

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Uljana Wolfs (post)translationales Übersetzen am Beispiel ihrer Übersetzungen
von W. H. Auden, Eugene Ostashevsky und Don Mee Choi

verfasst von | submitted by

Dagmar Loidolt-Madl BA

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

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Dr. Christine Frank Privatdoz. MA

Uljana Wolfs (post)translationales Übersetzen am Beispiel ihrer Übersetzungen von W. H. Auden, Eugene Ostraszewsky und Don Mee Choi.

Die vorliegende Arbeit untersucht, inwieweit Uljana Wolfs Poetik, die sie in Essays und Reden vorstellt, in ihren Übersetzungsarbeiten abgebildet ist und in welchem Ausmaß sie hilft, diese zu beschreiben. Geprüft wird außerdem die Anwendbarkeit der posttranslatorischen Theorie auf Wolfs Werk und es wird die Frage nach der Verfügbarkeit von Kategorien gestellt, die eine Analyse der Arbeiten möglich machen. Wo stößt man dabei auf Grenzen im theoretischen Diskurs bzw. kann, anhand von theoretischen Überlegungen im Rahmen der Posttranslation, ein Werk, wie das von Uljana Wolf, analysiert und beschreibbar gemacht werden? Die neuere wissenschaftliche Übertragungs-Debatte wird 2004 von Barbara Cassin angestoßen. Publikationen von Italiano und Rössner (2012), Venuti (2013), Walkowitz (2015) sowie Apter (2013) bieten ebenso maßgebliche Denkansätze und werden in der Arbeit berücksichtigt. Drei Titel von Uljana Wolf rücken für die vorliegende Analyse in den Mittelpunkt: *The Feeling Sonnets* (2021), *DMZ Kolonie* (2023) und *Thanksgiving für ein Habitat* (2018). Diese Texte sind aufgrund ihrer unterschiedlichen Übertragungsansätze gewählt und stehen als Muster für das Gesamtwerk. Wolfs gesamtes Werk, inklusive Essays und Reden, dient als Material, um Phänomene in der jeweiligen Vorgehensweise zu erklären oder wird für Vergleiche herangezogen. Im ersten Arbeitsschritt wird Uljana Wolfs Poetologie vorgestellt sowie auf den Begriff der Posttranslation näher eingegangen und die wichtigsten Vertreter mit den jeweiligen Theorieansätzen werden vorgestellt. Das Erkenntnisinteresse liegt dabei auch im Auffinden von Parallelen, um die poetologischen Ansätze Wolfs in die aktuelle Übersetzungsdebatte einzuordnen. Im zweiten Schritt werden, mit Hilfe eines Surface-Readings, die drei ausgewählten Texte, ohne hermeneutisches Erschließen, genau und präzise beschrieben. Weiters wird die jeweilige Übertragung mit den einzelnen Ausgangstexten abgeglichen und analysiert, wie sich die Übersetzung zum Original verhält. Es wird untersucht, wie zentrale Themen sowie zentrale Figuren der Texte aus der Ausgangssprache heraus in die jeweilige Zielsprache transferiert werden und wie dieser Zugang der Übertragung zum einen in Uljana Wolfs Poetologie angelegt ist, zum anderen, wie sie in den vorgestellten Theorien der Posttranslation mitgedacht und abgebildet werden bzw. wie und ob diese Theorien die Übersetzungsbeispiele beschreibbar machen.

1	Einleitung.....	5
2	Übersetzung	8
2.1	<i>Grundsätzliche übersetzungstheoretische Überlegungen</i>	<i>10</i>
2.2	<i>Neuere Ansätze der Übersetzungstheorie</i>	<i>12</i>
2.2.1	Lawrence Venuti – <i>Translation changes everything</i> (2013)	14
2.2.2	Susan Bassnett – <i>Postcolonialism and / as Translation</i> (2013).....	18
2.2.3	Edwin Gentzler – <i>Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies</i> (2017)	21
3	Uljana Wolf – Einordnung des Werks.....	27
3.1	<i>Lyrik.....</i>	<i>28</i>
3.2	<i>Poetik.....</i>	<i>33</i>
3.3	<i>Übersetzungen</i>	<i>34</i>
4	Theoretische Beschreibungsversuche.....	39
4.1	<i>Translingualism</i>	<i>39</i>
4.2	<i>Mehrstimmigkeit – kollaboratives Übersetzen.....</i>	<i>44</i>
5	Beispielanalysen	48
5.1	<i>Wystan Hugh Auden.....</i>	<i>48</i>
5.1.1	Der Ausgangstext: <i>Thanksgiving for a Habitat</i> (1965)	50
5.1.2	Die Übersetzung: <i>Thanksgiving für ein Habitat</i> (2018).....	53
5.1.2.1	Publikation.....	53
5.1.2.2	Analyse der Übersetzung.....	56
5.2	<i>Eugene Ostashevsky.....</i>	<i>66</i>
5.2.1	Der Ausgangstext: <i>The Feeling Sonnets</i> (2019)	69
5.2.2	Die Übersetzung: <i>The Feeling Sonnets</i> (2021).....	72
5.2.2.1	Publikation.....	72
5.2.2.2	Analyse der Übersetzung.....	74
5.3	<i>Don Mee Choi.....</i>	<i>80</i>
5.3.1	Der Ausgangstext: <i>DMZ Colony</i> (2020).....	82
5.3.2	Die Übersetzung: <i>DMZ Kolonie</i> (2023)	84
5.3.2.1	Publikation.....	84
5.3.2.2	Analyse der Übersetzung.....	86

6	Fazit	95
7	Bibliographie.....	99
7.1	<i>Primärliteratur</i>	<i>99</i>
7.2	<i>Uljana Wolf.....</i>	<i>100</i>
7.3	<i>Sekundärliteratur</i>	<i>100</i>
7.4	<i>Online-Quellen und Nachschlagewerke.....</i>	<i>105</i>

1 Einleitung

Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne.
Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*

In der gegenwärtigen literatur- und translationswissenschaftlichen Debatte wird Übersetzung zunehmend als komplexer, kulturell, politisch und poetologisch hochgradig reflektierter Akt aufgefasst und nicht mehr ausschließlich als Transfer eines Textes von einer Ausgangssprache in eine Zielsprache. Diese erweiterte Perspektive nimmt Übersetzung im Kontext von Machtverhältnissen, Identitätsverhandlungen und ästhetischen Strategien wahr. Uljana Wolf, Berliner Lyrikerin, Übersetzerin und Essayistin, repräsentiert diese zeitgenössische Auffassung in exemplarischer Weise. In ihrer literarischen und übersetzerischen Praxis ist Übersetzung als eigenständiger, kreativer und reflexiver Akt erkennbar.

In ihrem Essayband *Etymologischer Gossip* (2021) formuliert Wolf eine Poetik der Übersetzung, die auf einem produktiven Spannungsverhältnis zwischen Nähe und Differenz beruht. Sie beschreibt ihre Vorgehensweise als ein „Spazieren mit und neben dem Originalgedicht“, wobei das „Laufen, Schreiten, Springen des Textes – seine klanglichen, rhythmischen und formalen Eigenheiten – gegenüber dem semantischen Gehalt priorisiert werde“ (Wolf 2021: S. 18). Diese Position verweist auf theoretische Strömungen des 20. Jahrhunderts – etwa die dekonstruktivistische Sprachphilosophie Derridas oder Walter Benjamins Begriff der „reinen Sprache“.

Die vorliegende Arbeit untersucht, in welchem Ausmaß Wolfs übersetzerisches Werk mit solchen theoretischen Positionen korrespondiert, sie weiterentwickelt oder modifiziert. Im Fokus steht die Frage, inwieweit Wolfs eigene Poetik – wie sie sie in Essays, Vorträgen formuliert hat – in ihren konkreten Übersetzungen erkennbar ist und ob diese Überlegungen zur Analyse ihrer Übertragungen herangezogen werden können. Damit stellt sich auch die grundlegende Frage nach dem Verhältnis von Theorie und Praxis in Wolfs Übersetzungsarbeit: Inwieweit bedingen und durchdringen sich ihre Poetik und die übersetzerische Praxis wechselseitig?

Ein besonderer Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf der Frage der Anwendbarkeit neuerer Ansätze innerhalb der sogenannten *Post-Translation Studies*, wie sie etwa von Edwin Gentzler seit Anfang der 2000er Jahre theoretisch fundiert wurden. Diese Strömung begreift Übersetzung

nicht nur als sprachlichen, sondern als politisch und kulturell situierten Akt, der insbesondere in postkolonialen, migratorischen oder exilierten Kontexten als Mittel der kulturellen Selbstbehauptung und Artikulation marginalisierter Perspektiven fungiert. Inwiefern lassen sich diese theoretischen Konzepte auf Wolfs Übersetzungsarbeit anwenden? Welche Kategorien eignen sich zur Beschreibung ihrer Verfahren – und wo stößt die aktuelle Debatte an ihre Grenzen?

Die theoretische Basis der Arbeit bilden zentrale Texte der jüngeren Übersetzungstheorie mit Edwin Gentzlers *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies* (2017) als Ausgangspunkt. Gentzler versteht Übersetzung als kulturelle Praxis im Kontext von Globalisierung, Migration und Dekolonisierung. Insbesondere in transkulturellen Kontexten werde Übersetzung zu einem Akt der Selbstbehauptung marginalisierter Stimmen, wodurch sich ihre Funktion vom bloßen Vermitteln hin zu einem performativen Akt der kulturellen Artikulation verschiebe (Gentzler 2017: S. 19-22). Übersetzungen, laut Gentzler, sind weniger als neutraler Transfer zu betrachten, vielmehr seien es Formen des *rewriting*, die bestehende Machtverhältnisse sowohl reproduzieren als auch unterlaufen können. Bereits 1993 erschien Gentzlers erster großer Beitrag zum Thema Translation Studies unter dem Titel *Contemporary Translation Theories* bei Routledge, das einen umfassenden Überblick über zeitgenössische Ansätze der Übersetzungswissenschaft bot.

Lawrence Venuti erweitert diese Perspektive in *The Translator's Invisibility* (1995) um eine systematische Kritik an der Illusion sprachlicher Transparenz. Venuti problematisiert die in anglophonen Übersetzungspraktiken dominante Strategie der *fluency*, welche die Übersetzer:innen im Zieltext unsichtbar mache und kulturelle Differenz zugunsten von Lesbarkeit tilge. Stattdessen plädiert er für eine *foreignizing*-Strategie, die die Andersheit des Originals im Zieltext produktiv erfahrbar mache. Diese Konzeption ist anschlussfähig an Wolfs poetologische Praxis, die ebenfalls auf eine Sichtbarmachung von Differenz zielt, etwa durch bewusste Störungen des sprachlichen Flusses oder durch die Beibehaltung fremdsprachlicher Elemente im deutschen Text.

Susan Bassnett trägt ebenso maßgeblich zur Entgrenzung des Übersetzungsbegriffs bei. Übersetzung wird als kulturelle Praxis verstanden, die tief in sozialen, politischen und historischen Kontexten verwurzelt ist. Für Bassnett ist jede Übersetzung ein Akt der kulturellen Neuinterpretation. Ihre Sichtweise eröffnet ein produktives Analyseinstrumentarium für das

Werk von Uljana Wolf, das sich ebenfalls durch eine intensive Reflexion der jeweiligen kulturellen Kontexte und historischen Dispositive der Ausgangstexte auszeichnet.

Drei ausgewählte Übersetzungsprojekte von Uljana Wolf stehen im Zentrum der hier vorliegenden Analyse: *Thanksgiving für ein Habitat* (Literaturedition NÖ 2018), die Übersetzung der sogenannten „Hausgedichte“ von W. H. Auden; *The Feeling Sonnets* von Eugene Ostashevsky (Schreibheft 2021) sowie *DMZ Kolonie* von Don Mee Choi (Spector Books 2023). Diese Texte wurden aufgrund ihrer unterschiedlichen formalen, kulturellen und poetischen Voraussetzungen sowie der divergenten Publikationskontexte ausgewählt. Sie repräsentieren unterschiedliche Herausforderungen an die Übersetzungspraxis und stehen exemplarisch für Wolfs Umgang mit Mehrsprachigkeit, kultureller Differenz und poetischer Form.

In der Analyse wird Wolfs gesamtes literarisches Werk – einschließlich ihrer Lyrik, Essays, Reden und Vorlesungen – als hermeneutischer Bezugsrahmen herangezogen, um spezifische Phänomene in den Übersetzungen zu kontextualisieren. Vorab wird ein Überblick über relevante Positionen der Übersetzungstheorien des 20. Jahrhunderts gegeben und es wird die Entwicklung hin zur gegenwärtigen post-translationalen Debatte skizziert. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei ebenfalls der Frage, inwieweit diese Auseinandersetzungen mit Übersetzung geeignet sind, Wolfs Werk beschreibbar zu machen.

Methodisch folgt die Arbeit einem Surface Reading-Ansatz, bei dem die ausgewählten Texte zunächst ohne tiefenhermeneutische Vorannahmen hinsichtlich ihrer formalen und inhaltlichen Eigenschaften genau beschrieben werden. Anschließend erfolgt ein systematischer Vergleich mit den jeweiligen Originaltexten, um zentrale Fragen des Transfers zu untersuchen: Wie werden poetische, kulturelle und politische Aspekte in die Zielsprache übertragen? Welche Strategien werden angewendet, um Differenz sichtbar zu machen oder produktiv zu halten?

Die Analyse von Wolfs Übertragungen der Werke von Auden, Ostashevsky und Choi wird abschließend dahingehend befragt, ob und in welchem Maße Übersetzung hier als kreativer, intervenierender und politisch aufgeladener Akt verstanden werden kann – ein Akt, der nicht nur Texte, sondern auch kulturelle Konfigurationen und Wahrnehmungshorizonte transformiert. Damit soll zugleich aufgezeigt werden, wie Wolfs Übersetzungspraxis als Teil einer erweiterten Poetik gelesen werden kann, die die Grenzen zwischen Original und Übersetzung, Autor:in und Übersetzer:in, Sprache und Identität bewusst durchlässig gestaltet.

2 Übersetzung

*What is translation? On a platter
A poet's pale and glaring head,
A parrot's screech, a monkey's chatter,
And profanation of the dead.*

Vladimir Nabokov, *On Translating 'Eugene Onegin'*

Die literarische Übersetzung ist immer noch von einer Übersetzungsform geprägt, die auf grundlegenden Binarismen basiert. Diese gehen von klar getrennten (nationalen) Sprachen aus, etablieren eine fundamentale Gegenüberstellung von domestizierenden und verfremdenden Übersetzungsstrategien und schreiben Autor:in und Übersetzer:in getrennte, hierarchisch strukturierte Rollen zu – wobei Letztere eine untergeordnete Position einnehmen. Diese binäre, individualistische und nationalistische Konzeption stellt ein Diskursmodell bereit, das häufig wenig mit der praktischen Vielstimmigkeit und dem situativen Pragmatismus der literarischen Übersetzungspraxis gemein hat, in der in der Regel weit mehr als zwei Optionen verhandelt werden (vgl. Pym 2020).

Schlägt man im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft den Begriff der ‚Übersetzung‘ nach, stößt man auf eine sehr allgemein gehaltene Definition des Begriffs: Übersetzung ist „Vorgang und Resultat der Übertragung eines Textes von einer Sprache in eine andere“. Und weiter: Übersetzung ist „die schriftliche Wiedergabe der Bedeutung von Wörtern, Sätzen und Texten einer Ausgangs- in einer Zielsprache“. (Kopetzki 2007: S. 720) Diese Begriffsdefinition scheint der kleinste gemeinsame Nenner zu sein, auf den man sich in der Literaturwissenschaft in Bezug auf Übersetzung verständigen kann. Dabei gehört das Übersetzen seit jeher zu den unentbehrlichen Tätigkeiten des Menschen: im täglichen Umgang miteinander, auf Reisen, beim Handeln, in der Diplomatie, der Politik, in der Wirtschaft und in der Übermittlung von Philosophie, Wissenschaft und Dichtung. Wäre Goethes klassisches Drama *Iphigenie auf Tauris* (1787) ohne Übersetzung denkbar? Der Text geht zurück auf eine griechische Tragödie, er beruht auf einer französischen Bearbeitung, wird jedoch als *das* klassische Drama schlechthin der deutschsprachigen Literatur angesehen. Goethe schafft einen klassischen deutschsprachigen Text – in dessen Zentrum die Frage nach der möglichen Auflösung des ‚Clash of Culture‘ verhandelt wird – Übersetzung ist dem Text eingeschrieben. Goethe schafft mit seinem Text ein typisches Beispiel für ein translationales Werk.

Ein Blick auf die Geschichte der Übersetzungstheorie zeigt, dass diese einen erheblichen Mangel an Kontinuität aufweist. Die These, dass diejenigen, die Regeln für das Übersetzen aufstellen, in den meisten Fällen die Beiträge ihrer Vorgänger:innen und Zeitgenoss:innen wenig bis gar nicht kennen, ist ein augenzwinkerndes Bonmot, dem man in der Übersetzungstheorie begegnet (vgl. Sandrini 2011: S. 1095ff.). Die Entwicklung der Theorie erscheint diskontinuierlich und viele Stimmen verhallen ungehört – sogar im eigenen Sprachbereich. Eine methodisch aufgebaute und von allen anerkannte Theorie der Übersetzung fehlt über lange Strecken in der Auseinandersetzung. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird damit begonnen, Struktur in die Diskussion zu bringen und Vorhandenes zumindest zu sammeln und zur Verfügung zu stellen. In den 1970er Jahren bildet sich die Translationswissenschaft zu einer eigenen selbständigen Wissenschaftsdisziplin heraus. Fundamentale Konzepte dafür werden im 19. Jahrhundert von Friedrich Schleiermacher entwickelt:

F. Schleiermacher greift die bereits in der Antike aufgeworfene Dichotomie zwischen freier und wortgetreuer Übersetzung wieder auf und stellt das Problem Übersetzen in den Blickwinkel theoretischer Erörterungen. In der ersten Hälfte des 20. Jh. sieht W. Benjamin das Vermitteln des Fremden, die verfremdende Wiedergabe im übersetzten literarischen Werk als die Aufgabe des Übersetzers (Sandrini 2011, S. 1095).

Es ist nicht die Wort-für-Wort-Übertragung, sondern Ausgangstext und Zieltext sollen als gleichberechtigt nebeneinander (be)stehen können.

Mit Anfang der 2000er Jahre ändert sich die theoretische Debatte, weg von der sogenannten ‚Gleichberechtigung‘ hin zu Verfremdung. Edwin Gentzler prägt den Begriff der ‚Post-Translation‘. Weitere Theoretiker:innen, sowohl aus der Literaturwissenschaft als auch aus der Translationswissenschaft, wie etwa Lawrence Venuti, Emily Apter und Barbara Cassin, entwickeln jeweils aus anderen Richtungen eine neue Denkschule des Übersetzens. Übersetzung wird nun nicht mehr als Vehikel für kulturellen Transfer angesehen, sondern Übersetzung wird vielmehr als etwas Eigenständiges, als eigenwertige kulturelle Leistung anerkannt. In diesen neuen Ansätzen geht es kaum bis gar nicht mehr darum, den Begriff des Übersetzens als ein ‚das Original zum Autor – und den Leser zum Original‘ zu bringen, wie es Schleiermacher noch postuliert. In den neueren Ansätzen ist das Übersetzen eine eigenständige kritische kulturelle Leistung. Norbert Bachleitner hält dazu fest,

[...] dass Übersetzen, und insbesondere literarisches Übersetzen, sehr viel mit der Notwendigkeit, aus einer Vielzahl möglicher Bedeutungen auszuwählen, und daher Interpretationen im Sinne von Auslegung, zu tun hat. Auslassungen, Zusätze, Veränderungen aller erdenklichen Art sind in der Übersetzungsgeschichte allgegenwärtig. Niemand kann und soll Übersetzer:innen zwingen, selbstlos in den Hintergrund zu treten und sich sklavisches an ihre Vorlagen zu halten (Bachleitner VO 2021, S. 2).

Wie schon angemerkt, entstehen Übersetzungstheorien oft aus der Praxis heraus. Die Auseinandersetzung mit Uljana Wolfs Œuvre zeigt vor allem auch, dass es sich mit ihrer Übersetzungspoetik ähnlich zu verhalten scheint. Im Band *Etymologischer Gossip* nimmt Wolf immer wieder Bezug auf die oben bereits genannten deutschen Übersetzungstheoretiker Schleiermacher und Benjamin sowie auf das übersetzungstheoretische Werk der beiden Franzosen Jacques Derrida und Édouard Glissant. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird im Zuge der theoretischen Auseinandersetzung mit Edwin Gentzler auch kurz auf Jacques Derridas Theorien eingegangen.

2.1 Grundsätzliche übersetzungstheoretische Überlegungen

Theorien zur Übersetzung sind in der Vergangenheit sehr häufig aus der Praxis des Übersetzens heraus entstanden. „In langen Abschnitten der Übersetzungsgeschichte gilt eine, den Erwartungen des Publikums entgegenkommende Weise, des Übersetzens als Norm.“ (Bachleitner VO 2021: S. 4) Im 18. Jahrhundert etabliert sich zunehmend das Leitbild einer am Original verpflichtenden Übersetzung, das schließlich in der Epoche der Romantik breite Anerkennung findet (Bachleitner VO 2021: S.4). Norbert Bachleitner beschäftigt sich in seiner Einführung zur Vorlesung zum Thema des Übersetzens im Wintersemester 2021 an der Universität Wien u.a. mit der Frage was ‚Treue‘ beim Übersetzen überhaupt bedeuten kann? und fasst wie folgt zusammen:

Zum Unterschied von der Wort-für-Wort-Übersetzung (Interlinearversion), die keine Rücksicht auf die Grammatik und den Stil der Zielsprache nimmt, steht eine wörtliche Übersetzung in Einklang mit der Grammatik. Übersetzungstheoretiker:innen wie Jiří Levý betonen, dass in vielen Fällen eine nicht-wörtliche Übersetzung dem Original besser gerecht wird, also treuer ist, ja überhaupt erst zu einer Übersetzung führt, da Übersetzen per definitionem bedeutet, nach Äquivalenten in der Zielsprache suchen und nicht einfach eine Transkription geben bedeutet. (Bachleitner VO 2021: S. 4)

Im Übersetzungsprozess lassen sich die Begriffe Treue und Freiheit eher als grundlegende Haltungen oder Zielvorstellungen verstehen, die sich aus der Praxis ergeben, jedoch nicht als

klar voneinander abgegrenzte Kategorien. Eine eindeutige Trennlinie zwischen ‚treuer‘ und ‚freier‘ Übersetzung existiert für Bachleitner demnach nicht (Bachleitner VO 2021: S. 4). „Äußerungen zu Problemen des Übersetzens fänden sich selten in eigenständigen Abhandlungen, sondern häufig in kurzen Aufsätzen in Vorreden und Fußnoten zu Übersetzungen oder als Nebenbemerkungen in Briefen.“ (Bachleitner VO 2021: S. 2), hält der Literaturwissenschaftler Norbert Bachleitner fest. Ähnliches merkt schon 1921 Walter Benjamin in einem Brief an seinen Freund Gerschom Scholem an: „Was die Darstellung angeht, so vermisste ich eine sehr wesentliche Hilfe in allen philosophischen Vor-Arbeiten früherer Autoren über diesen Gegenstand.“ (Hirsch 2011: S. 609) Zu beobachten ist, dass im Laufe des 20. Jahrhunderts Übersetzungstheoretiker:innen und Übersetzer:innen zunehmend Abschied vom „Äquivalenzprinzip [der Romantik], von Treue, von Kompatibilität, von Angemessenheit nehmen und uns zunächst fragen: was und zu welchem Ende, mit welchen Möglichkeiten und Erwartungen wird etwas in einen anderen Kontext versetzt?“ (Reichert 2021: S. 79) Klaus Reichert sieht die Problematik des Übersetzens in seinem Text zum Thema des Übersetzens *Die Leichtigkeit des Schweren. Lesen. Verstehen. Übersetzen* (2021) in unterschiedlichen Zeiten und Kulturen stets neu verhandelt, wobei nicht die Ausgangssprache des jeweiligen Textes, sondern vielmehr die Bedingungen der Zielsprache entscheidend seien (Reichert 2021: S. 79). „Der Semiotiker Charles Saunders Peirce schrieb, man übersetze nicht ein Wort in ein anderes, sondern man übersetze ein Sprach- und Kultursystem in ein anderes“ (Reichert 2021: S. 79). Am Anfang jedes Übersetzungsprozesses steht nach dieser Auffassung die genaue Untersuchung der Beschaffenheit des vorliegenden Textes. Darauf aufbauend sei zu klären, wie stark der Text den Normen der Ausgangssprache entspricht oder sie überschreitet und welche Funktion er im literarischen Kontext dieser Sprache erfüllt. (Reichert 2021: S. 85f.). Gesualdo Bufalino formuliert 1987 in *Il Malpensante* eine prägnante Charakterisierung der Rolle von Übersetzer:innen:

Der Übersetzer ist offensichtlich der einzige authentische Leser eines Textes. Sicherlich authentischer als jeder Kritiker, vielleicht authentischer als der Autor selbst. Denn der Kritiker ist nur der wankelmütige Freier eines Textes, der Autor der Vater und Ehemann, während der Übersetzer der Liebhaber ist. (Bufalino 1987, S. 81)¹

¹ Gesualdo Bufalino: *Il Malpensante*, Milano 1987, S. 81: zitiert nach Hans Raimund: *Das Raue in mir. Aufsätze zur Literatur und Autobiografisches 1981-2001*, Literaturedition Niederösterreich 2001; Wystan Hugh Auden: *Poesicalbum 92*, planetlyrik.de 6.9.2025.

