tuffano in acqua. Sì, questo giovane è proprio un bel tipo. Povera Gerti, messa a così dura prova nella scuola della vita, e con che crudeltà. Guardandosi senza parlare, si offrono in pasto l'un l'altro. I monti si stagliano così silenziosi, perché separarli a tutti i costi con l'auto? Che bisogno c'è d'esser felici, non vi basta giocare per un po' vicino alla sponda, come i nostri poeti, ed esservi assicurati pagando l'ingresso nelle reti dorate dei negozi d'articoli sportivi?²⁵⁷

Mit ‚pistolino‘ liefert Sarchielli wieder eine sehr bildliche Beschreibung, was den Gesamteindruck einer sehr metaphorischen Sprache der Übersetzung ein ums andere mal bestätigt. Die bei Jelinek durch Gleichklang hervorstechende Wortgruppe ‚krachmachenden Fachhandel‘ wird in der Übersetzung mit ‚rumoroso negozio specializzato‘ klanglich nicht in dieser Weise wiedergegeben. Die dialektalen Ausdrücke des Jelinekschen Textes finden in der italienischen Version keine Entsprechung mehr. Sowohl ‚alla televisione‘ als auch ‚riprender fiato‘ entsprechen dem Standard des Italienischen. Das Umgangssprachliche tritt auch an dieser Stelle stark vermindert auf: ‚Sì, questo giovane è proprio un bel tipo‘ wirkt etwas schwächer als umgangssprachlich, noch weniger als dialektal markiert als Jelineks Formulierung. Das kurze ‚Arme Gerti‘ bei Jelinek wird in ein längeres Gefüge eingebunden, der umgangssprachliche Charakter bleibt hier insofern erhalten, als wiederum das Prädikat fehlt und somit kein grammatikalisch vollständiger Satz entsteht. Das angehängte ‚e con che crudeltà‘ scheint das ‚zornig‘ des Originals noch einmal deutlich zum Ausdruck bringen zu wollen. Der Ausdruck ‚Schule des Lebens‘ wird wörtlich übernommen und kann im Italienischen genauso wie eine relativ feste Wendung wirken. Der religiöse Anklang der vorliegenden Sprache lässt sich im Italienischen m. E. nicht mehr so deutlich ausmachen. Die Ausdrücke ‚è il pasto per i nostri giovani‘ und ‚si offrono in pasto l'un l'altro‘ scheinen stilistisch und inhaltlich weniger stark auf einen christlichen Kontext zu verweisen. Schon das ‚gedenken einander‘ des Jelinekschen Textes hebt sich sprachlich so stark von seiner Umgebung ab, dass eine solche Assoziation eher hergestellt zu werden scheint, als das einfachere, wiederum im Zusammenhang ‚normalere‘ ‚si offrono in pasto‘ bei Sarchielli. Mit ‚l'un l'altro‘ wird vielleicht eher ein poetischer Anklang als eine religiöse Anspielung erzeugt. Aus der Anordnung der Satzglieder in ‚I monti si

²⁵⁷ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 208 f.

stagliano così silenziosi' geht ein solcher poetischer Stil kaum hervor, möglicherweise wird ein gewisser poetischer Effekt eher durch die Wortwahl erzeugt. Eine Verschiebung ergibt sich auf inhaltlicher Ebene: Jelineks Berge scheinen ‚still‘ zu stehen im Sinne von ‚bewegungslos‘, Sarchiellis hingegen sind ‚still‘ im Sinne von ‚geräuschlos‘. Das bei Jelinek zitierte Kinderlied kommt in der Übersetzung nicht mehr vor; durch das ‚d'esser felici‘ an stelle von ‚d'essere felici‘ wird dem folgenden Satz wiederum ein leicht poetischer Charakter verliehen. Aus den ‚goldigen Netzen‘ werden im Italienischen im Übrigen schlicht ‚reti dorate‘, also ‚goldene Netze‘. Das bei Jelinek an das Ende des Abschnitts gestellte ‚das reicht Ihnen nicht?‘ findet sich bei Sarchielli mitten im Satz, wodurch der oben beschriebene etwas doppeldeutige Charakter verloren geht. Auch wird es nicht mehr als in sich etwas geschlosseneres Wortgefüge wahrgenommen, das durch das direkt angestellte Fragezeichen den Charakter eines Werbeslogans annehmen kann, wie es bei Jelinek der Fall ist. Eingefügt in den Satz geht das ‚non vi basta‘ durch die direkte Weiterführung mit ‚giocare per un po' vicino alla sponda, [...]‘ in der Struktur vergleichsweise unter.

3.9.2 Zusammenfassung Stil

Es zeigt sich, dass die Aneinanderreihung und Vermischung verschiedener sprachlicher Stile in der Übersetzung etwas schwächer ausfällt. Das Gefühl des Hin- und Hergeworfenseins zwischen unterschiedlichen sprachlichen Registern dürfte sich bei den italienischen LeserInnen nicht so schnell und nicht in dem selben Maße einstellen wie bei den LeserInnen des Originaltextes. In einzelnen Fällen wird der stilistischen Vielfalt Jelineks durchaus entsprochen, in der Komprimiertheit des Originals tritt diese Technik jedoch in Sarchiellis Text nicht auf.

3.10 Kulturelle Realia

Im folgenden Abschnitt werde ich betrachten, in welcher Weise mit kulturellen Realia in der Übersetzung umgegangen wird. Einzelne Elemente mögen im Textganzen nicht von außerordentlicher Relevanz zu sein scheinen, sie haben jedoch eine die Situationen oder Figuren charakterisierende Funktion inne, sie gestalten eine

bestimmte Atmosphäre und liefern manchmal auch sehr subtil mitschwingende Aussagen. Anhand einiger Beispiele soll untersucht werden, welche Wirkung die Verwendung diverser kultureller Realia im Text haben kann, und wie diese Wirkung durch die Übersetzung möglicherweise verändert wird.

3.10.1 Beispiele kulturelle Realia

Im ersten Beispiel wird Gertis Trinkverhalten beschrieben; ihr Mann hat soeben die leeren Weinflaschen entdeckt:

Fast ist er explodiert in seinen Säften, als er schon wieder leere Weißweinflaschen von der billigsten Veltlinersorte entdeckt hat.²⁵⁸

In der italienischen Übersetzung lautet die Stelle wie folgt:

Per poco non è esploso dall'ira scoprendo altre bottiglie di vino vuote, un bianco della Valtellina tra i più economici.

Sarchielli hat die Weinsorte Veltliner mit ‚bianco della Valtellina‘ übersetzt, meint also den aus der lombardischen Region Valtellina stammenden gleichnamigen Wein. Die Region wird im Deutschen als Veltlin bezeichnet, der österreichische Wein Veltliner stammt aber nicht aus dieser Region und hat mit dem Wein Valtellina nichts zu tun. Es handelt sich um zwei verschiedene Weinsorten. Bisweilen wird gemutmaß, dass der Name für die Traube von der deutschen Bezeichnung für die Region stammt, aber auch diese These ist kaum bestätigt.²⁵⁹

In der Übersetzung wird damit aus einem recht typischen österreichischen Wein ein italienischer Wein. Ein Verfahren, das in der Übersetzungsforschung wohl als Einbürgerung bezeichnet würde. Es scheint beinahe, als hätte Sarchielli hier tatsächlich angenommen, dass mit Veltliner die deutsche Übersetzung der Region Valtellina gemeint sein könnte und den Namen deshalb rückübersetzt ins Italienische, um damit aus dem Wein Veltliner einen Valtellina zu machen.