In Bezug auf Kritiken soll in diesem Kontext noch angemerkt werden, dass es bis heute keine wesentliche Übersetzungskritik gibt; die Rezensent:innen sind in der Regel der Ausgangssprachen nicht mächtig. Die Folge daraus ist eine kaum bis gar nicht geführte Auseinandersetzung mit den entstandenen Texten in der Zielsprache im Hinblick auf deren Übersetzung. Klaus Reichert ist der Überzeugung, dass trotz der neueren theoretischen Ansätze in Bezug auf Übersetzung die Mehrzahl der Übersetzungen in die jeweilige Zielsprache der ersten von den beiden von Goethe stammenden Maximen folgt, der postulierte (zitiert nach Reichert 2021: S. 86):

Es gibt zwei Übersetzungsmaximen: die eine verlangt, dass der Autor einer fremden Nation zu uns herübergebracht werde, dergestalt, dass wir ihn als den Unsrigen ansehen können; die andere hingegen macht an uns die Forderung, dass wir uns zu dem Fremden hinüber begeben und uns in seine Zustände, seine Sprachweise, seine Eigenheiten finden sollen. (J. W. v. Goethe zitiert nach: Reichert 2021: S. 79)

2.2 Neuere Ansätze der Übersetzungstheorie

In der neueren übersetzungstheoretischen Debatte – die im gesellschaftlichen Kontext und im Zusammenhang mit den sozialkritischen, postkolonialen, feministischen Debatten seit etwa den 1990er Jahren entstanden ist – treten sowohl Übersetzer:innen als auch die Übersetzungstheorie für eine bessere Sichtbarkeit von Übersetzer:innen (visibility) ein. Bachleitner folgert daraus, dass: „Dieses neue übersetzerische Selbstbewusstsein unter anderem zu einer neuen Sicht der Abweichungen vom Original führt.“ (Bachleitner VO 2021, Einführung: S. 2) In der postkolonialen Literaturtheorie wird die Notwendigkeit betont, westliche Klassiker neu zu schreiben. Davon ist auch die Übersetzung des Kanons betroffen. Die Abgrenzung zur freien Bearbeitung erweist sich vermehrt als unscharf. Die Präsenz der Übersetzer:innen im transferierten Text erkennbar zu machen, ist eine zentrale Forderung in dieser Entwicklung. Eingriffe in die Vorlagen werden von der Theorie, wie in den folgenden Ausführungen zu sehen sein wird, explizit empfohlen (Bachleitner VO 2021, Einführung: S. 2).²

Aus der Sicht der Intertextualität werden in der Übersetzung die „dienende Funktion der Bereitstellung von Verständnishilfen und das Bestreben, auf kreative Weise Neues zu

² Im Wintersemester 2021 hielt Norbert Bachleitner eine Vorlesung zum Thema der Literarischen Übersetzung am Institut Vergleichende Literaturwissenschaft, Universität Wien: Bachleitner, Norbert: Literarische Übersetzung. Überblick. Universität Wien, Institut der Komparatistik, WS 2021.

produzieren“ (Bachleitner VO 2021: S. 14), verwischt. Bei der Untersuchung von Übersetzungen soll der Schwerpunkt stärker auf dem Dialog mit dem Ausgangstext liegen, aus dem Abweichungen und alternative Entwürfe hervorgehen. Selbst eine als treu geltende Übersetzung übernimmt aus intertextueller Sicht mehr als nur eine untergeordnete Rolle, „sie nimmt sich vielmehr die Freiheit zu kühnen Formulierungen und poetischen Lizenzen, die im Original fehlen“ (Bachleitner VO 2021: S. 14); dadurch, dass sie gezielt Verfremdungen hervorbringt, eröffnet sie eine Form von Freiheit, die sich jenseits herkömmlicher Vorstellungen von Übersetzungsfreiheit verorten lässt: „Die aufscheinende Sprachfremdheit drückt nicht nur die letztliche Unassimilierbarkeit der Fremdstruktur aus, sondern auch die Mühsal, Mangelhaftigkeit und Ausdrucksintensität einer hochgespannten Verständigungsanstrengung“³, schreibt auch Michael Hofmann in seinem Aufsatz *Übersetzung als poetische Praxis* (1996), in dem er ebenfalls die Herausforderungen und die kreative Spannung, die mit dem Übersetzungsprozess verbunden sind, diskutiert. Er betont darin, dass Übersetzung nicht nur die Übertragung von Bedeutung ist, sondern auch ein Prozess, der die Fremdheit der Sprache sichtbar macht und die intensive Anstrengung der Verständigung widerspiegelt. Diese Perspektive erscheint erneut besonders relevant für die Analyse von Uljana Wolfs Übersetzungsarbeit, die in ihren Texten vermehrt die Grenzen und Möglichkeiten von Sprache und Übersetzung thematisiert. „Übersetzung als Verständnis- und Verständigungsanstrengung mit ungewissem Ausgang“ (Bachleitner VO: S. 14), wo manches gewonnen werden kann sowie manches verloren geht – kann als eine mögliche übergreifende Charakterisierung der Problematik gelten. „Wesentlich scheint beim literarischen Übersetzen der Weg, der Versuch, nicht so sehr das Gelingen.“ (Bachleitner VO: S. 14) Salman Rushdie ist einer der Ersten, der die Redewendung ‚Lost in Translation‘ verwendet, die dann auch in zahlreiche Essays Eingang findet. Auf den zweiten Teil von Rushdies Aussage wird häufig vergessen: Es kann auch etwas Gewonnen werden kann: „Having been born across the world, we are translated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling obstinately to the notion that something can also be gained.“⁴ Für Bachleitner steht außer Zweifel, dass das, was gewonnen werden kann nur „die Erfahrung der Differenz des Anderen, die Erfahrung von

³ Hofmann, Michael: *Übersetzung als poetische Praxis*. In: Oeser, Hans-Christian (Hrsg.): *Über das Übersetzen von Poesie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 106–115; zitiert nach: Bachleitner, Norbert: WS2021, S. 15)

⁴ Rushdie, Salman: *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991*. London: Granta in assoc. with Penguin 1991; zitiert nach Bachleitner, Norbert: WS2021, S. 14)

Widersprüchen, Konflikten, Grenzen und produktiver Verunsicherung“ (Bachleitner VO: S. 14) sein kann. Übersetzung fungiert in diesem Zusammenhang als Sinnbild für jenen Prozess des Verstehens, der einsetzt, sobald wir uns Neues aneignen und versuchen es in bereits bestehende Deutungs- und Erfahrungshorizonte zu integrieren. (Bachleitner VO 2021: S. 14).

Die Auswahl der theoretischen Texte, die im Anschluss besprochen werden, orientiert sich an der Zeit ihres Erscheinens. Für die vorliegende Arbeit wurden Texte ausgewählt, die in den 2010er Jahren erschienen sind und damit noch in engem Bezug zur gegenwärtigen Debatte stehen.

2.2.1 Lawrence Venuti – *Translation changes everything* (2013)

Lawrence Venuti, ein US-amerikanischer Anglist, gilt international als einer der einflussreichsten und bekanntesten Theoretiker der Translationswissenschaften der Gegenwart. Seine Überlegungen zum Thema Übersetzung sind etwa in seiner Essay-Sammlung aus dem Jahr 2013 *Translation changes everything. Theory and Practice* gut zusammengefasst. Darin finden sich Aufsätze, die zwischen 2000 und 2012 unabhängig voneinander erstveröffentlicht worden sind. Im Vorwort nimmt Lawrence Venuti Bezug auf den Begründer der modernen Hermeneutik, Friedrich Schleiermacher (1768 – 1834), und erklärt, warum er sich von dessen Methode, die Antoine Berman in den 1980er Jahren weiterentwickelte, in den 90er Jahren langsam abwendet, um seine eigene, sehr viel offenere Translationstheorie zu verfolgen. Obwohl Schleiermachers und Bermans Übersetzungsmethode, gemäß Venuti, zwar auf Interpretation beruht, basiert sie dennoch auf einem instrumentellen Modell, das Venuti ablehnt. Die Übersetzung wird als eine Reproduktion oder eine Übernahme von etwas Unveränderlichem (invariant), sei es in Form, Inhalt, oder Auswirkung des Quelltextes, gesehen. Das ‚Fremdartige‘ (foreignness), das dem Ausgangstext anhaftet, muss für Schleiermacher im übersetzten Text enthalten bleiben. Es soll hier nicht nur wiedergegeben, sondern manifestiert werden:

The core of the approach was Friedrich Schleiermacher’s notion of a translation method that signals the linguistic and cultural differences of the source text, subsequently revised in Antoine Berman’s notion of a translation ethics that respects cultural otherness by manifesting the foreignness of the source text in the translation. (Venuti 2013: S. 2)

Venuti wendet sich von dieser Form des Beibehaltens von ‚foreignness‘ in den Zieltexten ab und spricht sich für das Infragestellen und das Aufbrechen von Hierarchien sowie von sprachlichen und kulturellen Werten in der Aufnahmesituation aus:

In my view, however, this respect was most effectively shown in an indirect way by questioning and upsetting the hierarchy of linguistic and cultural values in the receiving situation, where dominant values tend to suppress differences through assimilation or to marginalize them through neglect. (Venuti 2013: S. 2)

Das Moment der ‚Verfremdung‘ wird von Venuti zentral für den Übersetzungsvorgang verstanden und soll – im Gegenteil zu Schleiermacher – sprachliche und kulturelle Differenzen sichtbar machen, anstatt sie zu nivellieren. Übersetzen soll bestehende Macht- und Wertehierarchien kritisch hinterfragen, unabhängig von der Stellung der beteiligten Sprachen und Kulturen. Sprachliche und kulturelle Stagnation entstehen für Venuti dort, wo der Kontakt mit ‚dem Anderen‘ eingeschränkt oder die eigenen Werteordnungen unreflektiert beibehalten werden (Venuti 2013: S. 3).

Nonetheless, I came to recognize that the Schleiermacher-Berman line of thinking, although apparently hermeneutic in its approach, although apparently treating translation as an interpretation, rests uneasily on an instrumental model of translation. Here translation is seen as the reproduction or transfer of an invariant contained in or caused by the source text, whether its form, its meaning, or its effect. (Venuti 2013: S.3)

Übersetzung wird in diesem Verständnis als die Wiedergabe einer im Originaltext angelegten oder durch ihn erzeugten Unveränderlichkeit (invariant) aufgefasst, die in Form, Sinn und Wirkung enthalten sein kann. Nach Schleiermacher ist die Fremdheit des Originaltextes in dessen sprachlichen und stilistischen Merkmalen – vom Wortschatz und der Syntax über Gattung und Stil bis hin zu Thema und Diskurs – verankert. Aufgabe der Übersetzung ist es, diese Fremdheit sichtbar zu machen, indem sie sich eng an den Strukturen des Ausgangstextes orientiert – Venuti distanziert sich in seinen Überlegungen zum Thema Übersetzung energisch davon:

Instrumentalism does not take into account the transformative difference that translation inscribes in the source text, the ratio of loss and gain that can be glimpsed only indirectly, in the terms of the translating language and culture. Any sense of foreignness communicated in a translation is never available in some direct or unmediated form; it is a construction that is always mediated by intelligibilities and interests in the receiving situation. (Venuti 2013: S. 3)

Für Venuti ist „Instrumentalism [...] a falsehood that cannot offer an incisive and comprehensive understanding of translation.“ (Venuti 2013: S. 3), weil dabei für ihn jene Veränderungsprozesse ausgeblendet werden, die eine Übersetzung im Verhältnis zum Ausgangstext hervorbringt. Übersetzung wird als kulturell und diskursiv konstruiertes Moment verstanden, das von den Deutungsrahmen und Interessen der jeweiligen Aufnahmesituation geprägt ist (Venuti 2013: S.3).

Jede Übersetzung kann als interpretativer Akt mit einer Vielzahl an Interpretationsmöglichkeiten verstanden werden. So erscheint ihm der Ausgangstext selbst „radically variable in form, meaning, and effect“ (Venuti 2013: S. 4). Jacques Derridas Konzept der Einschreibung (inscription) folgend, geht Venuti davon aus, dass in jeder Übersetzung automatisch auch eine Rekontextualisierung stattfindet. Der Quelltext ist zum Zeitpunkt der Übersetzung noch nicht ‚ausinterpretiert‘. Der Übersetzer oder die Übersetzerin erweitert den Text, anstatt ihn nur in Worten und Syntax einer anderen Sprache niederzuschreiben und versetzt ihn in einen neuen Kontext, der wieder neue Bedeutungen hervorbringt. Wenn also Schleiermacher in seiner *Hermeneutik und Kritik* (1838) schreibt, dass sich „das Missverstehen von selbst ergibt und das Verstehen auf jedem Punkt gewollt und gesucht werden muss“, so steht Venuti wohl eher bei Friedrich Nietzsche, der „kein interesseloses Wohlgefallen“ in Interpretationen erkennt, dass nämlich Interpret:innen und Übersetzer:innen immer auch ihr „eigenes Begehren“ in den übersetzten Text mithineintragen, und knüpft an die Theorie des ‚unbewussten Übersetzens‘ von Sigmund Freud an: „in a very large number (of misreadings) it is the reader’s preparedness that alters the text and reads into it something which he is expecting or with which he is occupied“, (S. Freud in: Venuti 2013: S. 39). Venutis These ‚Translation changes everything‘, die, lt. Autor, jedem seiner Essays der Sammlung zugrunde liegt, meint, dass der Prozess des Übersetzens (zumindest) das Potential hat, eine Vielzahl an Transformationen hervorzubringen. Die Übersetzung ändert Form, Bedeutung und Wirkung des Ausgangstextes. Für Venuti bringt diese Änderung den/die Übersetzer:in als Person hervor. Man könnte seine These also ändern in: Der/die Übersetzer:in ändert alles. Er bzw. sie solle sich selbst im übersetzten Text sichtbar machen, quasi einschreiben. Die Frage, was in einer Übersetzung verlorengeht oder nicht übertragbar ist, stellt sich für Venuti nicht. Vielmehr zeigt er auf, was alles durch einen neuen Denk- und Erfahrungsraum in einer anderen Sprache hinzukommt. Es scheint für Venuti zu gelten: Erst wenn ein Text um die Möglichkeiten anderer

Interpretationen, Formen, Werte, Sprachen etc. ergänzt ist, ist er wirklich ‚zu sich‘ gekommen. (vgl. Venuti 2013: S. 1ff.)

Die dringliche Frage, die sich beim Lesen des Essays *The poet's version*, der aus dem Jahr 2011 stammt, folglich stellt, ist, ob es Venuti gelingt, die These, die er allen Aufsätzen vorangestellt haben will, auch erkennen lässt. Hierzu ist bereits ganz zu Beginn zu lesen: „The source-language poem ‚migrates‘ in the sense that it inevitably vanishes during the translation process, replaced by a network of signification – intertextual, interdiscursive, intersemiotic – that is rooted mainly in the receiving situation.“ (Venuti 2013: S. 174) Die Übersetzung von Lyrik ist, für Venuti, also kaum vergleichbar mit einer Übersetzung eines Romans. Die Voraussetzungen sind vollkommen andere. Venuti führt das darauf zurück, dass Übersetzungen von Gedichten, und er bezieht sich hier auf den amerikanischen Übersetzungsmarkt, weitaus weniger Veröffentlichungen und teilweise nur kurzlebige Publikationen zur Folge haben. Befreit von profitablen Erwartungen können experimentellere Formate entstehen, die die Chance haben, die uneingeschränkten Möglichkeiten einer Übersetzung aufzuzeigen. Venuti spricht anschließend von einer ‚poet's version‘ und den unterschiedlichsten Bezeichnungen der Übernahme in eine andere Sprache: ‚adaptation, ‚imitation‘ and ‚version‘. Interessant sind in diesem Zusammenhang die Beispiele, die Venuti zur Veranschaulichung seiner These auswählt, (um gleichzeitig zu urteilen: „[...] poets who have practiced it have not always been forthright about what exactly they have done.“ Venuti 2013: S. 175), um wenige Seiten darauf klarzustellen, dass ‚poet's versions‘ – die etwa „wholesale manipulation of the source text, ignorance of the source text, ignorance of the source language, even plagiarism of other translations“ (Venuti 2013: S. 185) enthalten, nicht unbedingt als unethisch gelten müssen. Vielmehr sollen die kulturellen und sozialen Bedingungen, in denen Übersetzung passiert, untersucht werden, ob nicht die Art der Übersetzung, die für Venuti schon bei der Auswahl der Texte beginnt, auf ideologische Dominanzen in der ‚Empfänger-Kultur‘ hindeutet. Venuti bezieht sich in seiner Ethik des Übersetzens auf den Theoretiker Alain Badiou (frz. Philosoph, Mathematiker und Autor) und hier speziell auf dessen Modell der auf Wahrheit basierenden Ethik und hinterfragt dessen Modell. Wahrheit ist als ‚fließender Prozess‘ zu sehen, der etwas anderes hervorbringt als Wirklichkeiten „defined by opinions and instituted knowledges“ (A. Badiou in Venuti 2013: S. 184).

Lawrence Venutis Überlegungen fordern dazu auf, Übersetzung nicht als Übertragung eines abgeschlossenen Sinns, sondern als aktiven, schöpferischen und zugleich situierten Prozess zu begreifen, in dem Bedeutungen transformiert, kontextualisiert und neu verhandelt werden. Gerade im Lichte seiner Kritik am instrumentellen Übersetzungsmodell und seiner Betonung des ‚interpretativen Aktes‘ erscheint Uljana Wolfs Übersetzungspraxis (zumindest teilweise) beispielhaft für eine solche Form von poetischem Übersetzen: Ihre Arbeiten sind durchzogen von der Sichtbarkeit der übersetzerischen Stimme, von bewusster Intervention, die vor allem in der Übersetzung von Don Mee Chois *DMZ Colony*, spürbar ist.

2.2.2 Susan Bassnett – *Postcolonialism and / as Translation* (2013)

Susan Bassnett zählt zu den bedeutendsten Stimmen an der Schnittstelle von Übersetzungswissenschaft und Postcolonial Studies. Ihr Aufsatz *Postcolonialism and / as Translation* (2013) bietet eine systematische Auseinandersetzung mit der historischen und theoretischen Verflechtung dieser beiden Disziplinen. Bassnett zeichnet darin die Entwicklung des Übersetzungsbegriffs im Kontext postkolonialer Kritik nach und diskutiert die Rolle von Übersetzung als epistemisches Modell in einer zunehmend globalisierten Welt: „When people move, they take with them their language, cultural practices, and belief systems, and consequently their encounters with others necessarily involve translation in some form.“ (Bassnett 2013: S. 340) In dem Essay zeigt Bassnett die mögliche Annäherung der beiden Forschungsfelder ‚postcolonial theory‘ und ‚translation study‘ auf und spricht von einer Integration, die vielversprechende neue Perspektiven für die Zukunft beider Disziplinen eröffnet. Bereits in ihrer Einleitung zu *Translation, History and Culture* aus dem Jahr 1990 stellt Susan Bassnett gemeinsam mit André Lefevere fest:

[...] what the development of Translation Studies shows is that translation, like all (re)writings, is never innocent. There is always a context in which as text is transposed takes place, always a history from which a text emerges and into which a text is transposed ... Translation has been a major shaping force in the development of world culture, and no study of comparative literature can take place without regard to translation. (Bassnett, Lefevere 1990: S 12)

Für Bassnett sind die wesentlichen Punkte des ‚cultural turn‘, dass Übersetzen als literarische Tätigkeit anerkannt wird, weil es wesentlich zum Wachstum und zur Entwicklung einzelner Literaturen beiträgt; außerdem soll anerkannt werden, dass Literaturen durch Übersetzung

miteinander verbunden sind; und ebenso soll akzeptiert werden, dass Übersetzungen nicht im luftleeren Raum entstehen, da sie stets in einem doppelten historischen Kontext verortet sind (Bassnett 2013: S. 347)

Mit dem Hinweis, dass Übersetzung im kolonialen Kontext stets ein Instrument der Machtausübung gewesen ist, eröffnet Susan Bassnett ihren Text *Postcolonialism and / as Translation*. Sie hält darin fest, dass Übersetzung dazu dient, koloniale Herrschaft abzusichern, indem sie Wissen über die kolonisierten Kulturen sammelt, kategorisiert und kontrolliert. Indirekt verweist Bassnett damit auf Edward Saids Konzept des ‚Orientalismus‘, wenn sie sagt, dass koloniale Übersetzungspraktiken oftmals auf Reduktion und Verfälschung beruhen bzw. beruhten (Bassnett 2013: S. 343f.): Bassnett folgt in Teilen der Theorie von Tejaswini Niranjana, einer indischen Kulturtheoretikerin, Übersetzerin und Literaturwissenschaftlerin, die den verbreiteten Blick auf Übersetzung als ein transparentes und objektives Medium grundlegend infrage stellt. Niranjana weist darauf hin, dass diese Vorstellung nicht nur naiv ist, sondern auch gezielt „detrimentally for hegemonic purposes“ instrumentalisiert werden kann. Sie argumentiert, dass Übersetzung „[...] has reinforced hegemonic versions of the colonized, helping them to acquire the status of what Edward Said calls representation of objects without history“ (Bassnett 2013: 343). Übersetzung wird hier nicht als neutraler Übertragungsvorgang verstanden, sondern als machtvolle diskursive Praxis, die koloniale Herrschaft stabilisiert, indem sie bestimmte Versionen der kolonisierten Subjekte produziert und verfestigt. Mit der postkolonialen Wende erfährt die Wahrnehmung von Übersetzung eine grundlegende Verschiebung: Sie wird zunehmend als ideologisch konnotierter Akt erkannt, der in hegemoniale Wissens- und Repräsentationssysteme eingebettet ist – ein Instrument, das nicht nur Bedeutungen überträgt, sondern aktiv daran mitwirkt, kulturelle Hierarchien und epistemische Ordnungen zu konstruieren.