Das Moment dieses kulturellen Spezifikums scheint im Gesamtzusammenhang nicht besonders ins Gewicht zu fallen, klar herausgestellt wird an dieser Stelle jedenfalls,

²⁵⁸ Jelinek: Lust, S. 126

²⁵⁹ Vgl. Ruckenbauer; Traxler, S. 259: „Die Annahme, dass sich der Name vom Veltliner Tal ableitet, ist nicht bewiesen.“ Ein Bezug wird auch in anderen Enzyklopädien nicht herausgestellt.

sowohl im Original als auch in der Übersetzung, dass es sich um einen billigen Wein handelt. Damit wird die Situation und Gertis Trinkverhalten entscheidend und ausreichend charakterisiert. Welche Sorte hier nun genau getrunken wird, ist natürlich weniger von Belang. Trotzdem scheint Sarchiellis Einbürgerung des Originalbegriffs weder angebracht noch nachvollziehbar. Der/die italienische LeserIn ist sich dessen bewusst, dass die Geschichte in Österreich situiert ist, kann also damit rechnen, dass es sich bei dem ihm/ihr vielleicht unbekannten Wein um eine regionale Sorte handelt. Nicht ganz nachvollziehbar könnte für den/die italienische/n LeserIn bei genauerer Überlegung an dieser Stelle also durchaus die Frage sein, warum Gerti in einem kleinen Ort mitten im steirischen Alpenvorland ausgerechnet einen eher unbekannten italienischen Wein trinkt. Damit wirkt ihre Wahl nämlich spezieller und stärker von der normalen Erwartungshaltung abweichend, gar nicht wie in der Originalversion, wo mit dem Veltliner, einem Wein, der sich in jedem österreichischen Supermarktregal findet, offenbar wahllos nach irgendeinem Wein gegriffen wird.

An einer anderen Stelle hat Sarchielli ebenfalls einen Eigennamen durch einen italienischen ersetzt. In diesem Fall ist diese Entscheidung aber durchaus begründet, ja sogar erforderlich, wie sich zeigen wird.

An folgender Stelle scheint die Darstellung eines etwas längeren Abschnitts sinnvoll, da das betreffende kulturelle Realium darin einer genaueren Charakterisierung unterzogen zu werden scheint, wie in der weiteren Analyse sichtbar werden wird. Hier wird der/die LeserIn direkt angesprochen und überraschenderweise mit Jesus verglichen, was die Erzählinstanz in der Folge zu einer kurzen etwas polemischen Beschimpfung in Zusammenhang mit Religion und Ökonomie veranlasst:

So wie sie ging angeblich auch Jesus, dieser ewig durch Österreich und dessen Vertreter Fernreisende, durch seine Umgebung und blickte nach, ob etwas zu verbessern oder bestrafen oder betreffen war. Und dabei traf er auf Sie, und er liebt Sie wie sich selbst. Und Sie? Nur das liebe Geld lieben, das die andren haben? Ja, Sie schauen dem ähnlich, schreiben Sie daher einen Brief an die «Presse» und schimpfen Sie auf diejenigen, die keinen Gott haben bzw. wenn sie ihn hätten, kein Verhältnis mit ihm anfangen könnten!²⁶⁰

Sarchielli hat aus der österreichischen ‚Presse‘ in ihrer Übersetzung nun die italienische ‚Stampa‘ gemacht:

²⁶⁰ Jelinek: Lust, S. 128

È immaginabile che come voi Gesù, mentre percorreca lunghi tragitti in Austria passando da tutti i suoi rapresentanti, girasse tra la gente alla ricerca di qualcosa da migliorare o da colpire o da punire. E una volta si imbatté in voi e vi amò come se stesso. E voi? Amate solo il denaro degli altri? Sì, sembrate proprio di questa razza, perciò scrivete una lettera alla «Stampa» inveendo contro la gente che non ha Dio, perché se anche ne avesse uno, non sarebbe capace di allacciare alcun rapporto con Lui!²⁶¹

Hätte Sarchielli hier den spezifischen Eigennamen im Deutschen belassen, ergäbe sich daraus für den/die italienische/n LeserIn ein skurriler Effekt, wird er/sie doch an der Stelle direkt angesprochen und aufgefordert, einen Leserbrief zu schreiben. Hier handelt es sich nicht um eine in Österreich angesiedelte deutschsprachige Figur des Romans, sondern um den/die LeserIn selbst. Von den italienischen LeserInnen nun zu fordern, sie sollten einen Leserbrief an die österreichische ‚Presse‘ schreiben, wäre widersinnig, der Effekt des direkt Angesprochenseins bei den LeserInnen würde abgeschwächt oder sogar revidiert. Die Wahl auf die italienische Zeitung ‚La Stampa‘ wirkt auch deshalb sehr glücklich, weil beide Namen gleichzeitig aus dem allgemeinen Begriff ‚Presse‘ bzw. ‚stampa‘ bestehen.

Bei einer genaueren Betrachtung des Zitats ließe sich natürlich die Frage aufwerfen, welche spezifische Bedeutung hier Jelineks Wahl gerade auf die Zeitung ‚Presse‘ hat. Die Wahl auf die ‚Krone‘ etwa scheint im vorliegenden Abschnitt weniger passend. Mit der ‚Presse‘ tritt ein Medium in den Text ein, dessen LeserInnenschaft im Allgemeinen aus der eher konservativen, der katholischen Tradition entstammenden, jedoch hauptsächlich sich ökonomischen Interessen verschreibenden, gut situierten bürgerlichen Gruppe innerhalb der Gesellschaft besteht. Genau diese/r LeserIn wird nun hier angesprochen. Zu ergründen, inwieweit diese Zielgruppe auch jener der italienischen ‚Stampa‘ entspricht, scheint wenig erfolgsversprechend. Die spezifische Eigenheit der ‚Presse‘ innerhalb der österreichischen Medienlandschaft sowie die Zusammensetzung und Wahrnehmung der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen lässt sich kaum auf ein anderes Land umlegen. Ein derartiger Versuch erscheint von vornherein als ein ohne Aussicht auf befriedigenden Abschluss determiniertes Unterfangen. Es handelt sich nun einmal um ein kulturelles Spezifikum, für das sich in einer anderen Kultur kaum eine tatsächliche Entsprechung finden lässt. Die Problematik der Textstelle besteht darin, dass durch die direkte Anrede hier der/die

²⁶¹ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 130 f.

italienische LeserIn gleichsam als Figur in den Text Eingang findet, der restliche Text jedoch in seiner originalen Kultur verhaftet bleibt, sich daraus gestaltet. Von den italienischen LeserInnen muss hier also verlangt werden, dass sie die Charakterisierung der Zeitung und ihrer LeserInnen wahrnehmen, ohne im selben Schluss diese Charakterisierung eins zu eins auf die ihnen bekannte italienische ‚Stampa‘ beziehen zu wollen.

Zum Vergleich drängt sich eine andere Stelle auf, an der die ‚Krone‘ im Text vorkommt:

Österreich, du Exportfaktor, dich selbst solltest’ exportieren, gleich als ein Ganzes in den Sport! Wir lesen in der Krone, wenn wir arme Gestalten auch einmal passieren dürfen. Trauern Sie nicht, trauen Sie sich endlich was!²⁶²

Sarchielli hat die ‚Krone‘ hier als solche beibehalten:

Oh Austria, fattore dell’esportazione, dovresti esportare te stessa nello sport, tutta d’un pezzo! Noialtri, povera gente, leggiamo nella Krone quand’è che avremo diritto a esistere. Non affliggetevi, piuttosto fidatevi una buona volta di voi stessi e fate qualcosa!²⁶³

Hier geht es zuerst um Österreich, damit kann das ‚wir‘ einerseits als ‚die ÖsterreicherInnen‘ verstanden werden, andererseits aber auch allgemeiner als ein Kollektiv an sich. Noch werden nicht die LeserInnen von ‚Lust‘ bzw. ‚La voglia‘ angesprochen, noch ist es das kollektive ‚wir‘, das die Krone liest. Damit ist Sarchiellis Entscheidung nachvollziehbar, für die ‚Krone‘ hier nicht nach einer italienischen Entsprechung zu suchen. Im darauffolgenden Satz allerdings muss der/die LeserIn durch die direkte Anrede einen Sprung zu sich selbst vollführen. Was sich für den/die österreichische LeserIn ohne Bruchstelle vollzieht, bedeutet für den/die italienische LeserIn einen schlagartigen Perspektivenwechsel. Hier ein italienisches Medium, das in etwa der österreichischen ‚Krone‘ entspräche, einzuführen, würde das Konstrukt der Textstelle jedoch sprengen.

Ein letztes Beispiel soll noch einen etwas bizarr anmutenden Umgang mit kulturellen Realia zeigen. Beschrieben wird hier des Direktors Liebe zur Musik:

²⁶² Jelinek: Lust, S. 195

²⁶³ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 204

Er sagt, Mozart habe wunderbar komponiert. Und er spielt ebenfalls recht gern, nur kleiner, vergleicht man ihn mit seinem Rahmen. Da bleibt noch ein bißchen Platz für Hobbies übrig. Bei den Salzburger Festspielen kann er sich im Dauertest überprüfen lassen.²⁶⁴

Hier schlägt Sarchielli eine äußerst überraschende Übersetzung vor:

Dice che Mozart compose musiche meravigliose, ma anche lui suona volentieri, certo senza pretese, rispetto al suo tenore di vita. C'è ancora un po' di spazio per gli hobby. Potrà sottoporsi alla prova di resistenza, al festival di Strasburgo.²⁶⁵

Die Übertragung der ‚Salzburger Festspiele‘ in ein ‚festival di Strasburgo‘ wirkt nun doch einigermaßen irritierend. Vor allem auch durch die vorhergehende Erwähnung Mozarts würde wohl den meisten LeserInnen der Bezug zu Salzburg als völlig klar erscheinen, Straßburg ist jedenfalls in keiner Weise einordenbar. Beinahe drängt sich der Verdacht auf, dass es sich hier wohl eher um einen Druckfehler, vielleicht einen Fehler des Lektorats des Verlages handeln müsste, kaum möchte man Sarchielli unterstellen, dass sie hier tatsächlich vorsätzlich Salzburg in Straßburg verwandeln wollte. Bleibt die Möglichkeit eines extravaganten Wortspiels, das hier mit den LeserInnen getrieben werden könnte. Ihm/ihr hier, seine/ihre Erwartungshaltung brutal zurückschlagend, an Stelle von ‚Salzburg‘ einfach ‚Straßburg‘ vor die Füße zu werfen, scheint in Jelineks Methode durchaus stimmig. Wohl stehen wir als LeserInnen den Texten – sei es ‚Lust‘ oder ‚La voglia‘ – mittlerweile in ausreichendem Maße skeptisch gegenüber, und vermuten leicht hinter jeder Unverständlichkeit einen weiteren Kunstgriff, angesichts des sonst eher wenig radikal auftretenden Textes Sarchiellis mag man der Übersetzerin eine solche Extravaganz jedoch kaum zutrauen.

Hingewiesen sei im Übrigen auf ein recht treffendes Wortspiel, das Sarchielli an dieser Stelle im Rahmen einer Kompensation einbaut: ‚suo tenore di vita‘ fügt sich geschmeidig in den musikalischen Zusammenhang des Abschnitts.

²⁶⁴ Jelinek: Lust, S. 150

²⁶⁵ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 154

3.10.2 Zusammenfassung kulturelle Realia

Die hier dargestellten Beispiele zeigen die Komplexität spezifisch kultureller Elemente im Text, und die Schwierigkeiten, die sich aus jedem neuen Textzusammenhang für ihre Handhabung in der Übersetzung ergeben. Sehr stark durch solche spezifisch österreichischen Begriffe markiert ist der Jelineksche Text aber nicht. Insofern haben solche Besonderheiten in der Übersetzung weniger Einfluss auf die Gesamtwirkung des Textes, als es etwa für die besonderen literarischen Techniken Jelineks der Fall ist.

Erstaunlich ist sicherlich, welche Komplexität sich auftut im Zusammenhang mit einem Element des Textes, das als eher weniger Text-markierend auftritt. Beim Lesen des Romans ‚Lust‘ ist man schnell dazu geneigt, an der Übersetzbarkeit des Werkes aufgrund der Dichte komplexer literarischer Techniken zu zweifeln. Dass auch die recht marginal vorkommenden kulturellen Realia beträchtliche Schwierigkeiten aufwerfen, oder zumindest schwierige Entscheidungen seitens der Übersetzerin fordern könnten, vermutet man vielleicht weniger stark.

3.11 Hinweise auf Fehler

Angesichts der Fülle von Sprachspielen und diversen rhetorischen Mitteln scheinen einzelne Fehler in der Übersetzung kaum für den Gesamttext ins Gewicht zu fallen. Beinahe neigt man dazu, einzelne Abweichungen, Nicht-Entsprechungen, ja sogar Fehler, in der Fülle sprachlicher Techniken, wie sie bei Jelinek auftauchen, als in der sprachlichen Dichte untergehend und vergleichsweise irrelevant zu erachten.

Wir haben schon an einigen angeführten Beispielen gesehen, in welcher Weise der Übersetzerin Fehler unterlaufen sind, bei deren genauerer Betrachtung sich aber nicht mehr so klar feststellen lässt, ob es sich tatsächlich um Fehler handelt, oder unter Umständen um die Darlegung einer möglichen Lesart²⁶⁶ bzw. solche Abweichungen vielleicht in Form eines Sprachspiels auftreten.²⁶⁷

²⁶⁶ Vgl. dazu das Beispiel: „zipoli zampettanti“ für „zappelnde Zapfen“, S. 104 dieser Arbeit

²⁶⁷ Vgl. dazu das Beispiel: „festival di Strasburgo“ für „Salzburger Festspiele“, S. 124 dieser Arbeit

Einige weitere Beispiele sollen zeigen, welche Bandbreite von Fehlerdefinitionen sich ausmachen lässt.

3.11.1 Beispiele I – Fehler

An einigen Stellen des Textes haben wir es mit kleineren Ungenauigkeiten zu tun, die teilweise eher wirken wie Druckfehler oder zumindest Flüchtigkeitsfehler als tatsächliche Verständnisfehler.

Jelinek spricht an einer Stelle des Textes vom Papst – „[...] dann werden Sie nur Papst, Küche und die österr. Volkspartei finden [...]“²⁶⁸ –, Sarchielli hat ‘Papst’ mit ‘papà’ übersetzt: „[...] vi renderete conto che solo il papà, la cucina e la Volkspartei austriaca sono disposti [...]“²⁶⁹. Statt ‘Papst’ richtig mit ‘papa’ zu übersetzen, hat sie also die italienische Bezeichnung für das deutsche ‘Papa’ verwendet. Weiter unten im Text ist noch einmal die Rede vom Papst, dort hat Sarchielli dann richtig mit „*il papa*“²⁷⁰ übersetzt. Da es sich hier tatsächlich nur um ein Akzentzeichen handelt, das jedoch in entscheidender Weise die Bedeutung des Wortes verändert, ist die naheliegendste Vermutung wohl, dass es sich um einen Druckfehler handeln könnte, oder Sarchielli selbst ein Flüchtigkeitsfehler unterlaufen ist.

Ein weiteres Beispiel zeigt offenbar eine Unachtsamkeit der Übersetzerin. Jelinek beschreibt in ‚Lust‘ das rege Treiben der Menschen auf den Schipisten.

Trotzdem: Sie können nicht umhin, solche Menschen als Abhängige zu bezeichnen, wenn sie sich auf die Berghänge begeben, wo sie abgleiten und sich auch noch wohl fühlen dabei.²⁷¹

Bei Sarchielli steht im Satz nun das Gegenteil:

Salgono sui pendii delle montagne solo per ridiscendere a valle e sentirsi felici: però dovete ammettere che non si può definirli delle persone dipendenti.²⁷²

²⁶⁸ Jelinek: Lust, S. 29

²⁶⁹ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 23

²⁷⁰ Ebd., S. 23. Bezeichnender- und mir unverständlicher Weise hat Sarchielli „*il papa*“ hier ins Kursiv gesetzt, eine Technik, die sie ohne nachvollziehbaren Grund im gesamten zweiten Kapitel von ‚La voglia‘, und nur in diesem, immer wieder für einzelne Wörter oder Wortgruppen anwendet. Irritierend wirkt diese Technik, die man vielleicht als eigenständige Hervorhebung bestimmter als besonders wichtig oder speziell erachteter Begriffe und Formulierungen betrachten könnte, vor allem durch ihre Beschränkung auf das zweite Kapitel. Weder im ersten noch in den folgenden Kapiteln werden Kursivsetzungen vorgenommen.