Beunruhigt über die Sichtbarmachung des Monolingualismus ihres Landes, der USA, in einer Zeit der Krise (nach 9/11) veröffentlichte Emily Apter 2006 ein bedeutendes Buch mit dem Titel *The Translation Zone*, bezeichnenderweise untertitelt mit *A New Comparative Literature*. Darin greift Apter die einflussreiche Idee der „contact zone“ auf, die zuvor von Mary Louise Pratt formuliert wurde – ein Raum der Begegnung zwischen verschiedenen Bevölkerungsgruppen, in dem diskursive Transformationen stattfinden, während unterschiedliche Kollektive versuchen, sich einander gegenüber darzustellen: „The contact

zone may be a site of violence and disruption, but it remains an enabling theoretical space where cultural differences and their imaginative possibilities can be explored.“ (Bassnett 2013: S. 354) Bassnett argumentiert mit Apter, dass Übersetzung zunehmend als kulturelle Kontaktzone („contact zone“) begriffen wird, in der Aushandlungsprozesse zwischen unterschiedlichen epistemologischen Systemen stattfinden. (Bassnett 2013: S. 353f.) In der Übersetzung manifestieren sich sowohl Konflikt als auch Hybridität, da sie nicht nur Bedeutungen überträgt, sondern diese zugleich neu konfiguriert (Bassnett 2013: S. 353f.): "Translation is not simply a matter of rendering words from one language into another; it is about negotiating cultural meanings in spaces of encounter" (Bassnett 2013: S. 340). Übersetzung wird damit als dynamischer, produktiver Akt verstanden, der kulturelle Differenzen nicht einebnet, sondern sichtbar macht.

Ein zentrales Argument Bassnetts ist die Verbindung zwischen Übersetzung und Migrationsprozessen. In einer globalisierten Welt, in der Menschen zunehmend transkulturelle Identitäten entwickeln, wird Übersetzung zu einem alltäglichen Bestandteil des Lebens. Bassnett weist darauf hin, dass insbesondere in literarischen Kontexten Migrationserfahrungen häufig durch hybride Sprachformen und selbstreflexive Übersetzungsstrategien thematisiert werden. Sie nennt Autoren wie Salman Rushdie als Beispiel dafür, wie Übersetzung nicht nur thematisiert, sondern auch formal in den Texten selbst inszeniert wird (Bassnett 2013: S. 343): Schriftsteller:innen, laut Bassnett, die zwischen Sprachen und Kulturen agieren, rücken den Akt des Übersetzens häufig ins Zentrum ihres Werks und nutzen ihn als Metapher für Entwurzelung, Hybridität und Identitätsverhandlung (vgl. Bassnett 2013: S. 343). Übersetzung wird damit zum Symbol für die Komplexität postkolonialer Subjektivitäten. Bassnett kritisiert traditionelle, westlich geprägte Übersetzungstheorien, die von der Illusion einer stabilen Bedeutung und einer eindeutigen Übertragung ausgehen. Stattdessen betont sie die Kontingenz und Unabschließbarkeit von Übersetzungsprozessen. Die Vorstellung von einer transparenten Übersetzung, die ein Original adäquat wiedergibt, wird als naiv entlarvt. Übersetzung wird vielmehr als kreativer, interventionistischer Akt verstanden, der neue Bedeutungsräume eröffnet: "Translation is not a secondary act of reproduction but a primary act of production" (Bassnett 2013: S. 342).

Im Abschnitt *In-Betweenness* erläutert sie anhand der Theorie Homi Bhabhas etwa, dass ‚Differenz‘ im Zentrum jedes Übersetzungsunterfangens steht. Texte widersetzen sich implizit

der Assimilation, und Sätze, die in einer Sprache formuliert wurden, lassen sich nicht ohne Weiteres in eine andere Sprache übertragen – was in einer Sprache gesagt werden kann, lässt sich nicht einfach in das Korsett einer anderen Sprache zwängen. Äquivalenz zwischen Sprachen ist daher stets eine Frage der Aushandlung eines ‚Dazwischens‘ (‚in-betweens‘) – eines hoch aufgeladenen Raums „that carries the burden of the meaning of culture“ (Bhabha 1994: S. 38). Bassnett argumentiert mit Bhabha, dass genau dies auch der Raum ist, in dem Übersetzung stattfindet; schließlich ist eine häufig verwendete Metapher für den Ort, den die Übersetzer:in betritt, das ‚Niemandland‘ (‚no-man’s-land‘) – mit all den Assoziationen des Schlachtfelds, die dieser Begriff mit sich trägt. Postkoloniale Migration ist für Bhabha vor allem ein translationales Phänomen – ein Zustand, in dem Bedeutung fortwährend im Kontakt mit anderen Kulturen neu hervorgebracht wird. Bhabha verwendet dafür Zwischenbegriffe wie „hybridity, liminality and diversity“ (Bassnett 2013: S. 342). Die von ihm beschriebene Neuheit ist die Neuheit migrantischer oder minoritärer Diskurse, die durch „kulturelle Übersetzung“ hervorgebracht wird. Übersetzung ist ein Akt, der zwischen Sprachen und Kulturen stattfindet – somit ein interkultureller Prozess –, aber zugleich auch ein intertemporaler, da das Original an einem anderen Ort und zu einem anderen Zeitpunkt entstanden ist. Das bedeutet: In jeder Übersetzung ist ein Moment des Erinnerns impliziert, denn so stark sie sich auch vom Original unterscheiden mag, die Erinnerung an dieses bleibt stets präsent. In diesem Sinne lässt sich Übersetzung als ein Prozess der Transformation begreifen – als eine Art Reise vom Ausgangs- zum Zieltext – und als ein Akt des Erinnerns (Bassnett 2013: S. 350).

Die hier skizzierten Konzepte lassen sich vor allem auf Uljana Wolfs Übersetzungsarbeit zu Don Mee Choi anwenden. Wolf verfolgt darin einen Ansatz, der die kulturelle Situiertheit und die politische Brisanz des Ausgangstextes nicht nur berücksichtigt, sondern betont.

2.2.3 Edwin Gentzler – *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies* (2017)

Edwin Gentzler, emeritierter Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft sowie ehemaliger Direktor des Übersetzungszentrums an der University of Massachusetts Amherst, zählt seit den 1990er Jahren zu den maßgeblichen Theoretikern im Bereich der Translationswissenschaft. Seit sich die Translationswissenschaft mit Beginn der 2000er Jahre als eigenständige geisteswissenschaftliche Disziplin etabliert hat, findet die Auseinandersetzung mit Übersetzung als wissenschaftliche Disziplin in weiten Bereichen der

wissenschaftlichen Praxis Anerkennung – das war nicht immer selbstverständlich. „If the sixties were a period that experienced a boom in literary translation, the nineties might be characterized as a period that experienced a boom in translation theory.“ (Gentzler 2001: S. 187) „Es ist eine gängige Vorstellung unserer Zeit, die Frage der Kultur im Bereich des darüber Hinausgehenden (beyond) zu verorten“ (Bhabha 2007: S. 1), schreibt Homi K. Bhabha in *Die Verortung der Kultur* (2007). Unser Dasein, so formuliert Bhabha, sei:

[...] heute von einem finsternen Gefühl des Überlebens geprägt, einem Leben an den Grenzen der Gegenwart, für die es keinen anderen Namen als die geläufige und kontroverse Instabilität des Präfixes ‚Post‘ zu geben scheine: *Postmoderne, Postkolonialismus, Postfeminismus* ... und im Falle der Translationswissenschaft: *Post-Translation*. (Bhabha 2007: S.1)

„[...] one has to look beyond translation and [to] begin to examine the cultural changes that take place after the translation, hence the move toward a post-translation analysis.“ (Gentzler 2017: S. 3). In *Translation and Rewriting* reflektiert Gentzler vor allem über die Entwicklung der Translationswissenschaft seit den 1990er Jahren und schlägt eine Neuverortung des Feldes unter dem Begriff der Post-Translation Studies vor. Er formuliert eine paradigmatische Verschiebung in der Übersetzungswissenschaft: weg von einem modellhaften Verständnis von Übersetzung als Übertragung stabiler Bedeutung hin zu einem prozessualen, dynamischen und diskursiven Begriff von Übersetzung als kultureller Praxis, als Umschreibung (*rewriting*) und als Intervention. Susan Bassnett schreibt in ihrem Vorwort zu *Translation and Rewriting*:

His notion of post-translation, or transdisciplinary translation studies, demands a questioning of older definitions of translation, and an end to trying to distinguish between so called originals, translations, and rewritings. [...] His proposal is radical: he is not calling for an end to translation studies, but for expansion of its self-imposed boundaries, so that the field can reach out to other disciplines and become more open to ideas about translational issues coming from researchers who may not be primarily engaged in translation. (Bassnett 2017: S. ix)

Diese post-translationale Perspektive geht über die Vorstellung hinaus, dass eine Übersetzung ein statisches Abbild des Originals ist. Vielmehr wird Übersetzen als ein kreatives, oft auch widerständiges Handeln im Feld divergierender Sprachen, Kulturen und Machtstrukturen begriffen (Gentzler 2017: S. 6-9).

Der Begriff der Post-Translation, geprägt von Siri Nergaard und Stephano Arduini in *Translation: A New Paradigm* (2011), wird von den beiden Autor:innen wie folgt definiert: „We

imagine a sort of new era that could be termed post-translation studies, where translation is viewed as fundamentally transdisciplinary, mobile, and open-ended“ (Nergaard, Arduini 2011: S. 8). Es wird angeregt, das Fachgebiet für transdisziplinäre Untersuchungen zur Übersetzung zu öffnen – etwa aus den Bereichen Kunst, Architektur, Ethnografie, Erinnerungsforschung, Landschaftsforschung, Psychologie, Semiotik, Philosophie, Wirtschaftswissenschaften, Gender Studies sowie Rassen-, Klassen- und Ethnizitätsforschung:

The shift in focus from translation as the center of a single discipline, to multidisciplinary analyses shows how translations impact many disciplines and signifies a new direction for the field. In addition, the discourse on translation from the *outside* field can help scholars better analyze the translational phenomena considered from within. (Gentzler 2017: S. 2)

Gentzler sieht die Öffnung hin zu anderen Disziplinen als einen wichtigen Schritt in der Übersetzungstheorie, merkt allerdings an: „However, in many ways, the field strikes me as still restricted, primarily focused on written texts and two-way comparisons, and neglecting pre- and post-translation conditions and effects“ (Gentzler 2017: S. 2). Zwar gilt in der Übersetzungsforschung mittlerweile als weitgehend anerkannt, dass Übersetzer:innen im Zuge ihrer Arbeit regelmäßig Veränderungen, Anpassungen und Umschreibungen vornehmen, aus literaturwissenschaftlicher Perspektive bemängelt Gentzler jedoch, dass die Ursachen für diese Eingriffe bislang nur unzureichend thematisiert und theoretisch reflektiert worden sind. (Gentzler 2017: S. 2) Forscher:innen hielten sich viel zu sehr damit auf, über Treue von Übersetzungen nachzudenken, anstatt Interesse an der Analyse von unterschiedlichen sozialen und psychologischen Aspekten der Rezeption bzw. längerfristigen Nachwirkungen übersetzter Texte zu zeigen. Mit seinem Text *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies* möchte er diesen Prozess anstoßen und bezieht sich systematisch auf Theoretiker:innen unterschiedlichster Disziplinen. Thesen von Sherry Simon, Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Laurence Raw, Susan Bassnett und André Lefevere werden im einleitenden Text eingeführt und besprochen:

Today, I suggest that scholars broaden their categorical thinking and learn from youthful discoveries, postmodern approaches, postcolonial evolutions, transnational migrations, and psychoanalytical investigations to see how such non-translational discourses and interdisciplinary fields inform translation studies. (Gentzler 2017: S. 8)

Gentzlers Interesse gilt vor allem der Analyse von „[...] both the initial reception of the translated text and the post-translation repercussions generated in the receiving culture over subsequent years.” (Gentzler 2017: S. 3) Er legt sein Nachdenken über den Transfer von Texten in einem drei-teiligen Modell an: Die Begriffe Pre-translation, translation und post-translation verschmelzen zu einer Einheit und sind für ihn zentral, wenn es um ein post-translationales Verständnis von Übersetzung geht. Pre-translation bezeichnet dabei jene Bedingungen, die nicht nur die Entstehung übersetzter Texte, sondern auch das originäre Schreiben prägen. Post-Translation Studies soll auch die sozio-politischen und sprachlichen Voraussetzungen untersuchen, die ein Umfeld schaffen, in dem innovatives Schreiben entstehen kann. Mit seinem Beitrag zur Übersetzungsdebatte möchte er nichts weniger erreichen, als die Grenzen zwischen den Disziplinen abzutragen und Übersetzung neu zu denken, nämlich: „[...] as an always-ongoing process of every communication.“ (Gentzler 2017: S. 5) Maßgeblich geprägt ist Gentzlers Ansatz von Jacques Derridas Konzept der Dekonstruktion, dessen grundlegende Infragestellung von Machtstrukturen sowie des Prestiges des Originals sich als zentraler Bezugspunkt für ihn erweist.

Derrida destabilizes any concept of original writing, suggesting instead every text is a translation or better said a translation of a translation (of a translation). Derrida argues that no original can exist without its ‘other’, in this case a multilingual yet untranslated voice, just as throughout his work, he cannot think of similitude without difference, presence without absence, truth without fiction, [...] an author without translation. Original Texts, Derrida supposes, always carry with them their silent, deferred twin, the translational other, that unseen, unheard but always ongoing process of translation that occurs beneath the surface. (Gentzler 2017: S. 9)

Während sich Forscher:innen durchaus auch abwenden von dieser extremen Position, hält Gentzler fest, dass Derridas Überlegungen für Übersetzer:innen selbst kaum neu sein können: „Every translator is faced with choices and has a myriad of options [...]. Many translators feel that no translation is ever complete. For every single, monolingual word chosen, other alternatives are not selected.” (Gentzler 2017: S. 10) Neben Derridas dekonstruktivem Ansatz stellt Gentzler Laurence Raws psychologische Überlegungen, die Bezug auf Sigmund Freuds Traumtheorie (*Die Traumdeutung*, 1899) nehmen. Der Impuls umzuschreiben (rewrite) und zu adaptieren (adapt) sei dem Menschen als grundlegende Tendenz inhärent:

Raw sees translators as both trying to bring a foreign text across a linguistic border, but also subjecting themselves to a complex process of wish fulfilment. Since the wish to be fulfilled frequently conceals hidden thoughts, translators tend to disguise their texts with unconscious obfuscations, a process of self-censorship. [...] Issues of fidelity to the foreign source text, which often close off many options and creative solutions, are deeply embedded.” (Gentzler 2017: S. 10)

Gentzler interpretiert Raw dahingehend, dass Übersetzer:innen ihr Verständnis des Ausgangstextes erweitern und sich nicht scheuen sollen, den Text an eine neue Umgebung anzupassen. Ein weiterer Theoretiker, auf den sich Gentzler bereits in seinem einleitenden Text bezieht ist Jean Baudrillard: „Texts, according to Baudrillard, circulate rather than originate; fixed target cultures or fixed receivers can never be located as such.” (Gentzler 2017: S. 11) Man merkt Gentzlers Text den ausgeprägten Wunsch nach Erweiterung des Faches der Translationswissenschaft an. Die Debatte soll so breit wie möglich aufgestellt und Forscher:innen möglichst vieler Bereiche eingebunden sein:

The good news is that new categories of thought are emerging, internalizing the above system of distinctions and generating new ones, with highly creative results. [...] All the neologisms allow for a certain degree of rewriting, often paying particular attention to the peoples and languages of the receiving culture. While many of these conceptual terms have been deemed marginal and exceptions to ‘standard’ translation, I suggest that the margins may be larger than the center, that the exceptions may outnumber the norm, and that all translators transform texts to varying degrees. (Gentzler 2017: S. 7)

Gentzler verweist insbesondere auf die Bedeutung der poetischen Übersetzung als kritisches Terrain, auf dem sich diese Transformation exemplarisch vollzieht. Dabei wird nicht mehr allein der Inhalt eines Textes in eine andere Sprache überführt, sondern es entsteht ein neuer Textkörper, in dem sich die politischen, historischen und ästhetischen Spannungen der Sprachen begegnen. In diesem Sinne fungiert Übersetzung als produktive Störung – ein Verfahren, das den Text nicht fixiert, sondern ihn in Bewegung versetzt. Der Text, laut Gentzler, wird im post-translationalen Raum zu einem Ort der Neuformulierung kultureller Identität, der sich intertextuell und interlingual entfaltet: „Today I suggest that all writing is rewriting, or better said, a rewriting of a rewriting of a rewriting, and translation – intralingual, interlingual, and intersemiotic – plays a significant role in that process.“ (Gentzler 2017: S. 8) Zudem verweist Gentzler auf die politische Dimension post-translationaler Übersetzung. Gerade in Kontexten von Migration, Exil und Dekolonisierung fungiere Übersetzung als Mittel kultureller Selbstbehauptung und Artikulation marginalisierter Stimmen (Gentzler 2017: S. 19-22). Ein

beispielhafter Fall hierfür lässt sich in der Literatur postkolonialer Autor:innen beobachten, etwa bei Übersetzungen indigener oder kreolischer Texte ins Englische oder Französische. In diesen Fällen wird die Übersetzung nicht neutral vorgenommen, sondern gezielt so gestaltet, dass sprachliche und kulturelle Eigenheiten erhalten bleiben oder sogar betont werden, um eine widerständige Perspektive gegenüber kolonialen Normen und Sprachsystemen zu behaupten. Auch bei der literarischen Produktion von Autor:innen im Exil – etwa im Rahmen translingualer Schreibweisen – wird die Übersetzung häufig zu einem Mittel, um hybride Identitäten sichtbar zu machen und bestehende Machtverhältnisse infrage zu stellen. Auf diese Weise erhält Übersetzung für Gentzler eine subversive, emanzipatorische Funktion, die über die traditionellen Auffassungen von Äquivalenz und Treue weit hinausgeht:

Im Werk von Uljana Wolf lässt sich die von Gentzler beschriebene politische Dimension post-translationaler Übersetzung, wie in den Übersetzungsbeispielen zu zeigen sein wird, zum Teil nachvollziehen: Charakteristisch in Wolfs Übersetzungsarbeit ist z.B. die bewusste Sichtbarmachung von Übersetzungsprozessen sowie die reflexive Auseinandersetzung mit Mehrsprachigkeit, Sprachgrenzen und deren ideologischer Aufladung. Wolfs translatorische Praxis ist eng mit einer ästhetischen und politischen Haltung verknüpft, die sich konsequent gegen sprachliche Normierung, kulturelle Homogenisierung und literarische Kanonisierungen richtet.

Gentzler versucht in seinem Werk vor allem einen Überblick über die Debatte zu geben, weist auf den Paradigmenwechsel in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Übersetzung hin und stellt Begriffe zur Verfügung, die für eine Analyse von Übersetzungen hilfreich erscheinen. An diesem Punkt muss allerdings angemerkt werden, dass Gentzlers Bemühen nicht auf den gewünschten Widerhall stößt. Er wird zwar in der Übersetzungs-Community rezipiert, für Analysen werden seine zur Verfügung gestellten Begriffe allerdings kaum verwendet. Was ihn für diese Arbeit allerdings interessant macht, ist die Frage der beschriebenen Neu-Positionierung der Übersetzung innerhalb des großen kulturellen Prozesses, in dem wir uns notwendigerweise die Welt erklären oder uns auf die Welt beziehen. Übersetzung bekommt mit Gentzler eine neue Wertigkeit, er öffnet den Blick auf die kulturelle Funktion des Übersetzens. Seine kritische Auseinandersetzung mit verschiedenen Übersetzungstheorien hat die Diskussion über die Rolle von Kultur, Ideologie und Macht in der Übersetzung maßgeblich beeinflusst.

3 Uljana Wolf – Einordnung des Werks

*ich ging ins tingeltangel, lengevitch angeln. an der garde-
robe bekam jede eine zweitsprache mit identischen klamo-
ten, leicht gemoppeltes doppel. die spiegel aber zeigten nur
eine von uns, ich schluckte: kalte spucke, spuk. hinten hop-
pelten wortkaninchen aus ashberys hut. [...]*

Aus: Uljana Wolf, *Meine schönste Lengevitch*

Uljana Wolf, geboren 1979 in Berlin, ist Lyrikerin und Übersetzerin. Sie studierte Germanistik, Kulturwissenschaft und Anglistik in Berlin und Krakau. In ihrer Arbeit bricht sie mit den traditionellen Vorstellungen von Sprache und Kultur als abgeschlossene Einheiten. Wolf ‚pendelt‘ neben ihrer Tätigkeit als Übersetzerin und Lyrikerin in ihrem Privatleben ebenfalls zwischen verschiedenen Sprachen (Gunkel 2024: S. 577). Zwischen dem Polnischen ihrer Kindheit (ihre Großeltern stammen aus Schlesien), dem Deutschen und dem amerikanischen Englisch als gewählte Zweitsprache. Uljana Wolf jongliert mit Wörtern, deren zugeschriebener Bedeutung, Wortverwandtschaften sowie Wort-Wahlverwandtschaften. Ihre Lust am Fabulieren, am Umgestalten, Neuinterpretieren, Versprechen sowie das Durcheinanderwürfeln von Wortbedeutungen in unterschiedlichen Sprachen zeichnet ihre Arbeit aus. Neben zahlreichen Übersetzungen aus dem amerikanischen Englisch, wie etwa dem Band *Der Pirat, der den Wert von Pi nicht kennt* von Eugene Ostashevsky sowie Gedichtbände von Christian Hawkey erscheinen regelmäßig eigene Lyrikbände; zuletzt 2023 der Band *muttask* im kookbooks Verlag. Für ihre Essaysammlung *Etymologischer Gossip* (2021) wurde Wolf 2022 mit dem Preis der Leipziger Buchmesse ausgezeichnet. Die Literaturwissenschaftlerin Katrin Gunkel hebt in ihrem Text *Languages don't abide by borders, or paper: Uljana Wolfs translinguale Poetik* (2024) die Mehrsprachigkeit in Wolfs Arbeit hervor und meint dazu:

Das Prägnante an mehrsprachiger Gegenwartslyrik wie der von Uljana Wolf ist nicht nur die bemerkenswerte Anzahl der Texte als Ausdruck eines globalen Phänomens, sondern auch der methodische Anspruch an das literarische Verfahren der Mehrsprachigkeit, mit dem systematische Reflexionen über literaturwissenschaftliche und -theoretische Diskurse einhergehen. (Gunkel 2024: S. 577)

In ihrer essayistischen Arbeit, in Interviews sowie Vorlesungen und Vorträgen erklärt Wolf sehr detailliert ihren Zugang zu Mehrsprachigkeit in Texten und ihr Verständnis von Translingualität. Sie lässt teilhaben an ihrer Arbeitsweise und beantwortet ästhetische Verfahren. Gestützt wird

dies, so Katrin Gunkel, durch „ein[n] internationaler[n] Lebenslauf, Zweisprachigkeit, ein hohes Maß literaturtheoretischer und sprachwissenschaftlicher Kenntnisse aus ihrem Studium, Lehrtätigkeiten sowie die [der] Tätigkeit als Übersetzerin“. (Gunkel 2024: S. 573)

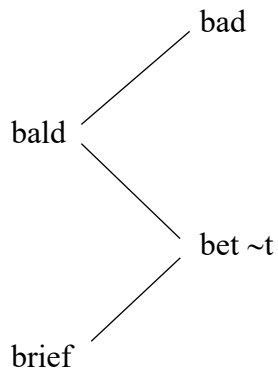
Einen Großteil ihrer Lyrik publiziert Wolf im Berliner Verlag kookbooks. Dort hat die Verlegerin Daniela Seel mit Daniel Falb, Ron Winkler, Steffen Pop, Hendrik Jackson, mit Uljana Wolf, Monika Rinck, Dagmara Kraus, Sabine Scholl und Martina Hefter zahlreiche hochkarätige Lyriker:innen versammelt.