²⁷¹ Jelinek: Lust, S. 62

Nicht nur hat die Übersetzerin den Satzaufbau verändert, die entscheidende Abweichung ist hier die Übersetzung des ‚können nicht umhin‘. Bei Jelinek werden diese Menschen als Abhängige bezeichnet – man kann nicht umhin, sie so zu bezeichnen, man ist praktisch dazu gezwungen; im italienischen Text hingegen muss man zugeben, dass man sie *nicht* als solche bezeichnen kann, hier steht also das genaue Gegenteil des Originalsatzes. Die hier dargestellte Abweichung gleicht dem weiter oben angeführten Beispielsatz „er verbindet das Unnütze mit dem Unangenehmen“²⁷³, das Sarchielli normalisierend ins Gegenteil verkehrt hat. Auch hier geht es nicht um die Schwierigkeit, einer besonderen literarischen Technik, einem Sprachspiel etwa, in der Übersetzung sprachlich nicht beikommen zu können. Hier scheint die Veränderung des Textsinns einer schlichten Unachtsamkeit zu entspringen.

Ganz ähnlich präsentiert sich auch das folgende Beispiel:

Bei Jelinek heißt es über den Direktor: „Dieser Mann ist ein Freund von lockerem Gerede, und immer lockt das Weib.“²⁷⁴

Sarchielli nimmt eine inhaltliche Veränderung des Satzes vor, indem sie übersetzt: „L’uomo è un amico della chiacchiera sciolta e seduce tutte le donne col suo fascino;“²⁷⁵.

‘Und immer lockt das Weib’ ist nicht nur der Titel eines Films²⁷⁶, die Formulierung ist auch als Wendung in der Alltagssprache bekannt. Ist es bei Jelinek also das ‚Weib‘, das den Direktor lockt und verführt, verhält es sich bei Sarchielli umgekehrt: der Direktor verführt alle Frauen mit seinem Charme.

Syntaktisch etwas komplexer tritt der folgende Satz auf, diese relative Komplexität scheint auch den Übersetzerischen Fehler bedingt zu haben.

Die Familie, so klein wie eine Imbißstube auf dem Bahnhof, ganz allein, ein Männlein auf einem Bein, denn auf das zweite Bein, die Frau, kann man sich doch nie verlassen.²⁷⁷

²⁷² Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 60

²⁷³ Jelinek: Lust, S. 92; siehe auch Seite 97 dieser Arbeit, Fußnote 213

²⁷⁴ Ebd., S. 37

²⁷⁵ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 32

²⁷⁶ ‘Und immer lockt das Weib’ (1956) von Roger Vadim; frz. Originaltitel: ‘Et Dieu ... créa la femme’. Im Italienischen ist der Film unter dem Titel ‘E Dio creò la donna’ bekannt. Die Anspielung auf den Filmtitel in ‘La voglia’ zu erhalten, bedeutete eine starke Veränderung des Inhalts des Satzes.

²⁷⁷ Jelinek: Lust, S. 30

Sarchiellis Übersetzung wie folgt:

La famiglia, piccola come una tavola calda alla stazione, sola soletta: un omino su una gamba, poi sull'altra, seguito dalla donna, non possono mica lasciarsi.²⁷⁸

Hier hat Jelinek mit der Formulierung ‚ganz allein, ein Männlein auf einem Bein‘ auf ein relativ bekanntes volkstümliches Kinderlied verwiesen.²⁷⁹ Den Bezug auf das Lied konnte Sarchielli in ihrer Übersetzung nicht erhalten, sie hat die Formulierung schlicht auf einer wörtlichen Ebene übersetzt, ihr mit ‚sola soletta: un omino su una gamba‘ aber durchaus den Charakter eines Gedichts, Liedes oder Abzählreimes verliehen. Im zweiten Teil des Satzes sind ihr aber zwei Fehler unterlaufen, die den Eindruck erwecken, als wären sie aus ungenauem Lesen zu Stande gekommen.

Zuerst wurde das kausale ‚denn‘ des Jelinekschen Satzes in ein temporales ‚poi‘, also ‚dann‘, übersetzt. In weiterer Folge wurde die Bedeutung des Ausdrucks ‚sich auf einander verlassen‘ offenbar mit dem Ausdruck ‚einander verlassen‘ verwechselt, womit dem Satz schließlich eine gänzlich differente Aussage zukommt.

Fehler dieser Art treten hier und da in der Übersetzung auf, fallen aber, wie oben angemerkt, kaum markant ins Auge bzw. nur im direkten und gründlichen Vergleich mit dem Original.

3.11.2 Beispiele II – Oder nicht Fehler?

Interessanter im Zuge dieser Arbeit erscheinen Auffälligkeiten, die auf den ersten Blick schlicht als Fehler wahrgenommen werden können, in einer genaueren Betrachtung und dem gleichzeitigen skeptischen Blick auf das Original aber durchaus einen Raum erweiterter Interpretationsmöglichkeiten eröffnen und einen Prozess der Verunsicherung gegenüber dem tatsächlich Geschriebenen bzw. Gemeinten der Übersetzung wie auch des Originals in Gang bringen.

²⁷⁸ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 24

²⁷⁹ Der textrelevante Abschnitt des Liedes lautet: Ein Männlein steht im Walde ganz still und stumm / Es hat von lauter Purpur ein Mäntlein um / Sagt, wer mag das Männlein sein, / Das da steht im Wald allein

Im ersten Beispiel zeigt sich, wie schwer die Kategorisierung eines zuerst augenscheinlichen Fehlers in der Übersetzung bei genauerer Überlegung auszumachen wird. Bei Jelinek heißt es an einer Stelle:

Meist ist das Ende von Betriebsausflügen feuchtfrohlich, es zuckt das Verborgene, es wollen seine Sekrete ins Freie hinaus.²⁸⁰

Jelinek spielt hier mit dem Wort ‚Sekrete‘, das Körperflüssigkeiten bezeichnet, in einer veralteten Bedeutung als ‚sekret‘ durchaus aber auch die Bedeutung von ‚geheim‘ transportiert. Das wäre dann ‚das Sekrete‘. Durch die hier verwendete Pluralform darf wohl davon ausgegangen werden, dass es sich um die Körperflüssigkeiten handelt. Durch das vorhergehende ‚Verborgene‘ wird die Assoziation mit ‚sekret‘ im Sinne von ‚geheim‘ aber natürlich unwillkürlich hergestellt. Damit entsteht ein Wortspiel, das mit gleichem oder ähnlichen Klang und Erscheinungsbild und gleichzeitig differierender Bedeutung der Wörter arbeitet. Im Italienischen sind die beiden Bedeutungsebenen durch die Unterscheidung eines Buchstaben gekennzeichnet: ‚secreti‘ sind Körperflüssigkeiten, ‚segreti‘ hingegen ‚Geheimnisse‘.

Sarchielli hat an dieser Stelle nun mit ‚Geheimnisse‘ übersetzt:

Di frequente, la fine delle gite aziendali è allietata da abbondanti libagioni, durante le quali salta fuori quel che c'è di più recondito: i segreti vogliono uscire alla luce del sole.²⁸¹

Beschließe man Jelineks ‚Sekrete‘ als Körperflüssigkeiten zu lesen, so präsentierte sich Sarchiellis Übersetzungslösung wohl als Fehler. Da zum einen aber nicht nur *eine* Lesart der Originalstelle möglich ist, zum anderen sich aus auch dem ähnlichen Klang der Wörter ‚secreti‘ und ‚segreti‘ im Italienischen hier durchaus ein eigenes Wortspiel ergeben kann, scheint die Kategorisierung dieser Stelle als möglicher Fehler hinfällig. Jedoch bleibt der Zweifel bestehen, ob nicht im italienischen Text der Bezug auf Körperflüssigkeiten, und damit die Allusion auf das sexuelle Treiben der TeilnehmerInnen solcher Ausflüge, gänzlich verloren geht. In Jelineks Text wird diese Allusion auch schon durch das ‚feuchtfrohliche‘ erzeugt, bei Sarchielli hingegen wird nur der Bezug zu Alkohol und den Geheimnissen, die im Zuge dessen

²⁸⁰ Jelinek: Lust, S. 26

²⁸¹ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 31

ans Licht treten, hergestellt. Von der/dem italienischen LeserIn zu erwarten, sie/er würde, einzig und allein aus dem ähnlichen Klang des Wortes, hier möglicherweise auch ‚secreti‘ assoziieren, ist vielleicht zu weit gegriffen. Ein solches Verwirrspiel mit Klang und Bedeutung hätte sich m. E. besser herstellen lassen können, wenn nun statt ‚segreti‘ ‚secreti‘ verwendet worden wäre. Damit ertappte man die LeserInnen, welche – der Spur des ‚recondito‘ folgend – hier wiederum ein ‚Geheimnis‘ erwarten, ließe sie beim flüchtigen Lesen möglicherweise sogar diese Bedeutung lesen, irritierte dann aber durch die Körperflüssigkeiten. Man ließe den/die LeserIn damit möglicherweise unsicher darüber zurück, ob es sich hier um einen Druckfehler handelt oder ob mit ‚secreti‘ tatsächlich ein Wortspiel getrieben wird, das den erwähnten Betriebsausflügen neben Alkoholexzessen auch sexuelle Ausschweifungen zuschreibt. Mit der Verwendung von ‚secreti‘ an Stelle von ‚segreti‘ schiene mir die Methode Jelineks besser in ihrer Substanz begriffen und nachgezeichnet.

Ein weiteres Beispiel soll zeigen, welche Verwirrung der Text gerade durch das Zusammentreffen mit seiner Übersetzung auslösen kann. Wir befinden uns in diesem Abschnitt des Textes in der Kirche:

Die alten Frauen, die dort knien, wissen schon, wie’s ausgeht. Sie wissen, wie das Ende lautet, aber dazwischen haben sie aus Zeitmangel nichts gelernt. Sie hangeln sich jetzt von Hinweistafel zu Hinweistafel des Kreuzweges, nur damit sie in Bälde dem himml. Vater, dem Glied der Einfältigkeit, gegenüberreten dürfen, als Aufnahmezeugnis ihre schlaffen Bälge in der Hand.²⁸²

Sarchielli hat folgendermaßen übersetzt:

Le vecchie inginocchiate in chiesa sanno già come andrà a finire. Conoscono la fine, ma non hanno avuto il tempo di imparare nulla prima che giungesse. Arrancano aggrappandosi alle tavole della via crucis, per poter comparire al più presto dinanzi al padre celeste, uno e unico, e come tessera d’ammisione portano per mano i propri marmocchi.²⁸³

Die zweifelhafte Stelle des Abschnitts bildet der Ausdruck ‚Bälge‘. ‚Balg‘ hat im Deutschen zwei unterschiedliche Bedeutungen. Der ‚Balg‘ bezeichnet einerseits die abgezogene Haut eines Tieres, oder auch sein Fell, ist bekannt auch als Beutel, der aus solcher geformt wird, vor allem aber als Teil von Instrumenten wie Orgel oder Dudelsack, in Form eines Blasebalgs. Außerdem kann der oder (häufiger) das ‚Balg‘

²⁸² Jelinek: Lust, S. 11

²⁸³ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 5 f.

ein ungezogenes Kind bezeichnen. Die gängigen Pluralformen sind für die erste Bedeutung ‚die Bälge‘, für die zweite Bedeutung ‚die Bälger‘. Der Duden weist aber darauf hin, dass im Süddeutschen durchaus auch ‚die Bälge‘ für die zweite Bedeutung verwendet wird.

Aus dem Textzusammenhang bei Jelinek ist anzunehmen, dass in Bezug auf die alten Frauen eher die erste Bedeutung zum Tragen kommt, dass ihre alte Haut mit der von Tieren verglichen wird, zumal sich ‚Balg‘ durchaus auch figurativ auf die menschliche Haut beziehen kann. Ob im allgemeinen Sprachgebrauch nicht das ungezogene Kind stärker präsent ist im Zusammenhang mit dem Wort ‚Balg‘ sollte m. E. aber durchaus berücksichtigt werden bei der Betrachtung dieses Satzes und der Übersetzung Sarchiellis, die hier mit ‚marmocchi‘ ungezogene Kinder interpretiert. Streng genommen handelt es sich hier nicht um einen Fehler, die Pluralform ‚Bälge‘ für Kinder ist im süddeutschen Raum durchaus nicht falsch.

Hier zeigt sich, wie ungreifbar die Bedeutung des Textes bisweilen werden kann. Auf der rein linguistischen Ebene kann kein Fehler definiert werden. Versuchen wir uns allerdings darüber hinaus auf einer literarischen und freieren hermeneutischen Ebene, zeigen sich schnell recht deutlich weitere miteinzubeziehende Facetten dieser Stelle.

Darf eher angenommen werden, dass der/die deutschsprachige LeserIn Jelineks ‚Bälge‘ mit Kindern interpretiert, weil es ihm/ihr im allgemeinen Sprachgebrauch vielleicht öfter über die Lippen kommt als die etwas spezialisiertere Bezeichnung für Haut oder Tierhaut? Muss wiederum zwischen einem/r norddeutschen und einem/r süddeutschen LeserIn unterschieden werden? Könnte man dem/r LeserIn einfach auch unterstellen, dass sie/er so genau gar nicht liest, und ganz einfach die erste Assoziationsebene aufgreift die sich ihr/ihm bietet? Stehen bei dieser Assoziation im Vordergrund Klang und Erscheinungsform des Wortes – das damit vielleicht schneller mit ungezogenen Kindern assoziiert würde als mit Tierhaut – oder dominiert der Textzusammenhang den Interpretationsvorgang, und lässt somit im Kontext alter Frauen, und der Charakterisierung der genannten ‚Bälge‘ als ‚schlaff‘ doch eher an Häute denken?

Eine endgültige und eindeutige Antwort für diese Überlegungen wird es nicht geben. Festgestellt muss jedenfalls werden, dass sich dieses Verwirrspiel – wenn auch hervorgerufen möglicherweise erst durch die Übersetzung – auf den Originaltext beschränkt. In der Übersetzung steht dem/der LeserIn nur das eindeutige ‚marmocchi‘

zur Verfügung, er/sie wird damit in keinerlei Verwirrung und Verunsicherung gestürzt. Damit scheint die Übersetzung eingeebnet, auf eine Schicht reduziert, während sich der Jelineksche Text vielschichtiger und auf mehreren Bedeutungsebenen präsentiert.

Abschließend sei ein Beispiel herangezogen, welches das Verhältnis zwischen dem Direktor und seiner Frau Gerti markant charakterisiert und ein weiteres Mal deutlich die Wirkung der Übersetzung auf das Original zeigt:

Der Direktor könnte seine Frau jederzeit mit dem Schädel voran in den Garten schmettern, sie soll nur aufpassen, wenn sie sich die Wimpern tuschen. Dann läßt er's aber tuschen, dann regt sich sein Bedürfnis wie eine Quelle im Wald, und unnütze Tränen werden ihr Gesicht bis zur Unkenntnis verschmieren, [...]²⁸⁴

Hier wird mit der doppelten Bedeutung des Wortes ‚tuschen‘ gespielt. Diese doppelte Bedeutung ergibt sich allerdings nur im dialektalen Sprachgebrauch, dort hat ‚tuschen‘ auch die Bedeutung ‚es knallen lassen‘, auch – wie hier – im Sinne von ‚zuschlagen‘. Sarchielli hat diese Bedeutungsebene des Wortes ‚tuschen‘ in ihrer Übersetzung nicht berücksichtigt:

Il direttore potrebbe scaraventare sua moglie a testa in giù nel giardino in qualsiasi momento, stia ben attenta a tingersi un'altra volta le ciglia. Poi però lascia che si tinga, poi il suo slancio interiore rimane fervido come una sorgente nel bosco, delle lacrime versate invano imbrattano il volto di lei fino a renderlo irriconoscibile [...]²⁸⁵

Es darf angenommen werden, dass der/die deutschsprachige, und vor allem österreichische LeserIn die Formulierung ‚dann läßt er's aber tuschen‘ in dem oben beschriebenen Sinne versteht, dass der Direktor die Geduld verliert und es gehörig krachen lässt, seine Frau schlägt. Das in Folge beschriebene tränenverschmierte, bis zur Unkenntlichkeit – im Wortspiel in ‚Unkenntnis‘ verzerrt – entstellte Gesicht Gertis bestätigt diese Lesart. Sarchiellis Interpretation ist offensichtlich dahingehend, dass der Direktor seine Frau schließlich doch sich die Wimpern tuschen lässt, sie hat also zum einen das dialektale ‚tuschen‘ nur mit dem standarddeutschen ‚tuschen‘ im Sinne von ‚sich die Wimpern tuschen‘ in Verbindung gebracht, zum anderen in diesem Zuge auch die Partikel ‚aber‘, die bei Jelinek nur rhetorische Funktion hat, als