3.1 Lyrik

Translinguales Schreiben und die damit einhergehende Mehrsprachigkeit prägt Uljana Wolfs Werk von Beginn an, erkennbar schon im Debütitel *kochanie ich habe brot gekauft* (2005), der ihre polnischen Wurzeln aufruft. Entscheidender jedoch ist die enge Verbindung zum Englischen (Wolf war mit dem amerikanischen Lyriker Christian Hawkey verheiratet und lebte teilweise in New York), das sie übersetzt und poetisch verarbeitet, wodurch ihre Poetik wesentlich bestimmt wird (Queck 2024: S. 31). Der Literaturwissenschaftler Frieder von Ammon weist darauf hin, „[...] dass Translingualität für Uljana Wolfs Poetik und Poesie von Anfang an von zentraler Bedeutung war, dass sie sich – in wachsender Intensität – daran regelrecht ‚arbeitet‘.“ (Ammon 2018: S. 282)

Wolfs Lyrik verweist auf die politische und epistemologische Dimension von Sprache – als Medium der Grenzziehung wie der Grenzüberschreitung und zeichnet sich durch eine konsequente Überschreitung sprachlicher, kultureller und poetischer Grenzen aus. Ihre Gedichte lassen sich als Ausdruck einer translingualen Poetik lesen, die Sprache nicht als abgeschlossenen, national codierten Raum begreift, sondern als dynamisches, sich ständig verschiebendes Feld. In der poetischen Praxis tritt Sprache als Material in Erscheinung, das durch Mehrsprachigkeit, Übersetzung und Klangverwandtschaft transformiert wird (vgl. Gunkel 2020: ab S. 177). Im Gedichtband *falsche freunde* (2009) wird die Problematik sprachlicher Überschneidungen thematisiert. Hier dienen sogenannte „false friends“, also Wörter, die in verschiedenen Sprachen ähnlich klingen, aber unterschiedliche Bedeutungen tragen, als poetisches Ausgangsmaterial. Durch diese Wortpaare entstehen semantische Verschiebungen im interlingualen Raum, die die Grenze zwischen den Sprachen instabil werden lassen. „Der Wille zur spannungsreichen Überlagerung“ (Metz 2017: S. 28) ist in Uljana Wolfs

falsche freunde besonders deutlich sichtbar. Im oberen Teil der einzelnen Seiten des Bandes zeichnet sich eine Art Wortstammbaum ab, der Wortverwandtschaften darstellt. Hier ein Beispiel dazu:



am anfang bald, und bald am ende wieder: unsere haare, und dazwischen sind sie nicht zu fassen, nicht in sich und nicht in griff zu kriegen, weder im guten noch im bad. stattdessen morgens zu berg (take a bet?) und nacht out of bed (siehe ad). am besten hältst du sie als igel, der hat noch jeden hare besiegt. liegt aber eine strähne im brief, gar eine lange, halte sie unverfänglich an die wange. (Wolf 2009: S. 11)

Die Worte stammen nicht aus einer Wortfamilie, sondern pflegen ‚falsche Freundschaften‘. Sie täuschen eine Verwandtschaft vor. Bereits die Aufteilung der Buchseite macht deutlich, dass hier zwei Darstellungs- und Schreibweisen kollidieren: im oberen Teil der Seite die Verbindungen der einzelnen Wörter, ähnlich Matrizen, die schon ein Minimalgedicht ergeben. Direkt unterhalb setzt Wolf die Schemata in Erlebnisminiaturen um. Damit beginnt die Verwebung der einzelnen Elemente. Den Ausgangspunkt der dargestellten Ereignisse bildet die entworfene Matrix und nicht etwa ein konkretes Erlebnis (Metz 2018: S. 29). Der Zyklus *falsche freunde* besteht aus 26 Gedichten. Jeder Buchstabe des Alphabets bekommt ‚falsche Freunde‘ zugeordnet; wie der weiter oben angeführte Text zum Buchstaben *B*: „bad – bald – bet ~t – brief“. Diese ‚falschen Freunde‘ können nicht eindeutig einer Sprache zugeordnet werden: „am anfang bald, und bald am ende wieder: unsere haare“. Das Wort ‚bald‘ wiederholt sich in dieser Verszeile und kann entweder ‚kahl‘ (engl.: bald / kahl) oder ‚demnächst‘ (als deutsches Synonym für ‚bald‘) haben, woraus sich wiederum unterschiedliche Bedeutungsebenen ergeben (Gunkel 2020: S. 180f.). Diese poetische Strategie verweist auf ein

tieferliegendes Konzept: Sprache kann als Ort des Verlusts wie auch des Wiederfindens wahrgenommen werden.

The reality of living in or between two languages – in this case English and German – has had a much more direct impact on how I write. And *falsche freunde* explores [...] the actual meeting of languages in controlled experimental set-ups, ‚Versuchsanordnungen‘. It is ‚translantic‘ writing because it is informed as much by my transatlantic or transnational movements as it is by translation as a poetic practice. (Wolf 2021: S. 103)

Wolf zieht hier Parallelen zwischen ihrer biografischen sowie literarischen Mehrsprachigkeit und definiert Übersetzung als poetisches Prinzip, aus dem heraus etwas Neues, Unerwartetes entstehen kann (Gunkel 2020: S. 197). „Vom literarischen Übersetzen und der gelebten Zweisprachigkeit war es [für Uljana Wolf] zum Dichten in diesem Sprachzwischenraum nur ein letzter Schritt (Berbig 2012: S. 198). In einem Brief an Simen Hagerup bezieht sich Uljana Wolf bzgl. ihrer Arbeit in *falsche freunde* auch auf Walter Benjamin:

Benjamin called this encounter ‚Entstellung‘ – which means deformation but literally ‚de-putting‘, so you’re opening up a new path of perception or knowledge by removing the familiar. Which is what poetry does. Which is where it can be political. (Wolf 2021: S. 102).

Diese Bezugnahme verdeutlicht erneut den programmatischen Charakter ihrer Lyrik, der sich gerade im Überschreiten und Umkreisen von Sprachgrenzen verwirklicht und auf das zutiefst Politische in ihrer Arbeit verweist. Etymologien spielen in Uljana Wolfs Lyrik eine zentrale Rolle. Herkünfte herzustellen, die es historisch verbürgt nicht gibt, damit spielt sie in ihren Texten und hinterfragt damit die Sprachwissenschaft kontinuierlich. Für Wolf gehen Herkunft und Lautlichkeit von Wörtern Hand in Hand. Sie spielt mit Sprache, weicht Wortgrenzen auf und entwirft in ihrer Lyrik eine Art ‚Zwischensprache‘. Es sei ein ständiges Abwägen, sagt Uljana Wolf während einer Podiumsdiskussion im Dezember 2024⁵, um die Sprache lebendig zu halten – ganz im Sinne Walter Benjamins.

In dem 2013 erschienenen Band *Meine schönste Lengevitch* nimmt Uljana Wolf Bezug auf die Makkaronische Poesie (im Frühhochdeutschen auch ‚Nudelvers‘ genannt) – eine

⁵ *Grammagirls auf Gartenpfanden*; Online-Vorlesung: Monika-Schoeller-Dozentur für literarisches Übersetzen; mit: Caroline Sauter und Frederike Middelhoff. <https://www.frankfurter-buergerstiftung.de/programm/veranstaltungen/2025-01-21/grammagirls-auf-gartenpfaden-von-poesie-uebersetzung-und-den-sprachen-dazwischen-484>

Stilrichtung, die zur Erzielung eines komischen oder parodistischen Effekts zwei Sprachen vermischt. Dabei entstehen neue Wortkreationen, innerhalb derer unterschiedliche Sprachen kombiniert werden. (vgl. Ammon 2018: S. 282f.). Wie sie selbst am Ende des Bandes vermerkt, verdankt Uljana Wolf diesen Titel einem gewissen Kurt M. Stein (geb. 1884 in Deutschland), der 1895 in die Vereinigten Staaten auswanderte. Stein schrieb ebenfalls Lyrik, die er in einem Band mit dem Titel *Die Schoenste Lengevitch* 1925 in Chicago veröffentlichte, und die heute wohl als translinguale Lyrik gelten würde. Stein entwickelt darin „eine Hybridsprache, in der Deutsch und amerikanisches Englisch miteinander vermischt werden; entsprechend wird sie auch als ‚Germerican‘ bezeichnet“ (Ammon 2018: S. 283). „Kurt M. Stein amüsiert sich darin über die mangelnden Englischkenntnisse deutscher Einwanderer in die Vereinigten Staaten Anfang der 1920er Jahre.“ (Gunkel 2024: S. 574). Uljana Wolf nähert sich Steins Konzept in *Meine schönste Lengevitch* poetisch folgendermaßen:

DOPPELGEHERREDE

ich ging ins tingeltangel, lengevitch angeln, an der
garderobe bekam jede eine zweitsprache mit identischen
klamotten, leicht gemoppeltes doppel. die spiegel aber
zeigten nur eine von uns, ich schluckte: kalte spucke, spuk.
hinten hoppelten wortkaninchen aus ashberys hut. zum
ballsaal dann, mit meinem zwilling zirkumstanzen, am
tresen ein köpfchenkaffee mit mrs. stein. dass ich
gespenster seh!, rief plötzlich aus der nische, wo das denken
dunkeldeutsch blieb, mr. veilmaker im schlafanzug der
philosophen. ein kressekästchen vor der brust, verblüfft:
wächst auf einem weißen blatte! ohne alle erde! wurzellos!
ich wollte nach paar samen fragen, doch mein zwilling
sprang, ging schwofen mit dem mann. wer schatten hat,
muss für die spots nicht sorgen, sagte mrs. stein, packte ihre
knöpfe ein. (Wolf 2013: S. 9)

Die Wortneuschöpfung DOPPELGEHERREDE ruft bereits im Titel mehrere semantische Felder auf: das Konzept des Doppelgängers, das Motiv des Gehens – als Bewegung, aber auch als poetologischer Prozess – und das Reden als sprachliche Artikulation und vielstimmige Kommunikation. Damit werden schon ganz zu Beginn zentrale Themen Wolfs aufgerufen: das Zersplittern des Subjekts im Spiegel sprachlicher Differenz sowie die Vervielfältigung von Bedeutungsebenen durch Sprachkontakt und poetische Reflexion. Die Figur John Ashberys erscheint allegorisch im Bild der „wortkaninchen“ aus einem „hut“ – eine Anspielung auf die

surreale Poetik des amerikanischen Dichters, die für ihre syntaktischen Verschiebungen und semantische Flüchtigkeit bekannt ist. Ashbery fungiert hier als magischer Wortbeschwörer, als poetischer Trickser. Dies ist zugleich ein Hinweis auf Wolfs eigene poetische Praxis, die sich von Ashberys Sprachlogiken beeinflusst zeigt (vgl. Gunkel 2024: S. 575).

Das lyrische Ich als vermeintlich ‚deutsche Sprache‘ erhält in dem Gedicht eine Zweitsprache mit „identischen klamotten“. Es ist der poetische Verweis auf ein Sprachspiel, dessen Grundlage Steins „Germerican“ (Stein 1925: S. 12) bildet und bei dem nicht mehr zwischen den jeweiligen Sprachen differenziert werden kann“ (Gunkel 2024: S. 574).

Auch Gertrude Stein („mrs. stein“) tritt auf – eine zentrale Figur der amerikanischen Literatur. Wolf verweist auf Steins *Tender Buttons* (1914): „wer schatten hat, / muss für die spots nicht sorgen / packte ihre knöpfe ein.“ Das Wort ‚Schatten‘ kommt darin als notwendiges Gegenbild zur Sichtbarkeit, Identität im Zwischenraum, in der ‚Zwischensprache‘ zum Einsatz. „Gertrude Stein und Kurt M. Stein tragen denselben Nachnamen, was dem Text mehr als entgegenkommt, in dem es um „doppelte und dennoch divergente Sprachidentitäten“ geht (Gunkel 2024: S. 575). Mit „mr. veilmaker“ ist wohl der deutsche Philosoph und Gründer der Hermeneutik Friedrich Schleiermacher gemeint und verweist auf seine berühmte Abhandlung *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* von 1813. Wolf fordert – im Gegensatz zu Friedrich Schleiermacher – in ihrer Lyrik und in ihrer Poetik, wie anschließend noch genauer beleuchtet werden soll, ein ‚Zurück in eine multiple Herkunftssprache‘, die uns alle verbindet und uns alle miteinander verwandt macht, zwar nicht auf verbürgte biologische Weise, sondern mit einer Art Übersprungshandlung, die sich auf Klang und Visualität und auf die sinnlichen Aspekte der Worte bezieht (Wolf: 2025). Diese Herangehensweise scheint in Wolfs Lyrik als wichtiges Prinzip zu gelten, um Sprache lebendig zu halten – und um zu vermitteln, dass sie allen gehört. Sprache ist lebendig und Uljana Wolf geht mit ihr mit, geht auch mit, mit dem, was die Sprache mit ihr tut und umgekehrt – eine Bewegung, die für sie in alle Richtungen gehen muss. Lyrik, Übersetzung und Poetologie verschwimmen bei Uljana Wolf, sind ineinander verwoben und bedingen einander. Mittels ‚falscher Freunde‘, ‚falscher Kognaten‘ und anderer etymologischen Beziehungen zeigt Uljana Wolf auf, dass Wörter nicht immer einer Sprache zugeordnet werden können bzw. zugeordnet werden müssen. Insbesondere das Deutsche und das Englische geraten für Katrin Gunkel bei Wolf in Zwischenzonen, sodass eine klare Zuordnung zu den jeweiligen

Sprachen unterlaufen wird. Diese Art der Sprachverwendung wird auch als ‚Translingualität‘ bezeichnet (Gunkel 2020: S. 188).

3.2 Poetik

Uljana Wolfs schriftstellerisches Schaffen wird von Beginn an auch von theoretischen Reflexionen in Form von Essays, Reden oder etwa auch Podiumsdiskussionen begleitet. In dem Prosaband *Etymologischer Gossip* (2021), für den sie 2022 den Preis der Leipziger Buchmesse erhält, versammelt Wolf ihre poetologischen Auseinandersetzungen aus den Jahren 2006 – 2019. Ihre einzelnen Arbeiten fügen sich inzwischen zu etwas, was man als ‚Werkkomplex‘ bezeichnen kann. Die Gedichte von Uljana Wolf sind zu einem guten Teil auch als poetologische Gedichte lesbar, in denen Fragen der Poetik zwar fast nie explizit, dafür aber oft implizit behandelt werden (Ammon 2018: S. 275). Frieder von Ammon erklärt diese Tendenz, die nicht nur in der Arbeit von Uljana Wolf zu beobachten ist, damit, dass „Lyriker:innen ständig – und zwar häufiger als Romanciers und Dramatiker:innen – in die Situation kommen, sich in der Öffentlichkeit poetologisch erklären zu müssen.“ (Ammon 2018: S. 276). Für Dichter:innen bedeutet dieses Phänomen einerseits erhöhte Sichtbarkeit und oftmals auch finanzielle Vergütung; zugleich profitiert das Publikum durch Einblicke in die poetische Werkstatt, während Literaturkritik und -wissenschaft aus dem zusätzlichen Material produktiv schöpfen können. Problematisch sieht Ammon jedoch, dass damit Selbstkommentierung nahezu erzwungen wird, was nicht immer im Sinne der Texte und ihrer Verfasser:innen geschieht. Nach Ammon ist es daher methodisch kaum noch tragfähig, Lyrik losgelöst von den begleitenden theoretischen Überlegungen zu analysieren. (Ammon 2018: S. 276). Eine weitere Tendenz, die Frieder von Ammon in Uljana Wolfs Arbeit ausmacht, ist die ‚Internationalisierung‘. Was ist damit gemeint?

Gemeint ist damit die immer häufiger zu beobachtende Tatsache, dass Lyriker bei der Modellierung ihrer Poetik nicht mehr vorrangig auf Vorbildfiguren aus ihren eigenen Herkunftsländern Bezug nehmen, sondern auf eine jeweils gänzlich individuell zusammengestellte Auswahl von Autoren, die potenziell aus der ganzen Welt stammen können (Ammon 2018: S. 276).

Auch diese Tendenz hängt für Ammon, neben allgemeinen gesellschaftlichen Prozessen, mit Entwicklungen im Literaturbetrieb zusammen:

Der Austausch zwischen Lyrikern aus der ganzen Welt ist gegenwärtig wahrscheinlich intensiver als jemals zuvor: Man begegnet sich auf Festivals, sitzt gemeinsam auf Podien und übersetzt sich gegenseitig, was, versteht sich, jeweils von intensiver poetologischer Reflexion begleitet wird (Ammon 2018: S. 277).

Dieser Austausch ist wichtig für eine Lyrik sowie eine Poetik, für die eine Mischung von Sprachen und Gattungen konstitutiv ist und die zugleich gegen Grenzziehung jeglicher Art opponiert. Besonders deutlich zeichnet sich diese Tendenz der Internationalisierung für Ammon bei Uljana Wolf ab. Gedichte, die bewusst mit verschiedenen Sprachen operieren, bezeichnet Uljana Wolf selbst in einem Vortrag, den sie 2015 im Lyrik Kabinett in München hält, als ‚translinguale‘ Lyrik. Neben Uljana Wolf sind es Autor:innen wie etwa Yoko Tawada oder Ilma Rakusa, deren Schreiben man als translingual beschreiben könnte. Der Begriff wird dabei in der Literaturwissenschaft unterschiedlich diskutiert (Queck 2024: S. 31):

Er steht, ähnlich wie der maßgeblich von Wolfgang Iser definierte Begriff ‚transkulturell‘, nicht einfach für die Existenz mehrerer Sprachen in einem Text nebeneinander, sondern für literarische Praktiken, die die Grenzen zwischen den Sprachen überschreiten und in Frage stellen. (Queck 2024: S. 31)

Uljana Wolfs Konzept von Translingualität entspricht der Idee, Sprachen nicht getrennt, sondern als zusammenhängendes System zu begreifen (Queck 2024: S. 33). Ein translinguales Gedicht ist für Wolf nicht unbedingt *mehrsprachig* und *mehrsprachig* bedeutet für sie nicht unbedingt *translingual*, auch wenn der Begriff *translingual* das Überschreiten von Sprachgrenzen impliziert (vgl. Wolf 2021: S. 128ff.).

Oder so:

Ein mehrsprachiges Gedicht kann in seinem Denken
einsprachig sein.

Und:

Ein einsprachiges Gedicht kann in seinem Denken
mehrsprachig sein. (Wolf 2021: S. 128)

Die Prozesse der Transkulturalität und Translingualität greifen bei Uljana Wolf ebenso ineinander wie die der Poesie und Poetik (Gunkel 2020: S. 210).

3.3 Übersetzungen

Ein zentrales Element in Wolfs Werk ist die Übersetzung. Dabei richtet sich ihr Interesse zum einen auf Texte aus ‚kleinen Literaturen‘, dem Osten und Südosten Europas, zum anderen agiert

Wolf seit Jahren zwischen Berlin und New York als Vermittlerin zeitgenössischer Literatur im englischen Sprachraum (Frank 2024: S. 100). Wolf versteht literarische Übertragung dabei nicht nur als technische Praxis, sondern, wie schon zu erfahren war, als poetisches Prinzip. In dieser Tätigkeit als Übersetzerin (u.a. von Christian Hawkey, Erin Moure, Eugene Ostashevsky, Matthea Harvey, Don Mee Choi) spiegelt sich die Auffassung, dass Übersetzung ein Ort produktiver Differenz ist. Wolf versteht diese Arbeit als „wortarchäologische“ (Wolf 2021: S. 38) Tätigkeit, die die Geschichte und Verflechtungen von Wörtern freilegt. In ihrem Essay *Dirty Bird Translation* (erstmalig veröffentlicht 2010) erklärt sie ihr Verständnis von Übersetzung folgendermaßen:

Ich genieße es, mit und neben dem Originalgedicht zu spazieren, das heißt sein Laufen, Schreiten, Springen wichtiger zu nehmen als sein Sagen, Rätseln, Rufen. Ich meine damit nicht objektiv zählbare Verse und Füße (aber auch), sondern den rhythmisch-gestischen Abdruck, den eine Zeile mit ihrem Auf und Ab, ihren Kadenzen, in meinem Körper hinterlässt. *Going for a walk with an English poem* heißt für mich zum Beispiel: Versuche so oft wie möglich, die Endstellung des Verbs zu verhindern! (Wolf 2021: S. 18)

Für Wolf ist Übersetzung – in ihrer Poetologie – Bewegung, nicht Ziel; kein Übertragen von Bedeutung, sondern ein Prozess, ein Übergangszustand, eine Textualität des Werdens. Ihre Auffassung von Übersetzung zeichnet sich durch einen fließenden Übergang zur Dichtung aus, was wohl auch damit zusammenhängt, dass sie in erster Linie mit Lyrikübersetzungen befasst ist, die generell ein höheres Maß an dichterischer Freiheit ermöglichen, sie sogar einfordern. Das Übersetzen bezeichnet Wolf als „Dichten mit Zielsprache“ und das Dichten als „Übersetzen ohne gesicherte Zielsprache“ (Wolf 2021: S. 8). In ihrer Übersetzung von Eugene Ostashevskys Gedichten betont Wolf die Mehrsprachigkeit oft bewusst und sucht „Sound-Äquivalente“, die ähnliche interlinguale Spannungen erzeugen (Wolf: *Grammagirls auf Gartenpfaden*). In dem Band *The Pirate Who Does Not Know the Value of Pi* (2017), das sie gemeinsam mit Monika Rinck übersetzt hat, werden das sprachliche Chaos und die Rhythmik durch die sprachliche Kreativität der beiden Übersetzerinnen neu gestaltet. Uljana Wolf wolle in ihrer Übersetzung eine Poesie der „Ähnlichkeiten“ herstellen, sagt sie im Gespräch mit Caroline Sauter und Frederike Middelhoff im Rahmen einer Poetikvorlesung in Frankfurt.⁶ Was genau sie damit

⁶ Grammagirls auf Gartenpfaden. <https://www.frankfurter-buergerstiftung.de/programm/veranstaltungen/2025-01-21/grammagirls-auf-gartenpfaden-von-poesie-uebersetzung-und-den-sprachen-dazwischen-484> (im Moment nicht mehr abrufbar)

meint, führt sie im Gespräch mit den beiden Literaturwissenschaftlerinnen so aus: „Ich musste an einigen Stellen sehr weit weg vom Original, um die Wortspiele einzuhalten, aber der Sound und die innere Dynamik der Sprache und die Übergänge von einem Klang zum nächsten, die nur so ähnlich sind, waren mir wichtiger als die exakten Worte, die dastanden.“ (Wolf: *Grammagirls auf Gartenpfaden*)

Übersetzung hinter mir zu lassen und stattdessen dort, wo gar nichts mehr und alles geht, mit einer ‚Unreinheit‘ zu spielen, die in meinen Gedichten schon länger um sich greift. Dirty Bird Translation. Translantisches. Eine Unreinheit, die nicht so sehr auf Nichtkönnen beruht (denn können muss man, um die besseren Fehler zu machen), sondern auf Nichttrennenkönnen. (Wolf 2021: S. 18)

Uljana Wolf hat, so wie sie es selbst zusammenfasst: „Lust, das fremde Sprachmaterial in der Zielsprache poetisch wirksam werden zu lassen, wie ein sanftes Gift/gift“ (Wolf 2021: S. 18). ‚Unreinheit‘ so führt sie aus, ist „nur ein anderes Wort für das, was Édouard Glissant vielleicht meint, als er schreibt, Übersetzung sei „eine wahrhaft kreolisierende Operation [...] „Eine Spur in die Sprachen legen heißt, eine Spur ins Unvorhersehbare unserer nun gemeinsamen Lebensbedingungen legen.“ (Glissant 2005: S. 37f.) „Unvorhersehbar, denn diese Art des Spaziergehens [nebeneinander] bringt es mit sich, dass man zuweilen nicht mehr weiß, auf welcher Seite des Pfades man geht.“ (Wolf 2021: S. 18) Wolf plädiert dafür, dass Übersetzer:innen, die eher formvollendeten Figuren zugeneigt sind, die Offenheit nicht schließen, die Anfänge nicht vollenden, sondern sich in die spezifische Schönheit des ihm anvertrauten Textes einüben sollen. „Nicht alles“, so Wolf, „landet wieder auf seinem angestammten Platz – wenn es ihn je gab“ (Wolf 2021: S. 15). In dem folgenden Beispiel: Christian Hawkeys Gedicht, das sie gemeinsam mit Steffen Popp übersetzte – *I return tot he O's in Oblivion* – macht sie ihren Zugang deutlich (Wolf 2021: S. 16):

[...]