²⁸⁴ Jelinek: Lust, S. 145

²⁸⁵ Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 148 f.

adversative Konjunktion interpretiert. Was auf den ersten Blick wie ein Verständnisfehler wahrgenommen werden kann, könnte bei einem Rückblick auf das Original durchaus auch als eine aus diesem ‚herauslesbare‘ Möglichkeit sich bestätigen. Die Formulierung ‚dann läßt er’s aber tuschen‘ erscheint mit einem Mal in einem anderen Licht. Die beim erstmaligen Lesen nicht wahrgenommene Interpretationsmöglichkeit scheint erst durch den Umweg der Übersetzung rückwirkend im Original in Erscheinung zu treten. Das ‚läßt er’s tuschen‘ an Stelle des standarddeutschen ‚läßt er sie tuschen‘ ist nun an anderer Stelle dialektal markiert. Zwar scheint zweifelsohne die erste Variante die schlüssigere zu sein, zumal der Satz in der Folge auch Gertis tränenverschmiertes Gesicht beschreibt, das wohl eher Folge von Schlägen als von Gewährenlassen sein dürfte, jedoch kann die Übersetzung streng genommen nicht als Fehler kategorisiert werden. Womit wir es hier zu tun haben, sind verschiedene Lesarten, die sich aus der grammatikalischen und lexikalischen Form heraus anbieten. Was ‚richtiger‘ und was ‚falscher‘ ist, scheint in Anbetracht der bisherigen Betrachtungen immer weniger die relevante Fragestellung zu sein. Der selbe Eindruck hat sich auch schon weiter oben beispielsweise aus der Stelle, in denen die „zappelnden Zapfen“²⁸⁶ Jelineks durch die Übersetzung anders gelesen werden können, ergeben.

Es ist mir hier nicht daran gelegen, eine Auflistung der Fehler der Übersetzung zu präsentieren. Der Hinweis auf solche scheint mir aber unter anderem deshalb interessant, weil durch solche Abweichungen – um uns für einige Fälle von der Kategorie ‚Fehler‘ zu verabschieden – durchaus auf eine Besonderheit des Originals rückverwiesen wird. In einem Fall wie dem obigen, in dem ‚Bälge‘ mit ‚marmocchi‘ übersetzt wurde, mag man davon ausgehen, dass ein Großteil der deutschsprachigen LeserInnen zumindest bei erstmaliger Lektüre ‚Bälge‘ durchaus auch als ‚ungezogene Kinder‘ liest, ‚Bälge‘ als spezieller Ausdruck eines bestimmten Jargons ihnen hingegen ebenfalls entgeht. Die Übersetzung scheint somit an manchen Stellen zwar weiter von dem entfernt, was hier ‚tatsächlich‘ und ursprünglich geschrieben wurde, näher aber an dem, was hier möglicherweise gelesen wird. Entscheidend ist nicht nur, was geschrieben wurde bzw. was geschrieben steht, sondern auch, was gelesen wird.

²⁸⁶ Jelinek: Lust, S. 112; siehe auch Seite 104 dieser Arbeit, Fußnoten 232 bzw. 233

3.11.3 Zusammenfassung Fehler

Es zeigt sich, wie schwer greifbar bei näherer Betrachtung jedwede Markierung der Übersetzung als ‚gelungen‘ oder ‚nicht gelungen‘ wird. Ein Fehler der Übersetzung legt Schichten des Originals frei. Der sogenannte ‚Fehler‘ stellt oft durchaus *eine* Lesart dar. Ob falsch oder richtig lässt sich bei Jelinek, wie wir vielfach gesehen haben, kaum mehr ausmachen. Gerade die Übersetzung macht zum Teil die spezifische Schreibweise Jelineks noch deutlicher, sei es durch sprachliche Unüberbrückbarkeiten, durch Verschiebungen, Verstärkungen oder Abschwächungen der einen oder anderen Besonderheit des Originals, oder auch durch Fehler, wie immer man diese letztlich auch definieren möchte.

Natürlich darf in diesen Überlegungen nicht außer Acht gelassen werden, dass dem/r deutschsprachigen LeserIn in den angeführten und ähnlichen Beispielen die Möglichkeit gegeben ist, die Ambivalenz der jeweiligen Stelle als literarischen Effekt wahrzunehmen, dieser Mehrwert sich dem/r italienischen LeserIn aber oft von vornherein verschließt, wenn die Übersetzerin nur eine Interpretationsmöglichkeit anbietet.

Im Umgang mit Fehlern in der Übersetzung ist man beinahe dazu geneigt, gegenüber solchen Abweichungen mit einer gewissen Großzügigkeit zu behaupten, jede anfänglich als Fehler begriffene Auffälligkeit ließe sich auf die eine oder andere Weise als literarische Technik interpretieren. Diese Tendenz im eigenen Leseverhalten dürfte eine Folge der Sensibilisierung im Umgang mit der Sprache in den vorliegenden Texten sein. Selbst der Fehler scheint in der nunmehr verinnerlichten Perspektive auf die dekonstruktivistische Schreibweise der Autorin Jelinek ein literarisches Potenzial in sich zu tragen, eine eigene Aussage zu treffen und eine Bedeutung zu transportieren und sichtbar zu machen. Deutlich wird das auch anhand einer zufällig entdeckten wohl als Druckfehler einzuordnenden Auffälligkeit im Originaltext, hier steht an einer Stelle:

Ihre Generatoren erzeugen unnötige Produkte und ihre Generationen erzeugen unnötige Probleme.²⁸⁷

Wie eindringlich es der Jelineksche Text schafft, unseren Zugang zu seiner Sprache

²⁸⁷ Jelinek: Lust, S. 40

in einer völlig anderen Perspektive und unter gänzlich anderen Bedingungen zu betrachten als wir das einem mehr der Norm entsprechenden Text gegenüber sein dürften, zeigt der Versuch, dieses ‚unötige‘ in irgendwelcher Weise wiederum in die literarische Interpretation aufzunehmen. Kaum will man sich damit abfinden, dass es sich bei ‚unötige‘ schlicht um einen Druckfehler handeln könnte – eifrig wird stattdessen nach einem weiteren Wortspiel Jelineks gesucht. Analysierenswert scheint neben dem Geschriebenen selbst immer stärker auch der Lesevorgang, der schnell die bekannten Bahnen verlässt und sich in immer weiter greifende Interpretationen stürzt. Bei der Übersetzung stellt sich nach meinem Empfinden eine solche Reaktion nicht in diesem Maße ein. Wie sich aus dem oben beschriebenen Umgang der Übersetzerin mit Jelineks dekonstruktivistischem Verfahren herauskristallisiert hat, ist eine solche Offenheit, wie sie der Jelineksche Text selbst Fehlern gegenüber zeigt – die er als eindeutige Kategorie gar nicht mehr zuzulassen scheint – der Übersetzung nicht so sehr eigen. Sarchielli scheint sich nicht völlig auf die abnorme Sprache Jelineks eingelassen zu haben – das haben wir an vielen Stellen schon festgestellt –, damit lassen sich offensichtliche Fehler schwerer in einer solchen dekonstruktivistischen Perspektive betrachten. Der Übersetzung wird diese Freiheit gegenüber dem Fehler vielleicht weniger zugestanden, da sie insgesamt keine so abnorme Sprache anbietet.

3.12 Zusammenfassung Übersetzungsanalyse

In der Betrachtung der Übersetzung zeigt sich eine große Bandbreite der zur Analyse sich anbietenden Aspekte. Nicht alle wurden in dieser Analyse bearbeitet, jedoch habe ich versucht, die wichtigsten hier darzustellen. Ziel war es, einen Eindruck davon zu vermitteln, worin die Schwierigkeiten bestehen können, an welchen Punkten sich Stärken bzw. Schwächen der Übersetzung ausmachen lassen. Als wesentliches Moment in der Übersetzungsanalyse begreife ich den Versuch, herauszufiltern, welche Verschiebungen sich zwischen Original und Übersetzung ergeben.

Die diversen Techniken des Sprachspiels, die bei Jelinek gleichsam den gesamten Text gestalten, finden in der Übersetzung in sehr abgeschwächtem Maße

Anwendung; das intertextuelle Verfahren Jelineks scheint gänzlich aus dem italienischen Text verschwunden zu sein.