I left your sun dress on the line

for weeks, wind filling its empty sleeves.
Nights I took it down and put it on,
gently, in the back yard, large man

in a white dress, **soaking up** the moon.
Nights I took down, gently, and put on.
White moon **soaking in** the back yard.

Wolf übersetzt das zentrale Wort *soak* mit zwei sehr ähnlichen Verben und erhält damit die Parallelität von *soaking up* und *soaking in* mit *trinkt* und *tränkt*, da die beiden Bedeutungen oder Richtungen nicht mit nur *einem* deutschen Verb ausgedrückt werden können.

[...]

Ich ließ dein Sommerkleid auf der Leine

wochenlang, Wind füllte die leeren Ärmel.

Nachts nahm ich es ab, zog es an

behutsam, im Garten, großer Mann

im weißen Kleid, das den Mond **trinkt**.

Nächte nahm ich ab, behutsam, zog sie an.

Weißer Mond, der den Garten **tränkt**.

In der Übersetzungsarbeit, so Wolf, erfährt man auch immer wieder sehr „aufregende Dinge“ über die eigene Sprache, nämlich, dass „sie elastisch in einer Luftburg namens *German House* wohnt, die sich rasch und eigenmächtig mit ihrer Landschaft im Zimmer auffaltet und dort ein neues Gedicht hervorbringt“ (Wolf 2021: S 17).

An den angeführten Übersetzungsbeispielen lässt sich auch Uljana Wolfs Lust am Übersetzen im Tandem ablesen. Die erste kollaborative Übersetzung, die sie in Buchform publiziert, ist eine Auswahl an Gedichten des amerikanischen Lyrikers Christian Hawkey, die sie mit dem deutschen Lyriker Steffen Popp übersetzt.⁷ Für Wolf hat das mehrstimmige Übersetzen einen besonderen Stellenwert. Die Literaturwissenschaftlerin Christine Frank merkt in einem Aufsatz zum Thema des *Mehrstimmigen Übersetzens* 2024 dazu an: „Bei ihr [Anm. Uljana Wolf] überwiegen bisher die kollaborativen Projekte bei weitem die Titel, für die Wolf als Übersetzerin allein zeichnet“ (Frank 2024: S. 100).

Uljana Wolf wurde für ihre Übersetzungstätigkeiten bereits mehrfach ausgezeichnet. 2015 erhielt sie für ihr übersetzerisches Werk den Erlanger Literaturpreis für Poesie als Übersetzung. Bereits zweimal wurde Wolf mit dem Preis der Stadt Münster für Internationale Poesie ausgezeichnet, zuerst 2019 zusammen mit Monika Rinck für die Übersetzung von Eugene Ostashevskys Buch *Der Pirat, der von Pi den Wert nicht kennt*⁸ und noch einmal 2021

⁷ Hawkey, Christian: Reisen in Ziegegengeschwindigkeit. Gedichte. Aus dem amerikanischen Englisch von Steffen Popp und Uljana Wolf. Idstein 2008.

⁸ Ostashevsky, Eugene: Der Pirat, der von Pi den Wert nicht kennt. Übersetzt von Uljana Wolf und Monika Rinck. Berlin: Kookbooks 2016).

zusammen mit Michael Zgodzay für ihre Übersetzungen der Gedichte des polnischen Lyrikers Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki⁹. „Interessant an dieser Preisverleihung ist, dass an die beiden Übersetzer:innen kein Übersetzungspreis verliehen wurde, sondern ihre Übersetzungen als Poesie wie auch die Originale selbst prämiert wurden.“ (Kehl 2024: S. 118)

⁹ Tkaczyszyn-Dycki, Eugeniusz: *Tumor linguae*. Übersetzt von Uljana Wolf und Michael Zgodzay. Wien: Edition Korrespondenzen 2015; Ders.: *Norwids Geliebte*. Übersetzt von Uljana Wolf und Michael Zgodzay. Wien: Edition Korrespondenzen 2019.

4 Theoretische Beschreibungsversuche

[...]
*Das Gedicht, das zwischen Sprachen schreibt, redet sich um Kopf und Kargen.
Diese Reden sind seine Ladung, seine Aufladung.
Fehler im tippenden Finger; schwankt,
Verschiebung des herrschenden Ausdrucks.
Das Gedicht ist dies, ihr cargo schmargo.*

Uljana Wolf, *Etymologischer Gossip*

4.1 Translingualism

Der Begriff ‚Translingualität‘, auf den in der vorliegenden Arbeit bereits mehrfach verwiesen worden ist, ist nicht neu. Er wird in den letzten Jahren in Anlehnung zum ‚Transkulturalitätsbegriff‘ verwendet. Eine der bedeutendsten Forschungsstimmen ist jene des Amerikanisten Steven G. Kellman. Im *Routledge Handbook of Literary Translingualism* (2021) definiert er ‚Translingualism in Literature‘ wie folgt: „Texts by authors using more than one language or a language other than their primary one.“ (Kellman, Lvovich 2021: xvii). Nach Steven G. Kellman zeichnen sich translinguale Autor:innen dadurch aus, dass ihre literarische Produktion in einer anderen Sprache als derjenigen erfolgt, mit der sie aufgewachsen sind, oder dass sie im Verlauf ihrer Karriere einen bewussten Wechsel der Literatursprache vollziehen, mit der sie aufgewachsen sind, – sei es einmalig, mehrfach oder nach eigenem Ermessen. Von einer anfänglichen Konzentration auf einzelne Biografien hat sich dieser Bereich der Vergleichenden Literaturwissenschaft hin zur Analyse literaturhistorischer Entwicklungen ganzer Gesellschaften verlagert. Ottmar Ette, Romanist, hat ein anderes Verständnis des Terminus. Ausgehend von einer, so wie Ette es bezeichnet, „Poetik der Bewegung“ (Ette 2012: S. 26f.), die Prozesse der Bewegung, Dynamik und Mobilität u.a. zwischen Kulturen, Literaturen und Sprachen beschreibt, gelte es, ein entsprechendes Vokabular der Bewegung und Mobilität zu entwickeln, mittels dessen solche Ausprägungen beschreibbar gemacht werden können (vgl. Gunkel 2020: S. 188).

Ich denke aber – und dies ist für mich eine entscheidende epistemologische Frage –, dass uns die mobilen Begriffe für die literarischen Ausdrucksformen von translingualen Prozessen fehlen. Das Pendeln zwischen verschiedenen Sprachen und das Queren verschiedener Kulturen stellen längst nicht mehr marginale Phänomene dar, sondern

sind unverkennbar zu einer zentralen künstlerischen Äußerungsform unserer Kulturen und unserer Literatur geworden.¹⁰

Um mobile Sprach- und Kulturbegriffe zu schaffen, nutzt Ette das Präfix ‚trans-‘ und grenzt dies in seinen Ausführungen von den Vorsilben ‚multi-, und ‚inter-, ab. Translingual bedeutet für Ette also einen unabschließbaren Prozess ständiger Sprachenquerungen (Gunkel 2020: S. 190).

Die Germanistin Esther Kilchmann versteht unter Translingualität ebenfalls eine „Durchquerung von Sprachen“ (Kilchmann 2012: S. 12f.) Das Präfix ‚trans-‘ bedeutet folglich auch für sie „die Summierung oder Vermischung und damit eine Prozesshaftigkeit, ähnlich wie bei dem Begriff der Transkulturalität.“ (Kilchmann 2012: S. 12) Sie wendet in ihren Schriften den Begriff des Translingualen auf Autor:innen und auf Texte an. Sie schreibt von translingualen Autor:innen, „die die (Schreib-)Sprache gewechselt haben (Adelbert von Chamisso, Vladimir Nabokov usw.)“ (Gunkel 2020: S. 188ff). Eine systematische Auseinandersetzung mit der Stilistik translingualen Schreibens, die auch gegenwärtigen Autor:innen als Orientierung dienen könnte, steht allerdings bislang noch aus (vgl. Ostashevsky 2023: S. 172). Ein einschlägiges Beispiel für eine translinguale Autorin wäre demnach auch Uljana Wolf, deren mehrsprachige Schreibpraktiken zwischen vor allem dem Englischen und dem Deutschen angesiedelt werden können. Wolfs poetische Sprache hat den Anspruch, dass in ihr „alle anderen Sprachen der Welt sozusagen anwesend sind“¹¹. Sie verwendet den Begriff ‚translantisch‘ als ein poetologisches und poetisches Konzept, das sich zwischen Sprachen, Kulturen und poetischen Traditionen bewegt und das Verhältnis von Mehrsprachigkeit, Übersetzung und Poesie erfasst. Als eine bewusste Wortneuschöpfung spielt der Begriff, verfremdet und poetisch erweitert, auf den Ausdruck ‚transatlantisch‘ an (Wolf 2021: S. 103). In dem Band *Etymologischer Gossip* aus dem Jahr 2021 hält Uljana Wolf in dem Essay *Wovon wir reden, wenn wir von mehrsprachiger Lyrik reden* (veröffentlicht online 2018) zwei Beobachtungen fest, die zuerst einmal widersprüchlich klingen, aber Wolf hilfreich erscheinen, wenn es um die Einordnung von mehrsprachiger Lyrik geht – auch in Hinblick auf ihre Übersetzungsarbeit. Die erste Beobachtung lautet: „Ein mehrsprachiges Gedicht ist nicht

¹⁰ https://www.uni-potsdam.de/fileadmin/projects/romanistikette/docs/Download/interview_oe_khadhraoui_100602.pdf
24.05.2025

¹¹ Uljana Wolf im Gespräch mit Roland Berbig, 24. Juni 2010, zitiert nach: Berbig, Roland: Nur reden, wenn es wie eine Übersetzung klingt. In: Szendi, Zoltán (Hg.): *Pécsér Studien zur Germanistik*. Band 6, S. 201.

notwendigerweise ein translinguales Gedicht.“, und die zweite: „Ein translinguales Gedicht ist nicht notwendigerweise ein mehrsprachiges Gedicht.“ Gemeint ist damit auch: „Ein mehrsprachiges Gedicht kann in seinem Denken einsprachig sein.“ Und: „Ein einsprachiges Gedicht kann in seinem Denken mehrsprachig sein.“ Mehrsprachige Wirklichkeiten und Biografien seien nicht notwendig, so Wolf, um zum Beispiel ein mehrsprachiges Gedicht zu schreiben (siehe dazu auch Derrida [1996]: „On ne parle jamais qu’une seule langue — ou plutôt un seul idiome ...“) Zwar gehen sehr viele poetische Impulse von Autor:innen aus, in deren Biografien Sprachwechsel, Bilingualität und Emigration eine Rolle spielen, doch sind diese biografisch-nomadischen Ereignisse kein Garant für polylinguales, geschweige denn translinguales Denken. Für Wolf gilt: “Die poetische Verstörung der Muttersprache oder Einzelsprache und der damit verknüpften Identitätsdiskurse kann auch von vordergründig einsprachigen Autor:innen ausgehen. Sie ist ein ästhetisches, kein biografisches Moment.” (Wolf 2021: S. 127) Die eigene Sprache kann für Wolf durchaus auch ein Ort der Unzugehörigkeit und Ungehörigkeit bleiben und sie betont, „dass auch von einsprachigen oder ein-muttersprachigen Autor:innen translinguale Literatur durch verschiedene Schreibstrategien erzeugt werden kann, um festgefügte Sprachordnungen zu verunsichern.“ (Wolf 2021: S. 127) Esther Kilchmann hält in ihrem Text *Alles Dada oder: Mehrsprachigkeit ist Zirkulation der Zeichen* (2016) zum Thema der Mehrsprachigkeit fest: “Für mehrsprachige Literatur muss mithin gelten, dass der poetische Effekt nicht bereits allein aus einer Abweichung von der monolingualen Norm entsteht.“ (Kilchmann 2016: S. 44) Während der Begriff „mehrsprachig“ typischerweise als Alternative zu „einsprachig“ verstanden wird, wird er zunehmend kritisiert, da er lediglich das Nebeneinander von Sprachen in Raum und Zeit beschreibt und sich meist nicht zu den Beziehungen zwischen ihnen äußert (vgl. Dowling 2018: S. 4f.). Wolf nimmt ebenfalls eine Ausdifferenzierung des Begriffs der ‚Mehrsprachigkeit‘ vor und bezieht sich dabei in ihrem Text *Why write in many Languages?* (2021) auf Sarah Dowling:

While the term multilingual is typically positioned as the alternative to monolingual, it is increasingly critiqued because it simply describes the coexistence of languages in space and time and is generally silent about the relationships between them. I use the term translingual [...] because it describes the capacity of languages to interact, influence, and transform one another. [...] Unlike the term multilingual which I often associate with dominant multiculturalisms, the term translingual typically describes critical, oppositional, and survival practices. (Dowling 2018: S. 4f.)

Mehrsprachigkeit wird als ein Nebeneinander zweier oder mehrerer Sprachen in Texten verstanden. Wenn man dieser Erläuterung also folgen möchte, dann besteht in mehrsprachigen Texten nicht zwangsläufig eine Verbindung zwischen den Sprachen – sie berühren sich, ohne dabei erkennbare Markierungen zu hinterlassen. Die Mehrsprachigkeit ist in diesen Texten als reine Opposition zur Einsprachigkeit zu verstehen. Translingualität jedoch geht weiter: In translingualer Lyrik muss keineswegs zwangsläufig eine „quantitativ messbare Präsenz mehrerer Sprachen im Gedicht“ vorhanden sein, ganz im Gegenteil:

„Ein mehrsprachiges Gedicht kann in seinem Denken nach wie vor einsprachig sein. [...] Wir hätten es dann zu tun mit einem Nebeneinander von Sprachen, einer Vielsprachigkeit als *glossodiversity* (M.A.K. Halliday), die auf dem Paradigma von klar geschiedenen Einzelsprachen aufbaut, zwischen denen Bedeutung hin und her übersetzt werden kann.“ (Wolf 2021: S. 131)

Das Gesagte bleibt dann das Gesagte. „Es entsteht keine Dissonanz aus dieser Sprachenmischung, kein „Bedeutungsexzess, keine Bedeutungsarmut, die die Aussagen produktiv entstellt“ (Wolf 2021: S. 131). Zweifellos kann ein solcher bi- bzw. polylingualer Schreibansatz zugleich auch als translingual gelten – sofern die unterschiedlichen Sprachen miteinander in Interaktion treten, sich gegenseitig durchdringen und stören, wodurch ihre Stabilität infrage gestellt und ein dritter sprachlicher Raum eröffnet wird (vgl. Wolf 2021: S. 134). Als Übersetzerin stellt sie die Verweigerung von Herstellen von Äquivalenzen im Übersetzungsprozess ins Zentrum ihres Verständnisses von Translingualität.

Ich möchte darüber nachdenken, wie translinguales Schreiben übersetzt werden kann – oder vielmehr, wie das Scheitern einer solchen Übersetzung vielstimmige Wahrheiten offenbaren kann. Ich möchte damit beginnen, zu beschreiben, welche Art von translingualem Schreiben diese Gedichte darstellen, wie sie aussehen, wie sie klingen und welche Erfahrung sie den Augen und Ohren ihrer Leser:innen eröffnen. (Wolf 2021: S. 133)

Ein translinguales Gedicht ist für sie ein Gedicht, das Übersetzung selbst zum Problem macht – sie in Frage stellt und reflektiert (vgl. Ostashevsky 2023: S. 181). Uljana Wolf beruft sich damit auch auf Édouard Glissant, der das Übersetzen als Spurensuche hinein in ein Ungewisses charakterisiert. Wenn sich Wolf mit translingualem Schreiben auseinandersetzt, richtet sich ihr Augenmerk also zwangsläufig auch auf dessen Übersetzbarkeit – oder vielmehr darauf, inwiefern gerade das Scheitern einer vollständigen Übersetzung das Potenzial birgt,

mehrstimmige Wahrheiten hervorzubringen (vgl. Wolf 2021: S. 133). Wörter lösen sich für Wolf beim Übersetzen von ihren angestammten Formen, sie werden „liquid, they bubble and jump“ und bilden so neue Wörter in mehreren Sprachen – oder, präziser gesagt: an der Schwelle zwischen den Sprachen (im dritten Raum, oder wie bei Gentzler: im „dritten Territorium“ Gentzler: 2017). An die Stelle des Lesens von ‚Bedeutung‘ tritt für Wolf ein Lesen des „meandering“, das als ein Flüssigwerden, eine Offenheit und Richtungsvielfalt interpretiert werden kann. An die Stelle des Verstehens dessen, was bereits bekannt ist, tritt das Erinnern neuer Wörter, die schon zuvor vorhanden waren (vgl. Wolf 2021: S. 134). Die Sprache der Übersetzung, meint Wolf, sei nicht identisch mit der Ausgangs- oder Zielsprache, sondern erzeugt einen Zwischenraum, der sich herkömmlichen Zuordnungen entzieht. Wolf verlässt damit das Feld jener Übersetzungsidee, die in Friedrich Schleiermachers berühmter Wendung von der ‚Bereicherung der eigenen Sprache durch die Annäherung an das Fremde‘¹² (Schleiermacher 1977: S. 38-70) geprägt ist. Ihre Virtuosität als Dichterin befähigt sie dazu, so Eugene Ostashevsky, selbst Lyriker und Übersetzer, im Zieltext Gesten zu formulieren, die in gewisser Weise auf die Gesten des Originaltextes verweisen und dabei die Mechanismen und Wirkungen seiner Wortverbindungen nachvollziehbar machen. Wolf inszeniert translinguales Schreiben als „eine Form des Durch-Sprachen-Schreibens oder Schreibens am Rand, auf der Kippe, der Zungenspitze von Einzelsprachigkeit.“ (Wolf 2021: S. 130) In seinem Essay entwirft Ostashevsky „translingual poetics for transnationals“: Translinguale Dichtung werde nicht allein von transnationalen Personen geschrieben, sondern

it goes between national literatures. All poems are utterances in a conversation. [...] What makes the conversations of translingual poetry harder to overhear is that they are often held not only over the borders that divide languages from one another but also over the borders that separate literary traditions. A translingual poet cannot be comfortable as a poet within a single national tradition. (Ostashevsky 2023: S. 190)

Wolf repräsentiert für Ostashevsky eine Form der „translationalen Poetik“ (Perloff 2010: 16f.), die nur im Kontext sprachlicher Vielheit und Relativierung möglich ist (Ostashevsky 2023: S. 182f.)

¹² Friedrich Schleiermacher sprach in seinem Vortrag *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (1813) von zwei möglichen Wegen des Übersetzens – entweder wird der Autor dem Leser oder der Leser dem Autor nähergebracht.

4.2 Mehrstimmigkeit – kollaboratives Übersetzen

*Sprache ist ein WIR
und im Tandem übersetzt werden
mehrere DUs daraus,
wo nicht mehr klar ist wer, was, wann, wo und wie
entschieden hat.*

Uljana Wolf, *Grammagirls auf Gartenpfaden*

Als kollaboratives Übersetzen bezeichnet man grundsätzlich Praktiken, bei denen zwei oder mehrere Personen gemeinsam an der Übersetzung eines Textes arbeiten. Anders als beim traditionellen Modell, das Übersetzer:innen als individuelle Instanz versteht, wird hier der Prozess als kooperativ, dialogisch und oftmals dynamisch konzipiert. Dabei können Autor:in, Übersetzer:in und gegebenenfalls Lektor:in oder sogar Leser:innen aktiv in den Entstehungsprozess eingebunden sein. Die Idee des kollaborativen Übersetzens steht im Zusammenhang mit einer Abwendung von der Vorstellung der Translation als strikt linearer, abgeschlossener und autonomer Handlung. Stattdessen rückt der soziale und kommunikative Charakter von Übersetzung in den Vordergrund. Kollaboratives Übersetzen stellt eine Form der sozialen Interaktion dar, die stärker auf Austausch, Aushandlung und geteilte Verantwortung zielt (vgl. Pym 2001).

Die Verwendung des Begriffs ‚kollaboratives Übersetzen‘ ist auf keinen Fall einheitlich für das beschriebene translatorische Handeln. Verwendet werden neben ‚Mehrstimmigkeit im Übersetzen‘ auch ‚Übersetzen im Tandem‘, ‚kollektives Übersetzen‘ oder ‚Ko-Übersetzung‘ (Kehl 2024: S. 117). Alternativ dazu bietet sich der Begriff des ‚multiplen Übersetzens‘ oder der ‚multiplen Übersetzung‘ an: „Multiples Übersetzen optiert anstelle der einen richtigen Übersetzung für die potentielle Unendlichkeit der Möglichkeiten – der Stimmen und Sprechweisen, der Sprachen –, die gleichzeitig nebeneinander bestehen können.“ (Frank 2024: S. 96)

Seit der Moderne wird kollaboratives literarisches Übersetzen in zunehmendem Maße betrieben: Wacław Rolicz-Lieder unterstützte etwa den Lyriker Stefan George bei der Übersetzung seiner Gedichte ins Deutsche. (Kehl 2024: S. 117). Wystan Hugh Auden praktizierte das literarische Übersetzen ebenfalls vielfach als kollaborativen Akt. So entstanden etwa seine bekannten Brecht-Übersetzungen in Form von Libretti in Zusammenarbeit mit

seinem Lebensgefährten Chester Kallman. Auch mit der walisisch-österreichischen Schriftstellerin Stella Musulin arbeitete Auden wiederholt an Übersetzungen (vgl. Frühwirth 2018: S. 153ff.). Die Aufarbeitung von Audens regem Briefwechsel zeigt eine enge Zusammenarbeit mit Frauen aus seinem Umfeld, die allerdings öffentlich wenig bekannt ist,

[...] deren Anteil an seinem lyrischen Schaffen in Österreich – und damit an diesem besonderen Aspekt der österreichischen Literaturgeschichte nach 1945 – bislang unbeleuchtet geblieben ist. Die wiederholte und vielfach flektierte Formulierung „You’re an angel“ wird mithin zur Chiffre für eine kollaborative literarische Praxis, in der zugleich der Anteil der künstlerischen Partnerinnen ausgeblendet bleibt. (ÖAW: W. H. Auden in Österreich 6.9.2025)

Mittlerweile ist das mehrstimmige Übersetzen zu einer weit verbreiteten Praxis geworden. In der Theorie, wie Christine Frank in ihrem Text *Mehrstimmigkeit im Übersetzen* (2024) anmerkt, hat es jedoch bisher vergleichsweise wenig Berücksichtigung gefunden und entfaltet ein eigenes kreatives Potential:

Durch die Zusammenführung mehrerer Übersetzer:innen in kollaborativen Projekten oder durch die gemeinsame Präsentation variierender Übersetzungen desselben Texts entsteht ein dritter Raum, der Kontraste schafft und Vergleiche ermöglicht. Kollaboratives oder multiples Übersetzen erscheinen damit besonders dazu geeignet, Mehrstimmigkeit zu generieren. Sie öffnen sich für die Reflexion auf den Übersetzungsprozess, der den Übersetzungen selbst eingeschrieben werden kann, oder für ein das Übersetzte nicht nur aufnehmendes, sondern zugleich auch reflektierendes Lesen. (Frank 2024: S. 87)

Wichtig dafür erscheint, dass das Übersetzen nicht allein mehrstimmig durchgeführt wird, sondern dass die „multivalenten Ansätze“ (Frank 2024: S. 87) innerhalb der Übersetzung explizit ausgewiesen werden. Der dabei entstehende ‚dritte Raum‘ (nach Homi Bhabha), der sich zwischen dem Ausgangstext und dem übersetzten Text aufspannt, fordert eigene Aufmerksamkeit ein und birgt ein spezifisches Erkenntnispotential, das wiederum produktive Relektüren und neue Deutungsmöglichkeiten literarischer Texte eröffnet. Bei der Entstehung von Lyrikpublikationen sind häufig mehrere Übersetzer:innen beteiligt. Obwohl ihre Namen oftmals im Druck erscheinen, bleibt ihr individueller Beitrag im Endprodukt meist nur begrenzt erkennbar. Wenn aber dieses gemeinsame Übersetzen als solches sichtbar gemacht wird, also im Text markiert und damit in der Lektüre nachvollziehbar, gewinne, so Frank, „die kollaborative Übersetzung eine ästhetische wie poetologisch relevante zusätzliche Dimension“ (Frank 2024: S. 90). Übersetzungen werden, bevor sie publiziert werden, in der Regel einem

mehrstufigen umfangreichen redaktionellen Prozess unterworfen, in dessen Verlauf durch dritte Personen (die meist ungenannt bleiben) ‚sprachliche Richtigkeit‘ einerseits und ‚Lesbarkeit‘ andererseits überprüft wird. Das bedeutet, dass auch die allein gezeichnete Übersetzung immer schon „das Ergebnis komplexer Kollaboration verschiedener Personen und Instanzen“ ist (Frank 2023: S. 90). Die unterdessen künstlerisch weit ausdifferenzierten Tendenzen des kollaborativen Übersetzens, von Christine Frank ausgearbeitet, sollen im Folgenden kurz skizziert werden:

1. *Kollaboratives Übersetzen als probates Mittel, diversen Einschränkungen beim Übersetzen zu begegnen*: wird eingesetzt, um – gerade im Bereich der ‚kleinen Sprachen‘ – einem Mangel an ausreichend sprachlicher Kompetenz oder einem Mangel an Kapazität im Hinblick auf den zu leistenden Arbeitsaufwand abzuhelpen. Dabei reicht das Spektrum der Möglichkeiten vom arbeitsteiligen Übersetzen (Rohübersetzungen und Druckfassungen werden aufeinanderfolgend von verschiedenen Personen erstellt bzw. Übersetzungen werden simultan gemeinsam erarbeitet) bis hin zur Aufteilung diverser Texte eines Autors bzw. einer Autorin auf verschiedene Übersetzer:innen, wie etwa in Übersetzungsanthologien. Die Präsentation der Namen im Druck hat natürlich auch einen Einfluss darauf, ob kollaboratives Übersetzen mehrstimmig angelegt ist oder nicht.

2. *Kollaboratives Übersetzen operiert potenzierend*: Hierbei werden mehrere Übersetzungsvarianten nebeneinander präsentiert; der singuläre Text dabei aufgebläht und multipliziert. Dies ermöglicht nicht nur ein differenziertes Verständnis des übersetzten Textes, es eröffnet sich (unter Umständen) auch ein ganz neuer Wahrnehmungsraum.

3. *Entgrenzung*: An die Stelle der Stimme des einen Übersetzenden können die unterscheidbaren Stimmen mehrerer an der Übersetzung beteiligten Personen treten. Dabei entsteht der Eindruck der potentiell immer weiter fortzusetzenden Übersetzungsmöglichkeiten. Die normative Vorstellung von der einen, richtigen Übersetzung wird dabei prinzipiell durchkreuzt.

4. *Durch die Mehrstimmigkeit (oder gar Mehrsprachigkeit) werden der individuellen oder kulturellen Aneignung im Übersetzen Grenzen gesetzt*: Wenn die Mehrstimmigkeit in der Übersetzung markiert und damit offengelegt wird, kann an die Stelle der Aneignung eine Form respektvoller Distanzierung treten, die die im Übersetzen geleistete Arbeit sprachlicher Annäherung und Verwandlung eher dokumentiert, als dass sie auf Integration hindeutet. Damit

wird gleichzeitig ein größeres Gewicht auf die Rezipient:innen gelegt (vgl. Frank 2024: S. 98ff.).

Diese Tendenzen gelten dabei nur für Formen des *markierten* kollaborativen Übersetzens, z.B. für Übersetzungsanthologien.

Die in Zusammenarbeit mit anderen Autor:innen entstandenen oder im Kontrast zu bestehenden Übersetzungen entwickelten kollaborativen Übersetzungsprojekte Uljana Wolfs weisen unterschiedliche Motivationen auf und sind entsprechend vielfältig organisiert. Man findet also in ihrem Werk typische Fälle kollaborativen Übersetzens. Am Beispiel der Übersetzung von Eugene Ostashevskys *Feeling Sonnets* (2019), die Uljana Wolf im Wintersemester 2019/2020 im Rahmen ihrer August Wilhelm von Schlegel Gastprofessur für Poetik der Übersetzung zusammen mit Studierenden der FU Berlin erarbeitet hat, kann kollaboratives Übersetzen sehr gut analysiert werden. In Folge wird daher besonders auf die Übersetzungsarbeit von Wolf, die von vornherein als kollaborativ durchgeführtes Projekt angelegt war, eingegangen.

5 Beispielanalysen

5.1 Wystan Hugh Auden

*What is needed is neither a translation
that is so far from being
a translation as to be the original (...),
nor one that is in effect a new original.*

Wystan Hugh Auden, *A Certain World. A Common place Book.*

Dieses Kapitel widmet sich der Analyse von Uljana Wolfs Übersetzung von W. H. Audens Spätwerk *Thanksgiving for a Habitat* (1965). Untersucht wird, wie Wolf Audens spezifischen Duktus, die klangliche Mehrstimmigkeit sowie intertextuelle Bezüge ins Deutsche überträgt. Dabei wird besonderes Augenmerk auf Syntax, Rhythmus, Ironie und die Rolle des Sprechers gelegt. Wie schafft es Wolf, Audens poetische Spracharchitektur ins Deutsche zu übertragen, ohne ihre Ambiguität zu glätten?

Wystan Hugh Auden (1907 – 1973), ein britisch-amerikanischer Schriftsteller, der vor allem für seine Lyrik bekannt ist, publizierte auch eine Vielzahl an Übersetzungen (die u.a. auch im Tandem mit anderen Autor:innen entstehen), Kritiken und Essays, Reiseberichte sowie Libretti und zusammen mit seinem Freund Christopher Isherwood einige Dramen. Während seiner Studienzeit in Oxford setzte Auden sich intensiv mit dem Modernismus auseinander, der zu dieser Zeit unter den literarischen Bewegungen wegen seiner „formal complexity and emotional strength“ (Mendelson 2017: S. 9) als unübertroffen gilt. In den Jahren 1927 bis 1928 verfasst Auden die ersten seiner intensiv modernistischen Verse, die er in den 1930 veröffentlichten *Poems* sammelt. Der Literaturwissenschaftler Edward Mendelson sieht in Auden den ersten englischen Schriftsteller, der alle Lehren des Modernismus aufnimmt, aber auch dessen Grenzen versteht und sich entscheidet, sich anderswohin zu wenden (Mendelson 2017: S. 9). Auden folgt demselben Weg wie einer seiner bedeutendsten Zeitgenossen in Europa, Bertolt Brecht (1898 – 1956). Sowohl Auden als auch Brecht beginnen als „romantic anarchists, violently amoral, but matured into a chastened public orthodoxy, Christian in Auden’s case, Communist in Brecht’s.“ (Mendelson 2017: S. 10) Beide Autoren wählen didaktische Ausdrucksweisen, die für Ironie und Feierlichkeit geeignet sind und lehren durch Parabeln. Sie erweitern die von ihnen übernommenen Genres, indem sie der literarischen

Sprache den Inhalt und die Art der historischen Analyse, der öffentlichen Rede, der Moralphilosophie, der sozialen und literarischen Kritik zurückgeben, und stellen in ihrer Poetik eine enzyklopädische Fülle von Themen und Stilen wieder her, behaupten aber nicht, dass das, was sie schreiben, in sich selbst ausreichend ist oder der Welt Ordnung verleiht. Indem sie die romantische Vorstellung ablehnen, dass die individuelle Vision die wahre Quelle von Lyrik ist, unterwerfen beide bereitwillig ihre Persönlichkeit der Zusammenarbeit mit anderen Schriftsteller:innen (Mendelson 2017: S. 10). Im Gegensatz zu den Modernisten nutzt Auden populäre Formen ohne den Vorbehalt eines ironischen Tons.

Auden ist der erste bedeutende englische Lyriker, dessen Werk tiefgreifend von psychoanalytischen und marxistischen Theorien beeinflusst ist (Davenport-Hines 2004: S. 15). Günther Jarfe, Professor für Didaktik der englischen Sprache und Literatur, erkennt in W. H. Auden einen der vielseitigsten englischsprachigen Dichter des 20. Jahrhunderts, stark geprägt durch seine Eltern, den Vater, Wissenschaftler, und die Mutter, eine strenggläubige Anglikanerin. Audens lyrisches Werk zeichnet sich durch seine Fülle gegensätzlicher Formtraditionen, Stilebenen und Themen aus.

Ein ‚popular song‘ steht da neben der stilisierten Elegie, das sentenzhafte Haiku neben der Aubade (Tagelied), die bissige Satire neben dem Liebesgedicht, Sonett oder Sestina neben freien Rhythmen, Epithalamion neben polemischer Ballade, das metrische Gedicht neben syllabic verse. (Jarfe 1988: S. 842)

Für den Versdialog *The Age of Anxiety* (1947), in dem er den Alliterationen-Vers, zwei oder mehr aufeinanderfolgende Wörter mit demselben Buchstaben beginnend, als Stilmittel wiederbelebt, erhält Auden 1948 den Pulitzer-Preis. Als Librettist beeinflusst Wystan Hugh Auden bedeutende Komponisten seiner Zeit – für Benjamin Britten richtet er z.B. den Text für einen Liederzyklus ein. Zusammen mit seinem zweiten Lebensgefährten Chester Kallman (1921 –1975) schreibt er Libretti u.a. für Igor Strawinsky (*The Rake's Progress*) und für Hans Werner Henze (*Die Bassariden* und *Elegie für junge Liebende*). Spät in seinem Leben schreibt W. H. Auden an den befreundeten Schriftsteller James Stern: „For a poet like myself an autobiography is redundant since anything of importance that happens to one is immediately incorporated, however obscurely, in a poem.“ (Mendelson 1999: S. XIV)

5.1.1 Der Ausgangstext: *Thanksgiving for a Habitat* (1965)

Im Juni 1957, während W. H. Auden seine erste Vorlesungsreihe in Oxford hält, gewinnt er den Feltrinelli-Preis für Literatur, der als höchster italienischer Wissenschafts- und Kulturpreis gilt und auf den 1942 verstorbenen Mäzen und Künstler Antonio Feltrinelli zurückgeht. Der Preis ist mit zwanzig Millionen Lire (ca. 33.000 US-Dollar) dotiert. Auden gibt seinen italienischen (Sommer-)Wohnsitz auf – „Arcadia“, so zitiert ihn Edward Mendelson, „transforms itself into a prison when one tries to remain there.“ (Mendelson 1999: S. 417) – und entscheidet sich, in den Norden, in ein deutschsprachiges Gebiet, zu ziehen. Ausschlaggebend für seine Wahl, so Mendelson in seinem Text *Later Auden* (1999), sei für Auden der Wein in der Region und das Opernhaus, das in bequemer Entfernung liege. Drei Wochen nach dem Gewinn des Preises und wenige Tage nach seiner Rückkehr nach Ischia schreibt Auden an eine österreichische Freundin mit der Bitte um Hilfe bei der Suche nach einem Haus im Umkreis von vierzig Kilometern von Wien. Diese Freundin ist Christa Esders, die Tochter von Hedwig Petzold, bei der Auden während seines Aufenthalts im österreichischen Tirol in den Jahren 1925 und 1927, zunächst mit seinem Vater und später mit einem Freund, gewohnt hatte. Christa Esders stößt 1957 in einer österreichischen Tageszeitung auf eine Anzeige eines Hauses am äußersten Rand der niederösterreichischen Gemeinde Kirchstetten, das Auden am 4.10.1957 kauft (Neundlinger 2023: S. 115). Österreich erweist sich bei allem Für und Wider für Auden als guter Kompromiss: Es liegt inmitten eines Kontinents, der sich gerade in der Phase des Wiederaufbaus nach den Verwüstungen des Zweiten Weltkrieges befindet und das Umland von Wien bietet nach dem erfolgten Abzug der sowjetischen Truppen vergleichsweise günstige Immobilien – in einem ORF-Radiointerview 1971 (Neundlinger 2023: S. 117) verweist Auden darauf, dass Italien Ende der 1950er Jahre sprunghaft teurer geworden ist. Er verbringt im Sommer des folgenden Jahres einen Monat in Kirchstetten, kehrt jedoch für einige Wochen nach Ischia zurück, während eine moderne Küche für seines Lebensgefährten Chester Kallman fachkundige, aber unorganisierte Nutzung installiert wird (*On Installing an American Kitchen in Lower Austria*, 1959). Im September 1958 verlässt er Ischia endgültig und reist nach Kirchstetten, um dort jeden Sommer bis zu seinem Lebensende (1973) zu verbringen. „Between those who mean by life a / *Bildungsroman* and those to whom living / Means to-be-visible-now, there yawns a gulf / Embraces cannot bridge.“ (Mendelson 1999: S. 418) Diese Zeilen reflektieren Audens Wechsel von der italienischen zur österreichischen Lebensweise und die damit verbundenen

kulturellen Unterschiede. Sowohl geo- als auch biografisch stellt Audens Ankommen in Kirchstetten eine Art von ‚Einpendeln‘ dar. In der Mitte zwischen Nord und Süd vollzieht Auden, was Stan Smith, Herausgeber des *Cambridge Companion to W. H. Auden* (2004), mit der Formulierung ‚reinventing himself as a European‘ umschreibt:

With characteristic slipperiness, Auden in later life deconstructed such binaries (Anm.: ‚English Auden‘ und ‚American Auden‘) by adopting a third provisional location, reinventing himself as a European, taking up residence in Italy and then Austria, becoming, as he suggested in one poem, ‚a minor Atlantic Goethe‘, and commuting between two worlds become much like each other in the accelerating logic of globalization. Auden played self-consciously at being an English ‘metic’ in New York and an ‘American abroad’ in Europe, enjoying a double expatriation, in which each less than absolute allegiance simultaneously reinforced and yet relativized the other. (Smith 2004: S. 10)

Auden scheint diese ‘doppelte Heimatlosigkeit’ zu genießen. Während er sein Amerikanertum proklamiert, schreibt er sowohl von Italien als auch Österreich als Orten, an denen er sich wie nirgends zuvor zu Hause fühlt, und von seiner europäischen Residenz als einer Art von Heimkehr (Smith 2004: S. 10). Audens Nachlassverwalter und Herausgeber Edward Mendelson bezeichnet das Haus in Kirchstetten als „visible counterpart of his invisible journey, a place where he could bar or open the door as he chose” (Mendelson 2004: S. 63). Auden macht nach seinem Einzug das Haus zum Thema einer neuen Gedichtsequenz und schreibt damit über ein Sujet, das er in den enzyklopädischen italienischen Sequenzen weitgehend ignoriert. 1958 verlässt Auden also Italien mit dem Gedicht *Goodbye to the Mezzogiorno* und markiert den Erwerb des Landhauses in Kirchstetten mit dem Gedicht *On Installing an American Kitchen in Lower Austria*. Dieses Gedicht wird ursprünglich auch unter diesem Titel in seiner Sammlung *Homage to Clio* (1960) veröffentlicht. In den frühen 1960er Jahren benennt Auden das Gedicht in *Grub First, then Ethics* um – eine Übersetzung einer Zeile aus Bertolt Brechts *Dreigroschenoper* (1928; ‚Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral‘ – die Priorität der grundlegenden menschlichen Bedürfnisse wie Nahrung und Unterkunft im Mittelpunkt habend) – und integriert es in eine fünfzehnteilige Gedichtsequenz mit dem Titel *Thanksgiving for a Habitat*. Diese Sequenz eröffnet seinen nächsten Gedichtband *About the House* (1965), der in zwei nicht nummerierte Teile gegliedert ist: *Thanksgiving for a Habitat*, und eine Sammlung verschiedener Gedichte unter dem Titel *In and Out*. Fast alle Gedichte der Sequenz entstehen

zwischen 1960 und 1964. Anstatt der fünfzehn von Stan Smith genannten Gedichte von *Thanksgiving for a Habitat*, werden in dem 1965 publizierten *About the House* jedoch nur zwölf der Gedichte abgedruckt. Der Grund für diese Auslassung ist nicht eindeutig dokumentiert. Es ist möglich, dass Auden selbst die Auswahl getroffen hat oder redaktionelle Entscheidungen dazu geführt haben. Ohne spezifische Hinweise in den verfügbaren Quellen bleibt der genaue Grund für die reduzierte Anzahl der veröffentlichten Gedichte unklar.

„What I dared not hope or fight for,“ schreibt Auden 1962 in *Thanksgiving for a Habitat*, „is, in my fifties, mine, a toft-and-croft / where I needn’t, ever, be at home to / those I am not at home with.“ Der Rest der Sequenz feiert die Räume des Hauses mit einer Überschwänglichkeit, die das kleine Bauernhaus riesig erscheinen lässt. (Auden betrachtet das Gedicht über die Toilette, *The Geography of the House*, als das erste ernsthafte englische Gedicht über die Ausscheidung.) Die tieferliegenden Gründe, das häusliche Leben zu schätzen, behält sich Auden bis zum Ende der Sequenz auf: In dem durch das Wohnzimmer inspirierte Gedicht *The Common Life* beschreibt er die 'Festung', die seine Fast-Ehe mit Chester Kallman schützt (Mendelson 2004: S. 64). Die einzelnen Gedichte sind in ihrer Machart wie etwa Metrik, Reimschema, Versmaß etc. unterschiedlich – so unterschiedlich wie die Räume selbst und die Menschen, die sich darin aufhalten (siehe: die Küche „Grub first, then Ethics“ als Chester Kallmans Bereich und das Büro „The Cave of Making“ eindeutig Auden zuordenbar). Jeder Raum erhält seine eigene lyrische Sprache. In W. H. Audens Texten erscheint das Haus nicht nur als physischer Ort, sondern auch als erweiterter Körper – ein Raum, der Schutz bietet und Identität stiftet. Diese Idee lässt sich mit der in der Literatur- und Sprachwissenschaft etablierten Metapher der ‚Sprache als Haus des Seins‘ (siehe: Martin Heidegger, 1947¹³) verbinden, die Sprache als bewohnbaren, symbolischen Ort beschreibt. Wie ein Haus kann Sprache Heimat und Zugehörigkeit vermitteln, zugleich aber auch begrenzen und ausschließen.

¹³ Aus Martin Heideggers *Ein Brief über den Humanismus* (1947): „Die Sprache ist das Haus des Seins. In ihrer Behausung wohnt der Mensch.“

5.1.2 Die Übersetzung: *Thanksgiving für ein Habitat* (2018)

5.1.2.1 Publikation

Für einen jungen Mann einer Nachbargemeinde von Kirchstetten hat sich Audens Haus aus biografischen Gründen zum Anziehungspunkt entwickelt: Der 1994 an AIDS verstorbene Peter Müller sieht in Auden so etwas wie ein ‚role model‘ in einer Zeit und einer Umgebung, die Homosexualität weitgehend ablehnt. Nach Audens Tod gründen er und der Musik-Experte Karlheinz Roschitz die Internationale Auden-Gesellschaft. Sie kümmern sich um die Erhaltung des Nachlasses sowie die Umwandlung des oberen Stockes in eine Auden-Gedenkstätte (Neundlinger 2023: S. 123). Der im Haus aufgefundene literarische Teilnachlass des Autors bildet zudem den Gründungsbestand der Dokumentationsstelle für Literatur in Niederösterreich. 2018 entsteht die Publikation *Thanksgiving für ein Habitat*, unter der Herausgeberschaft des aktuellen Leiters der Dokumentationsstelle, Helmut Neundlinger, mit Beiträgen, die sich mit Audens Beziehung zum Haus, zu Land und Leuten in Kirchstetten und Wien auseinandersetzen. Verschiedene Facetten von Audens poetischer Arbeit, seine Teilnahme am literarischen Leben in Österreich sowie seine lebensweltliche Verortung in seiner Wahlheimat werden darin beleuchtet.

Erweitert und umrahmt wird Audens poetisch-philosophisches Selbstporträt als ‚kleiner atlantischer Goethe‘ von zwei besonderen schriftlichen Dokumenten: seiner Rede bei einer Veranstaltung im Schloss Neulengbach 1970 (Audens einziger öffentlicher Auftritt in der näheren Umgebung seines Hauses) sowie ein Essay seiner langjährigen österreichischen Weggefährtin und Freundin, der aus Wales stammenden Publizistin Stella Musulin, die Audens Heimstatt und seine alltäglichen Gewohnheiten und Rituale kannte wie kaum jemand sonst (Neundlinger 2023: S. 8).