„La voglia“ präsentiert sich in äußerst bildlicher und wortreicher Sprache, die grundlegende Methode Jelineks – die Dekonstruktion von Mythen mittels der Dekonstruktion von Sprache – scheint in der Übersetzung bedeutend weniger wahrnehmbar. Die mythischen Vorstellungen von Geschlechterbeziehungen, Gesellschaftsnormen und Machtverhältnissen werden weniger durch die sprachlichen Mittel als durch die subversive negative Darstellung selbst, wie sie der Jelineksche Text vorgibt, hergestellt. Im Unterlaufen bekannter und anerkannter Bilder und Vorstellungen findet das mythendekonstruierende Prinzip durchaus auch Eingang in den italienischen Text, durch die Sprache und deren Dekonstruktion selbst scheint Dekonstruktion aber weniger vor- bzw. durchgeführt zu werden.

Schluss

Bildet den Hauptteil dieser Arbeit auch die Analyse der italienischen Übersetzung „La voglia“, so zeigt sich im selben Zuge aber auch sehr stark, dass eine Beschäftigung mit der Übersetzung gleichzeitig eine Beschäftigung mit dem Original bedeutet. Zum einen kann eine Übersetzung nur angemessen betrachtet werden, wenn der Blick auf den Ausgangstext geklärt ist, zum anderen zeigt die Übersetzung selbst wiederum auf einer neuen Ebene, in welcher Weise das Original funktioniert.

So kann die Betrachtung der Übersetzung nicht nur Erkenntnisse über diese selbst bringen, sondern auch den Blick auf das Original schärfen, indem die Analyse eine intensive und detaillierte Untersuchung auch des Originals fordert. Es hat sich nicht nur in der Vorbereitung zur, sondern auch im Zuge der Übersetzungsanalyse gezeigt, wie sehr das Original selbst Gegenstand der Betrachtung wird, sobald der Versuch unternommen wird, seine Übersetzung zu analysieren. Die Beschäftigung mit seiner Übersetzung kann auf interessante Weise auf das Original selbst zurückführen und die Betrachtung unter einer anderen Perspektive begünstigen.

Als weiteren Schluss, den ich aus der Bearbeitung des Themas der literarischen Übersetzung ziehen kann, betrachte ich die notwendige Sensibilisierung mit der

Textform der Übersetzung. Die Analyse hat deutlich gemacht, in welchem Ausmaß sich Verschiebungen zwischen Original und Übersetzung ergeben können. Damit wird evident, wie wichtig es ist, eine solche mögliche Verschiebung bei der Lektüre einer Übersetzung stets mitzulesen, die notwendige Distanz, in der die Übersetzung zum Original steht, stets im Bewusstsein zu behalten.

Die obigen Schlussfolgerungen, die aus der parallelen Betrachtung von Original und Übersetzung für letztere gezogen werden konnten, gelten nicht in demselben Maße für die Lektüre von ‚La voglia‘, die den Originaltext ‚Lust‘ nicht zum direkten Vergleich heranzieht. Der Text ‚La voglia‘ wird auf vielen Ebenen einen anderen Eindruck vermitteln wenn er sich nicht unmittelbar einem Original gegenüberstellt bzw. vom Leser, von der Leserin nicht in dieser Beziehung begriffen wird. Die Übersetzung wird im Moment ihrer Lektüre von den meisten LeserInnen durchaus als quasi originaler Text rezipiert. Eine eingehende Analyse wie die hier dargestellte soll hervorheben, wie wichtig das Bewusstsein der LeserInnen für den Sonderstatus der Übersetzung als Metatext, als Text zwischen Originalem und Sekundärem, ist.

Die eingehende Analyse einer Übersetzung kann dazu beitragen, die Sensibilität im Umgang mit dieser Textform zu erhöhen. Nur aber wenn solchen Betrachtungen auch ein ausreichender Raum nicht nur im Rahmen der Literaturwissenschaft, sondern auch der Literaturkritik und Literaturvermarktung zuerkannt wird, und somit eine breitere LeserInnenschaft damit konfrontiert wird, kann dies der literarischen Übersetzung die Aufmerksamkeit und den Stellenwert zukommen lassen, die sie verdient. Damit kann nicht nur der Status der literarischen Übersetzung gehoben werden, sondern man wird letztlich auch dem Original in höherem Maße gerecht werden, wenn von ihm nicht mehr verlangt wird, sich kommentarlos in jedweder Übersetzung als Original zu präsentieren und als solches wahrgenommen und beurteilt zu werden.

Die Überlegungen zur unterschiedlichen Wahrnehmung von Original und Übersetzung lenken den Blick auf die Rezeption der Werke. Eine detaillierte Beschreibung dessen, wie ‚La voglia‘ in der italienischen Literaturkritik, im Feuilletonbereich sowie im wissenschaftlichen Bereich aufgenommen wurde, kann in dieser Arbeit keinen ausreichenden Raum mehr finden. Der Hinweis auf die Verschiebung, die sich nicht nur in der Lektüre der Übersetzung selbst ergibt, sondern

als deren Konsequenz sich auch im Vergleich zwischen der Rezeption von ‚Lust‘ im deutschsprachigen Raum, bzw. in Österreich und jener von ‚La voglia‘ in Italien zeigt, ist jedoch ein wesentlicher.

Die im zweiten Kapitel dargestellten Theorien der Translation Studies haben deutlich gemacht, dass die Rezeption eines Werkes nicht aus dem Prozess der Übersetzung auszuschließen ist, vielmehr als wesentlicher Untersuchungsgegenstand die umfassende Betrachtung auf Übersetzung erst vervollständigt. Die hier dargestellte Übersetzungsanalyse hat sich mit den Texten selbst beschäftigt und untersucht, in welcher Weise das spezifische Schreiben Jelineks sprachlich bewältigbar ist. Die Untersuchung der Rezeption von ‚La voglia‘ kann hier nicht in angemessener Ausführlichkeit durchgeführt werden. Der Hinweis auf die Vielfältigkeit der in eine Übersetzungsanalyse miteinzubeziehenden Faktoren soll hier abschließend aber als erweiterte Blickrichtung angegeben werden und als Anstoß dienen, sich dessen bewusst zu sein, dass eine literarische Übersetzung weit mehr impliziert als die Auseinandersetzung mit einer fremden Sprache.

Bibliographie

Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966

Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. In: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, Band 3. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981

Apel, Friedmar; Kopetzki, Annette: *Literarische Übersetzung*. 2., vollständig neu bearbeitete Auflage. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2003

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text + Kritik*. Zeitschrift für Literatur. Heft 117. Elfriede Jelinek. Verlag edition text + kritik GmbH, München 1993

Bachleitner, Norbert; Begemann, Christian; Erhart, Walter; Hübinger, Gangolf (Hg.): *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. 29. Band, 2. Heft. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2004

Barthes, Roland / Scheffel, Helmut (Üb.): *Mythen des Alltags*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964

Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: **Störig, Hans Joachim (Hg.):** *Das Problem des Übersetzens*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1963

Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. 3. Auflage, Brockhaus Verlag, Mannheim / Leipzig 2007

Burdorf, Dieter: „Wohl gehen wir täglich, doch wir bleiben hier.“ *Zur Funktion von Hölderlin-Zitaten in Texten Elfriede Jelineks*. In: **Heringer, Hans Jürgen; Kurz, Gerhard; Stötzel, Georg (Hg.):** *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 66, 21. Jahrgang, Verlag Ferdinand Schöningh / Wilhelm Fink Verlag, Paderborn / München 1990

Derrida, Jacques / García Düttmann, Alexander (Üb.): *Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege*. In: **Hirsch, Alfred (Hg.):** *Übersetzung und Dekonstruktion*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997

Duden. Das Fremdwörterlexikon. 9., aktualisierte Auflage. Dudenverlag, Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich 2007

Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Dudenverlag, Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich 2007

Eagleton, Terry / Bettinger, Elfi; Hentschel, Elke (Üb.): *Einführung in die Literaturtheorie*. Metzler, Stuttgart 1997

Fischer, Michael: *Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen „Die Liebhaberinnen“ und „Die Klavierspielerin“.* Werner J. Röhrig Verlag, St. Ingbert 1991

Gentzler, Edwin: *Contemporary Translation Theories.* Multilingual Matters Ltd, Clevedon (u.a.) 2001