Die 12 Gedichte über sein ‚Gehäuse‘ in Kirchstetten, in denen er dem Haus und damit gewissermaßen sich selbst und nicht zuletzt seinem persönlichen Umfeld ein Denkmal setzt, das gleichwohl weit über die konkreten Räumlichkeiten und Befindlichkeiten hinausweist, stehen ganz zu Beginn. 2017 beauftragt Neundlinger Uljana Wolf mit der Übertragung ins Deutsche und hält in seinem Vorwort dazu fest: „Mit Uljana Wolf konnte eine der renommiertesten Dichterinnen und Übersetzerinnen der deutschsprachigen Literaturszene gewonnen werden. Sie hat sich dem eigensinnigen Idiom mit großer Genauigkeit und ästhetischer Eigenständigkeit zugleich genähert.“ (Neundlinger 2023: S. 8) Neundlinger spricht

in einem Interview im Jänner 2025¹⁴ über Details der Zusammenarbeit: Uljana Wolf wird die freie Wahl gelassen, W. H. Audens Gedichte entweder in einer traditionellen, analogen Form zu übersetzen und sich an die formalen Aspekte und die Sprachstrukturen der Gedichte zu halten oder die Texte zu überschreiben bzw. weiterzuschreiben, weiterzudichten und damit eine Bearbeitung im post-translationalen Sinne zu schaffen. Wolf entscheidet sich für eine traditionelle Übertragung. Ihre Übersetzungen werden in der Publikation – ähnlich einer Spiegelung – den Originalen gegenübergestellt. Laut Neundlinger begeistert sich Wolf sehr für Audens Texte, seine Struktur in den Gedichten, die klangliche Mehrstimmigkeit sowie die Mehrsprachigkeit (in U. Wolfs Sinne) und erzählt über ihren Anspruch, nämlich mit ihren Übersetzungen den ‚Auden-Ton‘ auf Augenhöhe zu treffen. Wolf betrachte diese Auftragsarbeit eher als eine Art ‚Übungsgelände‘, betont Neundlinger, sie habe sich schon zuvor intensiv mit Auden und seiner Arbeit beschäftigt. Auf ihren Wunsch hin werden ihr die Auden-Übertragungen von Johannes W. Paul aus dem Jahr 1983 zur Verfügung gestellt, die in dem Band *W. H. Auden. Poems. Kirchstettner Gedichte 1958 – 1973* herausgegeben wurden, und die Originale sowie seine Übersetzungen der Sequenz *About the House* enthalten. Lektoriert hat Uljana Wolfs Übersetzungen, auf ihre Bitte hin, Daniela Seel, Herausgeberin und Lyrikerin (siehe: Interview mit Helmut Neundlinger). Der zweisprachige Gedichtband *Thanksgiving für ein Habitat*, herausgegeben von Helmut Neundlinger, präsentiert sich somit als literarisch und editorisch sorgfältig gestaltete Publikation, die sowohl den dichterischen Nachlass von W. H. Auden als auch dessen lokale Verankerung in Kirchstetten (Niederösterreich) in den Mittelpunkt stellt. Bereits das Cover verweist auf das zentrale Gestaltungsprinzip der Zweiteilung, das sich durch die gesamte Ausgabe zieht: Gezeigt wird eine Fotomontage, bestehend aus einem Bild des Balkons vor Audens Arbeitszimmer in Kirchstetten und einem darüber montierten Porträt des Dichters, auf dem er gedankenverloren mit Zigarette und Brille in der Hand in den Garten blickt. Diese visuelle Inszenierung erzeugt den Eindruck einer lebendigen Präsenz Audens am Ort seines Rückzugs und Schaffens.

Nach dem Titelblatt folgt ein Hinweis auf die fotografischen Beiträge von Carmen Auer. Dem Band ist ein Zitat aus Audens Gedicht *Whitsunday in Kirchstetten* vorangestellt, das im englischen Original abgedruckt wurde und somit den poetischen Ton vorgibt, ohne durch eine deutsche Übertragung in seiner sprachlichen Eigenheit verändert zu werden: „In the onion-

¹⁴ Selbstgeführtes Interview am 13.01.2025 mit Helmut Neundlinger.

tower overhead / bells clash at the Elevation, calling / on Austria to change“. Im Anschluss daran eröffnet ein kurzes Vorwort des Herausgebers die Ausgabe. Es folgt eine Doppelseite, auf der links der englische Originaltitel der Gedichtsequenz erscheint, ohne Nennung des Autors. Darunter steht ein Psalm von Luther, der rechts auf der Doppelseite unter dem deutschen Titel der Ausgabe *Thanksgiving für ein Habitat* sowie der Nennung der Übersetzerin erneut abgedruckt ist – diesmal in einer deutschen Übertragung, deren Herkunft nicht eindeutig ausgewiesen wird. Es bleibt unklar, ob auch dieser Text von Uljana Wolf aus dem Lateinischen ins Deutsche übertragen wurde.

Der erste Teil des Buches (S. 12-83) widmet sich dem vollständigen Abdruck des Gedichtzyklus *Thanksgiving for a Habitat* von W. H. Auden und dessen Übersetzung durch Uljana Wolf. Die Doppelseiten sind dabei durchgängig symmetrisch aufgebaut: Links findet sich mittig und zentriert das englische Originalgedicht, rechts jeweils die deutschsprachige Übertragung, die linksbündig gesetzt ist. Die Zeilenstruktur der Originale wird in Wolfs Übersetzung weitgehend beibehalten, insbesondere was Einrückungen betrifft, sodass auf formaler Ebene eine große Nähe zwischen Original und Übertragung erzeugt wird. Die jeweiligen Gedichtseiten verzeichnen am unteren Rand links (auf der Seite des Originals) in kursiver Schrift gleichrangig die Namen „W. H. Auden, Uljana Wolf“, während auf der rechten Seite (unterhalb der Übersetzung) der Titel des Bandes rot und kursiv erscheint. Die Gedichte sind jeweils mit einem Titel und einer Widmung versehen, die ebenfalls ins Deutsche übersetzt sind.

Der Band ist nicht allein als zweisprachige Gedichtausgabe konzipiert, sondern als multimediale Hommage an W. H. Audens Wirken in Kirchstetten. Entsprechend ist der zweite Teil des Buches dokumentarischen und essayistischen Beiträgen gewidmet: Abbildungen aus Audens Nachlass werden ergänzt durch Texte über seine Zeit in Niederösterreich, darunter auch die *Neulengbacher Rede* aus dem Jahr 1970, in einer Übersetzung von Stella Musulin. Musulin war es wohl auch – gemeinsam mit Auden selbst –, die die im Band enthaltenen Gedichte von Josef Weinheber ins Englische übertrug. Weinheber lebte in unmittelbarer Nachbarschaft zu Auden, was dem Band eine weitere historische Dimension verleiht.

Die Übersetzungen von Uljana Wolf erscheinen im Kontext dieser editorischen Gesamtanlage nicht als autonomes literarisches Projekt, sondern als Bestandteil eines größeren Konzepts: Die deutschsprachige Übertragung der Gedichte fügt sich in eine umfassende

kulturelle Hommage an Auden ein. In diesem Sinne kann die Übersetzungsarbeit Wolfs als Auftragsarbeit verstanden werden, die zur Rezeption und Neupositionierung des Dichters im deutschsprachigen Raum beitragen sollte.

Die Publikation ist reich illustriert, wobei die Fotografien nicht als bloßes Beiwerk, sondern als integraler Bestandteil der Gesamtkonzeption zu betrachten sind. Eine Inhaltsübersicht findet sich am Ende des Bandes. Die hier referierte Beschreibung bezieht sich auf die zweite Auflage der Ausgabe (2023).

5.1.2.2 Analyse der Übersetzung

Der Titel des zweiten Gedichts des Zyklus *Thanksgiving for a Habitat*, das Auden 1962 schreibt (Carpenter 1981: S. 402), ist namensgebend für die gesamte Sequenz. Gewidmet ist es dem britischen Schriftsteller Geoffrey Gorer. Auden schreibt es in Gedenken an ein Gespräch, das er mit Gorer führt, als dieser ihn in Kirchstetten besucht. Im lyrischen Text wird das ‚Haus als Ersatzkörper‘ diskutiert: „The poem examines the nature of the creature who is to inhabit the habitat, now acknowledging that rituals must change.“ (Fuller 1998: S. 486) Es ist uns nicht möglich, scheint Auden aus dem Gedicht zu sprechen – wie etwa William Hearst es mit dem Bau seines Palastes in San Simeon versuchte – eine idealisierte Vergangenheit wiederherzustellen (Fuller 1998: S. 486). Auden ist in den 1960er Jahren begeistert davon, sein eigenes Zuhause zu besitzen: „[...] what I dared not hope or fight for / is, in my fifties, mine, a toft-and-croft / where I needn’t ever, be at home to / those I am not at home with, [...]“ (Neundlinger 2023: S. 20) und „responsible for a piece of the earth“ (Mendelson 1999: S. 444) Er arbeitet in dem betreffenden Gedicht intensiv mit dem Stilmittel der Verfremdung. Der Begriff wird auch von Eugene Ostashevsky in seinem Text *Translingualism: A Poetics of Language Mixing and Estrangement* (2023) als zentrales Element poetischer Verfahren beschrieben. Ostashevsky bezieht sich dabei auf den russischen Literaturtheoretiker Viktor Shklovskiy, der das Konzept der *ostranenie* (Verfremdung, estrangement, defamiliarization) prägte. Ziel dieser Technik ist es, Wahrnehmungsvorgänge zu irritieren und dadurch Automatismen im Sprach- und Wirklichkeitsverständnis aufzubrechen. Bertolt Brecht übernimmt den Begriff für seine Theaterästhetik und adaptiert ihn als ‚Verfremdungseffekt‘, mit dem Ziel, ein distanziertes, kritisch-reflektierendes Verhältnis der Zuschauer:innen zu den Bühnenfiguren herzustellen. Für Ostashevsky ist Verfremdung ein konstitutives Merkmal von Lyrik; in Anlehnung an Shklovskiy argumentiert er wie folgt:

Once we are familiar with something, he [Shklovsky] argues, our apprehension of it becomes automatized and we pay less attention to it, due to the principle of economy in cognitive processing. Art, however, deautomatizes apprehension by making its objects appear not familiar but new or strange, with the result that we need to process them once again. By inhibiting and slowing down cognitive processing, art violates the principle of economy that governs cognition in other areas. Now, what makes Shklovsky relevant to translingualism is the application of *ostranenie* not to objects in the world but – recursively – to word combinations. (Ostashevsky 2023: S. 183f.)

Audens Gedicht kann in diesem Sinne als “poetry that estranges, defamiliarizes, or foreignizes its own language” (Ostashevsky 2023: S. 182) gelesen werden. Es spricht auf mehreren Ebenen. Interessant erscheint die Tatsache, dass Auden in der Zeit, als die *About the House*-Sequenzen entstehen, gemeinsam mit Chester Kallman, intensiv an Brecht-Übersetzungen arbeitet. Auden übersetzt 1958 *The Seven Deadly Sins* (*Die sieben Todsünden*, 1933) und 1960 *The Rise and Fall of the city of Mahagonny* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, 1930) (vgl. Carpenter 1981: S. 393).

Thanksgiving for a Habitat ist in einer freien Vers-Form gehalten, die weder ein festes Reimschema aufweist noch strenge metrische Vorgaben befolgt, das Metrum variiert in fast jeder Zeile. Das Gedicht mit freiem Vers bleibt formal ein Gedicht, da die Zeilenstruktur bewusst gesetzt ist, auch wenn sie nicht nach festen metrischen Mustern erfolgt. Die unregelmäßige Betonung verstärkt den Eindruck von Unvorhersehbarkeit und Lebensrealität. Der Rhythmus wirkt dabei natürlich, als ob er aus dem Gespräch oder den Gedanken des lyrischen Ichs hervorgeht, und lässt eine größere Nähe zum gesprochenen Wort zu (Fuller 1998: S. 486):

II. Thanksgiving for a Habitat

Nobody I know would like to be buried
with a silver cocktail shaker,
a transistor radio and a strangled
daily help, or keep his word because

of a great-great-grandmother who got laid
by a sacred beast. Only a press lord
could have built San Simeon: no unearned income
can buy us back the gait and gestures

to manage a baroque staircase, or the art

of believing footmen don't hear
human speech. (In adulterine castles
our half-strong might hang their jackets

[...]

„To keep the diction and rhythm within a hairsbreadth of being prose without becoming it is a task I find very difficult“ (Fuller 1998: S. 486) schreibt Auden im September 1963 an Elizabeth Mayer, der er eine überarbeitete Version des Gedichts *Thanksgiving for a Habitat* sendet. Auden schafft es dennoch, Diktion und Rhythmus wie beschrieben, bis auf ‚Haaresbreite an Prosa heranzuführen‘, ohne sie zu Prosa werden zu lassen, sie bleiben in einem lyrischen Duktus. Aufgrund des eingebauten fast alltäglichen umgangssprachlichen Vokabulars in den einzelnen Strophen wird auf den ersten Blick der Eindruck erweckt, der Text sei trivial. Ein zweiter Blick darauf zeigt einen scheinbar zusammenhanglosen, unverständlichen und äußert komplexen, vielfältigen Text. Wovon ist hier die Rede? Als Lesende steigen wir in ein Gespräch ein, von dem wir den Verlauf und den Kontext nicht kennen. ‚Das Haus als Ersatzkörper‘ wird hier beschrieben, dem gedankt werden soll – und das Haus muss kein Schloss sein, ähnlich dem ‚Hearst Castle‘ auf San Simeon, auf das Auden in seinen ersten Zeilen Bezug nimmt, oder etwa „a baroque staircase“ besitzen, wie etwa Schönbrunn. In den einzelnen Strophen wird eine tiefere Bedeutungsebene aufgerufen, die über den unmittelbaren Kontext hinausgeht.

All das ist auch in Wolfs Sprach- und Syntax-Wahl erkennbar. Ihre Übertragung ins Deutsche folgt dem Stil Audens. Sie übernimmt die Nachahmung gesprochener Alltagssprache, ähnlich einem Bewusstseinsstrom, und überführt den informellen, ironischen Ton wie folgt in die deutsche Sprache:

II. Thanksgiving für ein Habitat

Kein Mensch möchte begraben werden
mit einem silbernen Cocktailshaker,
einem Transistorradio und einer erwürgten
Zugehfrau, oder sein Wort halten müssen

wegen einer Urgroßmutter, die es trieb
mit einem heiligen Biest. Nur ein Pressefürst
konnte San Simeon erbaun, doch keine Summe
kauft uns den Gang und die Gesten zurück,

die eine barocke Treppe abverlangt, oder die Kunst

zu glauben, Kammerdiener seien taub
für Menschsprache. (In illegalen Burgen konnten
unsere Halbstarken ihre Jacken aufhängen,

[...]

Die Aufzählung der Grabbeigaben ist bei Auden in eine parataktisch strukturierte Satzreihe eingebettet, die über mehrere Zeilen hinweggeht (Enjambement). Die Spannung baut sich durch die Aneinanderreihung von Objekten auf, die nicht zueinander passen – ein klassischer Effekt des ‚Defamiliarizing‘, der mit Shklovskys *ostranenie* verwandt ist. Wolf folgt dieser Struktur sehr eng, erhält Rhythmus und Bildlichkeit, was eine hohe formale Affinität zum Original zeigt. Sie stellt Ähnlichkeit her, indem sie in ihrer Übersetzung mit Wörtern arbeitet, die sich an Audens Sound und die innere Dynamik seiner Sprache annähern und entfernt sich dabei nicht sehr weit vom Ausgangstext: *cocktail shaker* / Cocktailshaker, *be buried* / begraben, *transistor radio* / Transistorradio, *daily help* / Zuehfrau. Auch die semantisch präzise Übertragung von *strangled* mit *erwürgt* unterstreicht die Tendenz, poetische Direktheit und Verstörung nicht abzuschwächen, sondern zu erhalten. Dass die Phrase *keep his word* im Deutschen mit dem Zusatz *halten müssen* versehen ist, verstärkt die Implikation von moralischem Zwang. Mit *Gang und Gesten* übernimmt Wolf auch die Alliteration, die Auden in seiner Version mit *gait and gestures* vorgibt.

Uljana Wolf baut in ihrer Übertragung allerdings auch kleine ‚Störungen‘ ein, indem sie die Verben bzw. Prädikate im Vers bzw. in der Strophe so platziert, dass kein regelmäßiger Lesefluss entstehen kann. Die einzelnen Strophen sind der Prosa ähnlich, auch grammatikalisch richtig und bleiben dennoch in einem ähnlichen lyrischen Duktus wie bei Auden. Es entsteht ein eher ‚ge-brochenes‘ Deutsch, eine Übertragung mit Stolpersteinen, über die sich die Lesenden bewegen müssen. Im Vergleich mit den von Helmut Neundlinger bereitgestellten Übertragungen Johannes W. Pauls aus dem Jahr 1983 tritt die spezifische translatorische Herangehensweise von Uljana Wolf deutlich hervor. Johannes W. Paul tastet sich in seinen Übertragungen sehr nahe an Prosa heran. In den meisten Fällen werden, über die einzelnen Strophen hinweg, grammatikalisch kohärente deutsche Sätze, Hauptsätze und Nebensätze, Subjekt, Prädikat und Objekt in Versen wiedergegeben:

II. Danksagung für eine Heimat (Übersetzung von Johannes W. Paul)

Ich kenne keinen, der mit einem silbernen
Cocktailshaker, einem Kofferradio
und einer erwürgten Hausgehilfin
begraben werden möchte, oder

sein Wort hält, weil seine Ur-Ur-Großmutter
von einem heiligen Tier abstammt. Nur ein
Zeitungsgigant konnte San Simeon erbauen:
doch keine Rendite kauft uns den

Gang und die Gestik für ein Barockstiegenhaus,
den Glauben, Lakaien seien taub,
zurück. (In Raubritterburgen mögen Halbstarke
ihre Jackets aufhängen, wenn sie

[...]

Stellt man beide Übertragungen der 4 Beispielverse gegenüber, erscheint Wolfs klangliche Annäherung an das englische Original noch deutlicher und auffälliger:

1 Nobody I know would like to be buried (Auden)
1 Kein Mensch möchte begraben werden (Wolf)
1 Ich kenne keinen, der mit einem silbernen (Paul)

2 with a silver cocktail shaker, (Auden)
2 mit einem silbernen Cocktailshaker (Wolf)
2 Cocktailshaker, einem Kofferradio (Paul)

3 a transistor radio and a strangled (Auden)
3 einem Transistorradio und einer erwürgten (Wolf)
3 und einer erwürgten Hausgehilfin (Paul)

4 daily help, or keep his word because (Auden)
4 Zugehfrau, oder sein Wort halten müssen (Wolf)
4 begraben werden möchte, oder (Paul)

Wolf stellt, wenn möglich, Formäquivalenzen her bzw. Abweichungen davon, wenn die ‚Klanglichkeit‘ oder die ‚Visualität‘ des Textes darunter leiden würde. In ihrer Übersetzung entscheidet sich Uljana Wolf bewusst dafür, den Ausdruck *transistor radio* – als Formäquivalent – im englischen Original zu belassen. Zwar handelt es sich bei ‚Transistorradio‘ um ein aus dem Englischen entlehntes und im Deutschen eingebürgertes Lehnwort, dessen phonologische Struktur jedoch beim lauten Lesen zur englischen Aussprache tendiert. Im Gegensatz zu Johannes W. Paul, der sich in seiner Übersetzung für das deutsche Äquivalent

Kofferradio, das in den 1980er Jahren eher gebräuchlich war, entscheidet, verzichtet Wolf auf eine semantisch und kulturell eingedeutschte Variante. Der Begriff ‚transistor‘, zusammengesetzt aus ‚transfer‘ (von lat. *transferre*: hinübertragen) und nlat. ‚resistor‘ (von lat. *re-sistere*: sich widersetzen; Duden 2014: S. 863), verweist etymologisch auf den Vorgang der Übertragung – also, eher der Nicht-Übertragung, der Verweigerung, des sich Widersetzens, zu übertragen – ein Aspekt, der durch Wolfs Entscheidung, das Original beizubehalten, translatorisch reflektiert und metapoetisch hervorgehoben wird (Wolf vollzieht poetologische Reflexionen im Medium der Lyrik selbst; siehe dazu auch: Winko 1995). Sie baut mit ‚Transistor(radio)‘ ein Wortspiel ein, das man lesen kann, aber nicht lesen muss. Das zusammengesetzte Wort Transistorradio wurde in den 1950er und 1960er Jahren ins Deutsche übernommen, als das Gerät auch im deutschsprachigen Raum populär wurde. Es handelt sich dabei um ein sogenanntes Scheinentlehnungskompositum: Während der Ausdruck im Englischen aus zwei eigenständigen Wörtern besteht (*transistor radio*), wurde er im Deutschen zu einem zusammengesetzten Substantiv („Transistorradio“) mit vollständig eingedeuschter Schreibweise. Der Begriff bleibt über Jahrzehnte im Alltagsgebrauch präsent, wurde jedoch ab den 1980er Jahren zunehmend durch allgemeinere Begriffe wie „Radio“ oder „Kofferradio“ ersetzt (Pfeifer 1993: S. 503 f.).

Ein weiteres Beispiel für Wolfs translinguale Übersetzungspraxis stellt die Übertragung von *daily help*‘ mit *Zugehfrau* dar – einem Ausdruck, der im zeitgenössischen Sprachgebrauch weitgehend obsolet ist. Anstelle dessen wäre heute eher der neutralere Begriff *Haushaltshilfe* geläufig. Die Wahl des historisch aufgeladenen Begriffs der *Zugehfrau* verweist jedoch auf die sozialen Implikationen häuslicher Arbeitsverhältnisse und kann als bewusste Markierung prekärer, oft unsichtbar bleibender Care-Arbeit gelesen werden. In gegenwärtigen Diskursen über Care-Arbeit und postmigrantische Arbeitsverhältnisse wird die Figur der *Zugehfrau* häufig als Sinnbild für benachteiligte, unsichtbar gemachte Tätigkeiten kritisch reflektiert. In diesem Zusammenhang lässt sich der Begriff auch wieder metapoetisch bzw. translational lesen: Er könnte auf die Tätigkeit der Übersetzerin verweisen, die – gleichsam wie eine *Zugehfrau* – dem Originaltext zuarbeitet, sich ihm annähert und auf ihn reagiert, dabei jedoch vielfach im Hintergrund bleibt. Wolf schreibt sich damit selbst als Übersetzerin und das Thema des Übersetzens mit in den Text ein.

War das Gedicht zuvor in einem den Lesenden mit-einschließenden allgemeinen Ton gehalten: „Nobody I know“, „which of us wants“, „we know all about“, ändert sich das in der neunten Strophe. Hier taucht das erste Mal ein ‚I‘, ein lyrischen ‚Ich‘ auf, und das klingt bei Auden wie folgt:

9 (Auden)

[...] We know all about graphs
and Darwin, enormous rooms no longer
superhumanize, but earnest
10
city planners are mistaken: a pen
for a rational animal
is not fitting habitat for Adam's
sovereign clone. I, a transplant
11
from overseas, at least am dominant
over three acres and a blooming
conurbation of country lives, few of whom
I shall ever meet, and with fewer
12
converse. [...]

Wolf übersetzt die erste Strophe des obigen Auszugs, das Vokabular betreffend, sehr korrekt. Erneut öffnet sie aber eine weitere Ebene: „[...] graphs / and Darwin / enormous rooms no longer / superhumanize“ wird zu „mit Graphen und Darwin, gewaltige Räume / *übermenschen* nicht mehr“. Aus dem Verb *superhumanize* wird bei Wolf, wenn auch als Verb verwendet und klein geschrieben, ein Substantiv: ‚übermenschen‘. Das könnte in Zusammenhang mit der darauffolgenden Anspielung auf Hitler und die nationalsozialistische Instrumentalisierung des Begriffs ‚Übermensch‘ (*Übermensch* „ein die Grenzen des menschlichen Wesens übersteigender Mensch, ungewöhnlicher, hochbegabter Mensch“; im 20. Jh. wie *Herrenmensch* nationalsozialistisches Schlagwort, Das Herkunftswörterbuch 2014: S. 556) als Gegenbild zum ‚Untermenschen‘ (*Untermensch* „niedriges Wesen, das sich sittlich außerhalb der menschlichen Stufe stellt, 18. Jh., danach nationalsozialistisches Schlagwort, Das Herkunftswörterbuch 2014: S. 556) hindeuten. Wolf möchte den Begriff schreiben dürfen, es kann eine Wiederaneignung damit intendiert sein.