Glenk, Eva M. F.: *Die Funktion der Sprichwörter im Text. Eine linguistische Untersuchung anhand von Texten aus Elfriede Jelineks Werken.* Edition Praesens, Wien 2000

Greiner, Norbert: *Übersetzung und Literaturwissenschaft. (Grundlagen der Übersetzungsforschung; 1).* Gunter Narr Verlag, Tübingen 2004

Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek.* Verlag Neue Kritik, Frankfurt am Main 1990

Heine, Heinrich: *Gedichte.* RM Buch und Medien Vertrieb GmbH, Rheda-Wiedenbrück / Wien 2006

Hirsch, Alfred (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997

Hoffmann, Yasmin: *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk.* Westdeutscher Verlag, Opladen / Wiesbaden 1999

Hölderlin, Friedrich : *Sämtliche Gedichte.* Studienausgabe in zwei Bänden. Hg. u. kommentiert von Lüders, Detlev. Athenäum Verlag, Bad Homburg v. d. H. 1970

Hölderlin, Friedrich / Lupi, Sergio (Üb.): *Inni, Odi, Elegie.* Fògola Editore, Turin 1966

Hölderlin, Friedrich / Mandruzzato, Enzo (Üb.): *Le liriche.* Bd. 1 u. 2. Adelphi, Mailand 1977

Jacobs, Carol / Bauer Thomas (Üb.): *Die Monstrosität der Übersetzung.* In: **Hirsch, Alfred (Hg.):** *Übersetzung und Dekonstruktion.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997

Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek.* J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschl Verlag GmbH, Stuttgart 1995

Jelinek, Elfriede: *Lust.* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1998, 11. Auflage Oktober 2004

- : *Wolken.Heim.* Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart 2000

- : *Die Klavierspielerin.* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1986

- : *Die endlose Unschuldigkeit*. In: **Matthaei, Renate (Hrg.): Trivialmythen**. März Verlag, Frankfurt 1970, S. 40-66

- : *Die Liebhaberinnen*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1995

Kimmich, Dorothee; Renner, Rolf Günter; Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Philipp Reclam jun., Stuttgart 1996

Koller, Werner: Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 6., durchgesehene und aktualisierte Auflage. Quelle & Meyer Verlag, Wiebelsheim 2001

Levý, Jiří / Schamschula, Walter (Üb.): Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main / Bonn 1969

Lücke, Bärbel: Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk. Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. Verlags-KG, Paderborn 2008

Matthaei, Renate (Hrg.): Trivialmythen. März Verlag, Frankfurt 1970

Mayer, Verena / Koberg, Roland: elfriede jelinek. Ein Porträt. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 2006

Müller, Wilhelm: Die Winterreise und Die schöne Müllerin. Diogenes, Zürich 1984

Reichert, Klaus: Zur Technik des Übersetzens amerikanischer Gedichte. In: **Höllerer, Walter (Hg.): Sprache im technischen Zeitalter**, 21, Verlag Kohlhammer, Stuttgart 1967, S. 1-16

Reiß, Katharina; Vermeer, J. Hans: Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. 2. Auflage. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1991

Reiß, Katharina: Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen. Hg. v. M. Snell-Hornby und M. Kadric. WUV Universitätsverlag, Wien 1995

Reiß, Katharina: Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen. Max Hueber Verlag, München 1971

Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke. Band 1. Insel Verlag, Wiesbaden 1955

Ruckenbauer, Walter; Traxler, Johann: Lexikon Wein. Alle wichtigen Begriffe im Überblick. Österreichischer Agrarverlag, Wien 2006

Sarchielli, Rossana (Üb.) / Jelinek, Elfriede: La voglia. Edizioni Frassinelli 1990, edizione 'Frassinelli Paperback', Mailand, 2004

Salevsky, Heidemarie: Translationswissenschaft. Ein Kompendium. Unter Mitarbeit von Ina Müller und Bernd Salevsky. Peter Lang GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2002

Schlich, Jutta: *Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks ‚Lust‘ (1989).* Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1994

Schestag, Uda: *Sprachspiel als Lebensform. Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks.* Aitshesis Verlag, Bielefeld 1997

Schwarzer, Alice (Hg.): *Emma.* Nr. 7, Juli 1989, EMMA-Frauenverlags GmbH, Köln 1989

Stolze, Radegundis: *Übersetzungstheorien. Eine Einführung.* 4. Auflage. Gunter Narr Verlag, Tübingen 2005

Szczepaniak, Monika: *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek.* Peter Lang GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 1998

Stocker, Peter: *Theorie der intertextuellen Lektüre.* Modelle und Fallstudien. Verlag Schöningh, Paderborn / Wien 1998

Störig, Hans Joachim (Hg.): *Das Problem des Übersetzens.* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1963

Stötzel, Georg: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht.* 21. Jahrgang, 2. Halbjahr, 66, Ferdinand Schöningh Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 1990

Tiezzi, Silvia: *Anatomia dei sentimenti. Personaggi e tematiche nei romanzi di Elfriede Jelinek.* Editrice Nuovi Autori, Mailand 2002

Zeller, Rosmarie: *Mittel der Satire.* In: **Benay, Jeanne; Stieg, Gerald (Hg.):** *Österreich (1945-2000). Das Land der Satire.* Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 2002

Interviews mit Elfriede Jelinek:

Die Übersetzung schmiegt sich an das Original wie das Lamm an den Wolf. Elfriede Jelinek im Gespräch mit Claudia Augustin. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 29. Band, 2. Heft. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2004, S. 94-105

Ich bitte um Gnade. Alice Schwarzer interviewt Elfriede Jelinek. In: Emma, Nr. 7, Juli 1989, Seite 50-55

Abstract

Die vorliegende Arbeit widmet sich der literarischen Übersetzung. Anhand des Romans ‚Lust‘ von Elfriede Jelinek und dessen italienischer Übersetzung ‚La voglia‘ von Rossana Sarchielli wird untersucht, in welcher Weise die Übersetzung literarischer Texte funktionieren kann. Die Komplexität Jelinekschen Schreibens stellt eine besondere Schwierigkeit für ÜbersetzerInnen dar; diverse Formen des Sprachspiels sowie eine spezifische Technik der Intertextualität sind die Hauptmerkmale des untersuchten Romans. Damit ist ‚Lust‘ von besonderem Interesse für eine fundierte Analyse der Möglichkeiten seiner Übersetzung.

In einer eingehenden Werkanalyse wird gezeigt, in welcher Weise Jelineks Schreiben in einer dekonstruktivistischen Funktion steht. Es zeigt sich, dass die literarischen Verfahren der Autorin der Dekonstruktion von Mythen dient. Der Werkanalyse folgt im zweiten Kapitel ein Überblick über diverse übersetzungstheoretische Ansätze, herausgearbeitet werden die Herangehensweisen der linguistischen sowie der literaturwissenschaftlichen Theorien, sowie der Translation Studies und des dekonstruktivistischen Ansatzes.

Die im ersten Kapitel herausgearbeiteten literarischen Techniken Jelineks werden anhand des Romans ‚Lust‘ bzw. ‚La voglia‘ auf ihre Wirkung in der Übersetzung untersucht. Die grundlegende Fragestellung der Übersetzungsanalyse, welche den Hauptteil dieser Arbeit bildet, ist, inwieweit die Dekonstruktionsarbeit, die in ‚Lust‘ in äußerst radikaler Weise sprachlich durchgeführt wird, auch in der italienischen Übersetzung ein entscheidendes Merkmal bildet.

Lebenslauf

<u>Vorname / Nachname</u>	Elisabeth Klocker
<u>Geburtsdatum</u>	24.01.1982
<u>Matura</u>	Juni 2000, Bundesgymnasium Lienz
<u>Studium</u>	01.10.2000 - 30.06.2001 Kunstgeschichte 01.10.2003 - 30.06.2005 Vergleichende Literaturwissenschaft, Studienzweig Italienisch 01.10.2003 Individuelles Diplomstudium Internationale Entwicklung 01.07.2005 Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft
<u>Erasmus</u>	September 2005 - Juli 2006 Studium an der Università Roma Tre in Rom, Italien
<u>Stipendium</u>	Stipendium für kurzfristiges wissenschaftliches Arbeiten im Ausland (KWA), Nov./Dez. 2008 Forschungsaufenthalt in Mailand, Italien