Darwin, dessen Prinzip der ‚natürlichen Selektion‘ im Nationalsozialismus ideologisch verfälscht und für politische Zwecke genutzt wurde, verwendet in seinen Arbeiten baumartige

Diagramme, um evolutionäre Prozesse zu veranschaulichen und die Verzweigung von Arten zu symbolisieren. Riesige ‚Räume‘ beeindrucken den Menschen nicht länger. Auch riesige ‚Sprachräume‘ beeindrucken uns nicht mehr. Wir haben uns als ‚Übermensch‘ ein (Sprach)Netz geschaffen, eine Struktur, die weit hinausreicht über vormals gedachte Grenzen und innerhalb der wir uns nun bewegen. Es ist kein „pen“, von Uljana Wolf mit „Pferch“ übersetzt, für den Menschen als rational, und vernunftbegabtes Tier geeignet, sondern man ist „Herrscher“, oder wie bei Auden „dominant“, und hegt dabei keine Illusionen darüber, dass sein eigener kleiner Herrschaftsbereich unschuldig wäre. Bereits in früheren Gedichten hatte Auden seine Angst vor Spinnen eingeräumt, die in *Plains* einen Albtraum bevölkerten; nun gesteht er – in elliptischer Form –, dass er sie deshalb fürchtet, weil er in ihnen ein Abbild der eigenen Schuld erkennt, dass sein Wunsch, sie zu vernichten, ein miniaturhaftes Pendant zum hitlerschen Wunsch darstellt, das zu vernichten, was man in sich selbst am unerträglichsten findet (Mendelson 1999: S. 443). Die Bedeutung von *pen* ergibt sich nur aus dem Kontext. In der Übersetzung von Johannes W. Paul ist *pen* eher ungenau mit *Feder* übersetzt. „A pen / for a rational animal / is no fitting habitat for Adam’s / sovereign clone. I, a transplant“: Oder spricht Auden hier in einer weiteren Ebene auch über den Schriftsteller Auden? Wolfs Übersetzung nimmt das Wortspiel nicht auf. Im Fokus steht die Aussage „Ich, Transplantat“, es entsteht damit eine poetische Verdichtung. Der Ausdruck *Transplantat* bleibt in der deutschen Übertragung als Fremdkörper stehen. Dies verleiht dem Motiv des *Verpflanztseins* somit auf sprachlicher Ebene Ausdruck. Ähnlich dem vorher erwähnten ‚Transistor‘ haben wir nun ein bewusst so stehengelassenes ‚Transplantat‘. Das Präfix trans-‘ ist also ein wiederkehrendes Element in Wolfs Übertragung.

Überträgt Johannes W. Paul „converse“ mit *reden*, entscheidet sich Uljana Wolf wieder für ein eingedeutschtes Wort, nämlich *konversieren* und unterstreicht damit einmal mehr die Audens Gedicht zu Grunde liegende Mehrsprachigkeit, im Sinne einer Translingualität, wie von Ostashevsky und Wolf beschrieben: „Ein translinguales Gedicht ist nicht notwendigerweise ein mehrsprachiges Gedicht“, kann in „seinem Denken aber durchaus mehrsprachig sein“ (Wolf 2021: S. 128)

In Strophe 14 reflektiert Auden über seine sprachliche Ausdruckskraft – ob seine Sprache noch als lebendige (Englisch/Deutsch) oder bereits mechanisiert (Schreibmaschine) erscheint:

14 (Auden)
tell if I’m talking English, German or

just typewriting: that what he utters
I may enjoy as an alien rigmarole.) I ought
to outlast the limber dragonflies

Der Ausdruck *alien rigmarole* betont dabei die Fremdheit und Unverständlichkeit von Sprache – selbst im Moment der Artikulation; *outlast the limber dragonflies* evoziert die Vergänglichkeit (Libellen als Symbol kurzlebiger Schönheit) und vielleicht den Wunsch, trotz poetischer Unsicherheit fortzubestehen – als Autor oder Stimme. Wolf überträgt das klanglich strukturierte Spiel mit Sprache und Medium durch die Strukturierung in drei rhythmisch gleich gewichtete Einheiten: *Englisch / Deutsch / Schreibmaschine*:

14 (Wolf)
ob ich Englisch spreche oder Deutsch
oder Schreibmaschine tippe, dass ich
ihre Laute genieße als fremdes Lallen. Überleben
werd ich wohl die drahtigen Libellen,

Wolf verzichtet in ihrer Übertragung – zugunsten des vorgegebenen Rhythmus – auf *auf der* (*Schreibmaschine tippe*); *alien rigmarole* wird mit *fremdes Lallen* wiedergegeben – eine klanglich überzeugende und poetisch eigenständige Lösung: *Lallen* ruft Assoziationen zu Unverständlichkeit, Kindersprache, Trunkenheit oder Fremdheit hervor. Das Wort *Laute* lässt sich zudem doppelt lesen: als phonetischer Laut oder als Klangerscheinung. Die *drahtige Libelle* ist eine kreative Entsprechung für *limber dragonflies*: *limber* (geschmeidig, biegsam), wird hier in eine technische, modernisierte Metapher überführt (*drahtig*). Der Ausdruck passt zum Ausdruck *Schreibmaschine* und lässt ein Sprachbild entstehen. Das Verb *überleben* ist bei Wolf isoliert gesetzt. Diese Isolierung verstärkt den Effekt der inhaltlichen Zäsur.

Uljana Wolf nimmt in ihrer Auden-Übertragung das „Laufen, Schreiten, Springen“ des Originalgedichts wichtiger als „sein Sagen, Rätseln, Rufen“. Sie konzentriert sich nicht auf objektiv zählbare Verse und Füße, sondern eher auf den rhythmisch-gestischen Abdruck, den eine Zeile mit ihrem Auf und Ab, ihren Kadenzen, in ihrem Körper hinterlässt (Wolf 2021: S. 18). Zwischen dem Original und der Übersetzung ist der in der Theorie beschriebene ‚Zwischenraum‘ sehr gut erkennbar, der anstelle von Bedeutung das von Wolf geprägte ‚meandering‘ – das Meinen – zum Vorschein bringt. Sie bringt in ihren Übertragungen reflexive Ebenen mit hinein, die man lesen kann, aber nicht unbedingt lesen muss. Wolfs Übersetzung kann durchaus auch in Gentzlers Sinne als post-translatorische Übersetzung gelten: Sie macht

den Übersetzungsprozess darin bewusst erkennbar, setzt sich reflexiv mit Mehrsprachigkeit, Sprachgrenzen und ideologischen Aufladungen auseinander und wendet sich konsequent gegen sprachliche Normierung und kulturelle Homogenisierung. Ihr Augenmerk richtet sich in ihrem translingualen Schreiben auf die Übersetzbarkeit bzw. eher auf dessen Scheitern und bringt darin mehrstimmige Wahrheiten hervor.

5.2 Eugene Ostashevsky

*Philosophy begins in wonder but literature begins in ambivalence.
Where is your ambivalence, O translator? Here it is.
It is on the fence between words and words.[...]
It is at the crossing between words and words.*

Eugene Ostashevsky, *The Feeling Sonnets*

Eugene Ostashevsky, geboren 1968 in Leningrad, ist ein russisch-amerikanischer Dichter, der 1979, als knapp 11-Jähriger, mit seiner Familie in die USA auswanderte. Das amerikanische Englisch wird ihm zur vertrauten Zweitsprache. Durch das Aufwachsen in den beiden Sprachen entwickelt Ostashevsky ein feines Gespür für die unvermeidlichen Unterschiede zwischen ihnen (Berliner Künstlerprogramm 2016):

Immer wieder erlebt er am eigenen Leib, was passiert, wenn eine Sprache die andere ‚stört‘ – und entwickelt aus dieser Erfahrung ein feines Gespür für linguistische Inkommensurabilitäten, die zum grundlegenden Impetus seiner auf Wortspielereien basierenden Gedichte wird. 2005 veröffentlicht er seinen ersten Gedichtband *Iterature*, 2008 *The Life and Opinions of DJ Spinoza* und 2017 *The Pirate Who Does Not Know the Value of Pi*, das 2013/14 im Zusammenhang eines Stipendiums des Berliner Künstlerprogramms entsteht. (Berliner Künstlerprogramm 2016)

Obwohl Ostashevsky in seinem Schreiben auf amerikanisches Englisch zurückgreift, überschreiten seine Texte sprachliche Grenzen, integrieren Elemente anderer Idiome und lassen sich folglich dem translingualen Schreiben zuordnen (slwistik.hu-berlin.de, 6.9.2025). Als einen „wahren Kulturschock“ erlebt er als er zum ersten Mal mit amerikanischer Lyrik in Kontakt kommt: „kein Reim, kein Rhythmus, kein Versmaß, nur Worte und Schweigen – er dagegen wuchs auf in einer poetischen Tradition, der die klassische Prosodie unabdingbar war.“ (Berliner Künstlerprogramm 2016)

Eugene Ostashevsky übersetzt aus dem Russischen Autoren und Texte, die seiner eigenen Dichtung nahestehen, wie etwa Daniil Charms, dessen Werke er in den USA herausgibt (slawistik.hu-berlin 2016). Ostashevsky ist sowohl Dichter als auch Literaturprofessor und arbeitet als solcher sowohl in New York als auch in Berlin. So hat Ostashevsky etwa 2016 eine Siegfried Unseld-Gastprofessor am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin (novinki 2017) inne. Als Übersetzer und Herausgeber beschäftigt sich Ostashevsky vor allem

mit den Autoren der spätavantgardistischen Gruppe OBERIU, zu der der bereits genannte Daniil Charms und Alexander Vvedenskij gehören.

In ihrem Essay *Translating Sonnets Collaboratively: Shakespeare, Barrett-Browning, Ostashevsky, Wolf & Co* (2023)¹⁵ stellt Christine Frank eine Verbindung zwischen Eugene Ostashevskys poetischer Übersetzungspraxis und Vladimir Nabokovs Übertragung von Puschkins *Eugen Onegin. A Novel in Verse* (1964) her. Dabei wird Ostashevskys Werk in einen größeren literatur- und übersetzungsgeschichtlichen Zusammenhang gestellt, der bis zu Nabokovs präskriptiver Theorie wörtlicher Übersetzung zurückreicht und so eine Traditionslinie innerhalb der russisch-amerikanischen Literatur nachzeichnet.¹⁶ Nabokov, der mit den existierenden Übersetzungen des Romans unzufrieden war, wollte eine eigene Fassung ins amerikanische Englisch des russischen Textes schaffen – nach Prinzipien einer wortgetreuen Übersetzung, die den „exact contextual meaning of the original“ einfangen sollte. Für ihn galt: „only this is true translation.“ (Nabokov 2018: S. xxvi) Ostashevsky lässt sich als Fortsetzung dieser Tradition russisch-amerikanischer Literatur und Übersetzung im 21. Jahrhundert verstehen – einer Linie, die von Nabokov begründet und von Joseph Brodsky weitergeführt wurde (vgl. Frank 2023: S. 13f.) Dennoch bestehen Unterschiede: Ostashevsky veröffentlichte – zumindest bislang – keine Texte auf Russisch, sondern machte sich vielmehr einen Namen als Übersetzer russischer Avantgarde-Autoren. Bereits seit Beginn seines literarischen Schaffens begeistert er sich für Übersetzung sowie mehrsprachige Wortspiele – ein zentrales Element russischer Dichtung seit Puschkin, das auch von Nabokov und Brodsky kultiviert wurde, um ihre sprachliche Kompetenz im Russischen zu demonstrieren. In weiten Zügen lässt sich Eugene Ostashevskys Schreibweise als ‚karnevalesk‘ im Sinne Michail Bachtins charakterisieren. Seine frühen Gedichte stellen ‚re-writings‘ kanonischer Texte der russischen Literatur dar, die in einen zeitgenössischen Kontext russischer Migrant:innen in die USA oder nach Deutschland übertragen wurden. Nach der Veröffentlichung seines Buches *The Pirate Who Does Not Know the Value of Pi* (2017) wurde diese Methode als eine „sericomic linguistic

¹⁵ Der Text *Translating Sonnets Collaboratively: Shakespeare, Barrett-Browning, Ostashevsky, Wolf & Co* ist noch unveröffentlicht und wurde von der Autorin Christine Frank für diese Arbeit zur Verfügung gestellt.

¹⁶ Die von Vladimir Nabokov angefertigte Übersetzung von Alexander Sergejewitsch Puschkins Roman *Eugen Onegin. A Novel in Verse* erschien in vier Bänden in den USA 1964 bei Bollingen/Princeton University Press. Es handelt sich um eine der bekanntesten, aber auch umstrittensten Übersetzungen dieses russischen Klassikers. Der Versroman von Puschkin gilt als Gründungsdokument der russischen Literatur.

performance“ gefeiert, die eine ungemeine Vielfalt literarischer Verfahren aufweist (vgl. Frank 2023: S. 15).

In Uljana Wolfs Übersetzungswerk spielen Eugene Ostashevskys Texte eine zentrale Rolle. Er ist der Autor, dessen Werke Uljana Wolf wohl bisher am häufigsten übersetzt hat. 2010 überträgt sie den Gedichtband *Enter Morris Imposternak, Pursued by Ironies* (2008) ins Deutsche (*Auftritt Morris Imposternak, verfolgt von Ironien*). Bereits ein Jahr später übersetzt sie einen seiner Essays (*Dimitri Golyenko als russischer Dichter von heute*, 2011). 2013 nimmt Wolf Gedichte aus Ostashevskys Band *The Life and Opinions of DJ Spinoza* (2008) in ein Dossier auf, das im 81. Band der deutschen Literaturzeitschrift *Schreibheft* erscheint. Dieses Dossier enthält vier Gedichte sowie ein Gespräch zwischen Ostashevsky und dem britischen Dichter SJ Fowler, übersetzt von Wolf, sowie zwei längere Gedichte, übersetzt von Monika Rinck.

Beide deutschen Lyrikerinnen sind gemeinsam als Übersetzerinnen von Ostashevskys drittem Buch ausgewiesen – dem Langgedicht bzw. Versroman *The Pirate Who Does Not Know the Value of Pi*, das bereits kurz nach der deutschen Übersetzung 2017 vergriffen war. Laut Wolf erfolgte die Übersetzungsarbeit unabhängig voneinander (vgl. Frank 2023: S. 15), im Buch selbst wird jedoch nicht dokumentiert, wer welche Passagen übertragen hat. Der Text stellte für beide Übersetzerinnen eine besondere Herausforderung dar. *The Pirate Who Does Not Know the Value of Pi* ist ein herausragendes Beispiel jener Texte, die Rebecca Walkowitz als „born translated“ beschreibt; im Sinne von: die Übersetzerinnen „have incorporated translation into production“ und „have expanded the register of self-translation and multilingualism unprecedented ways“ (Walkowitz 2015: S. 45). In *The Pirat* finden sich kurze Prosapassagen neben gereimten und klar strukturierten Gedichten. Einige Abschnitte paraphrasieren ‚piratenhaft‘ historische Texte („plagiarized translations“) aus der Zeit der ‚großen Entdeckungen‘ (Frank 2023: S. 16):

Onomatopoeic, assonantal speech patterns and punning language games dominate. With its abundance of quotations and allusions to philosophical and linguistic discourses, literary and historical texts, films, comics and anime, traditional songs and pop songs, hip-hop and rap, the text reads like the postmodern variant of a carnivalesque novel in pocketbook form. (Frank 2023: S. 16)

Ostashevskys Text beruht in entscheidender Weise auf Übersetzung, Interpolation, Intertextualität, Transformation sowie auf der Überschreitung von Grenzen zwischen Sprachen,

Medien und Kulturen. “What kind of language game was the pirate playing (but might have, in fact, violated a second ago)?” (Ostashevsky 2017: S. 9) Übersetzt wurde von Rinck und (bzw. von) Wolf: “Nach welcher Regel hat der Pirat eben sprachgespielt (und welche wurde hier übrigens ganz falsch übersetzt)?” (Ostashevsky 2017: S. 11) Die Übersetzerinnen schreiben sich hier als solche in den Text mit ein.

Bemerkenswert ist auch, mit welcher Konsequenz es den Übersetzerinnen gelingt, Ostashevskys zahllose Wortspiele ins Deutsche zu übertragen. Gleichzeitig schaffen sie es, seine intertextuellen Anspielungen beizubehalten.¹⁷ Die ausgeprägte Polyphonie des Originaltexts schränkt die Möglichkeiten in Hinblick auf eine kollaborative Übersetzung erheblich ein. Sie lässt nur wenig Raum, die unterschiedlichen Stimmen der Übersetzerinnen eigenständig zur Geltung kommen zu lassen (Frank 2023: S. 18).

5.2.1 Der Ausgangstext: *The Feeling Sonnets* (2019)

Ostashevskys Zyklus *The Feeling Sonnets*, sein insgesamt vierter Gedichtband, erscheint erstmals in einer Gesamtausgabe 2022 als gedruckte Version bei Carcanet Poetry in Manchester. Nur einige Monate später publiziert New York Review Books (NYRB Poets) die amerikanische Ausgabe. Eine frühere Fassung, ebenfalls mit dem Titel *The Feeling Sonnets*, erscheint bereits 2019 als Chapbook bei Clinic Publishing. Einzelne Gedichte oder Auszüge aus dem Werk werden zudem bereits zuvor in verschiedenen Literaturzeitschriften veröffentlicht, u.a. 2018 bei *Granta* (UK).

Die *Feeling Sonnets* sind in einem Englisch verfasst, das als translingual bezeichnet werden kann – nicht nur, weil es andere Sprachen einbezieht, sondern auch, weil es sich selbst in einem Zustand der Ungewissheit reflektiert, als wäre es das Werk eines:einer Sprachlernenden. Wörter, Redewendungen, Sätze und poetische Konventionen werden verfremdet, verschoben, in neue Kontexte gesetzt, um einige der sprachlichen Effekte von Migration und der Erfahrung von Nicht-Muttersprache zu vermitteln. Das Buch enthält vier

¹⁷ Vgl. Komplementäre Stimmen. Preis der Stadt Münster für internationale Poesie an Eugene Ostashevsky und seine deutschen Übersetzerinnen Monika Rinck und Uljana Wolf: „Mit der Verleihung des Preises an Ostashevsky und seine deutschen Übersetzerinnen würdigt die Jury die polyphone und polyglotte Sprachakrobatik und den Formenreichtum eines Autors, der virtuos alle Gattungsregister zieht – von Kinder- und Piratenlied über Traktat und Ballade bis zu Hip Hop und Rap. Ein Glücksfall für den Dichter und seinen Band sind seine Übersetzerinnen Monika Rinck und Uljana Wolf. Die beiden haben dem sprachspielerischen Parforceritt Ostashevskys mit einem Höchstmaß an Geist und Witz die Tore der deutschen Sprache geöffnet.“ (Aus der Begründung der Jury; <https://literaturuebersetzer.de/aktuelles/internationaler-poesiepreis-muenster-eugene-ostashevsky-und-seine-uebersetzerinnen-monika-rinck-und-uljana-wolf-ausgezeichnet/> 10.08.2025)

Zyklen aus jeweils vierzehn ungereimten, nicht metrisch gebundenen Sonetten. Der erste Zyklus stellt Fragen nach dem Verhältnis von Interpretation und Emotion: „if we feel the feelings that we call ours“ (Ostashevsky 2022: S. 10). Der zweite Zyklus *The Fooling Sonnets*, hauptsächlich bestehend aus sogenannten ‚daughter-sonnets‘, beschreibt das Aufziehen von Kindern in einer Fremdsprache. Der dritte Zyklus, *Die Schreibblockade*, beschäftigt sich – dem Titel entsprechend – mit der Verarbeitung von geerbtem historischem Trauma in einer fremden Sprache. Der vierte Zyklus thematisiert das Übersetzen. Darauf folgt ein Libretto, das von der italienischen Komponistin Lucia Ronchetti in Auftrag gegeben wurde und sich mit Maurice Ravels Zusammenarbeit mit Paul Wittgenstein zum *Konzert für die linke Hand* auseinandersetzt. Die Sonette zeichnen sich durch ihre Mehrsprachigkeit aus, wobei u.a. Englisch, Russisch und Deutsch miteinander verwoben werden (Carcanet Poetry). „Ostashevsky erweist sich in dem Band einmal mehr als ein ‚pun-dit‘ der Sprache: als ein Meister des poetischen Wortwitzes.“ (Berliner Künstlerprogramm 2016). Er selbst merkt in seinem Essay *Translingualism* an, dass die Vorliebe für Wortspiele für ihn zu den Kennzeichen translingualer Poesie gehören (Ostashevsky 2023: S. 186). Selbst Wortspiele innerhalb derselben Sprache gelten für Ostashevsky – im Kontext unvollständiger Sprachkenntnisse – als translingual. Wortspiele weisen Merkmale auf, die an das Erlernen von Sprache erinnern: Formale Ähnlichkeiten zwischen Wörtern, in orthographischer oder phonemischer Hinsicht, verlangsamten die Worterkennung selbst bei Muttersprachler:innen. In ähnlicher Weise hemmen Wortspiele den Lesevorgang und desorientieren die Lesenden. Angesichts eines Übermaßes an semantischen Möglichkeiten wird die Rezeption verzögert oder erfordert ein doppeltes Verstehen. Russische Formalisten beschrieben die kognitive Wirkung des Wortspiels „with the term *sdvig*, meaning ‚shift‘ or ‚dislocation‘.“ (Ostashevsky 2023: S. 187) Wortspiele durchbrechen die Illusion semantischer Eindeutigkeit, indem sie anzeigen, dass ein und dieselbe sprachliche Form für mehrere Bedeutungen stehen kann. Je größer die Distanz zwischen diesen Bedeutungen, desto stärker sei der Effekt, so Ostashevsky (Ostashevsky: 2023: S. 188).

Ostashevskys sprachliche Experimentierfreude erfährt in den *Feeling Sonnets* eine formale Reglementierung durch die strenge Struktur des Sonetts. Das Sonett gilt als eine der traditionsreichsten und zugleich formstengsten lyrischen Gedichtformen der europäischen Literaturgeschichte. Ursprünglich in Italien entstanden, wurde es maßgeblich von Dichtern wie Francesco Petrarca geprägt, dessen sogenanntes ‚Petrarca Sonett‘ oder ‚italienisches Sonett‘

zur stilprägenden Vorlage wurde. In der Folge verbreitete sich die Form über ganz Europa und wurde in den nationalen Literaturen – insbesondere in England, Frankreich und Deutschland – adaptiert und weiterentwickelt. Ein klassisches Sonett besteht aus 14 Verszeilen, die in der Regel in zwei Quartette (it. *quartine*, Vierzeilern) und zwei Terzette (it. *terzine*, Dreizeilern) gegliedert sind. Diese strenge Struktur bringt eine ausgeprägte formale Kohärenz mit sich, die als Herausforderung wie auch als Inspirationsquelle für Dichter:innen gilt. In der italienischen Tradition dominiert das Reimschema *abba abba cdc dcd*, während im englischen (Shakespeare'schen) Sonett meist drei vierzeilige Strophen mit einem abschließenden Zweizeiler (Couplet) auftreten und das Reimschema *abab cdcd efef gg* aufweisen. Auch die Metrik folgt meist festgelegten Regeln. Im Deutschen wird das Sonett häufig im fünfhebigen Jambus verfasst, wobei der Rhythmus dem natürlichen Sprachfluss entgegenkommt und ein gewisses Pathos erzeugt. Der inhaltliche Aufbau des Sonetts unterliegt dabei häufig einer dialektischen Struktur: Ein Thema oder Gedanke wird im ersten Teil entfaltet und im zweiten kommentiert, kontrastiert oder aufgelöst – insbesondere im sogenannten ‚volta‘, dem gedanklichen Umschwung zwischen Oktav (Quartette) und Sextett (Terzette). Im Laufe der Literaturgeschichte hat sich das Sonett nicht nur als Mittel dichterischer Kunstfertigkeit etabliert, sondern auch als Reflexionsform über Sprache, Liebe, Natur, Kunst und Gesellschaft. In der Moderne und Postmoderne wurde es zunehmend auch dekonstruiert, parodiert oder transformiert, bleibt aber als kulturell codierte Form präsent.

In Eugene Ostashevskys *The Feeling Sonnets* wird die klassische Form des Sonetts in ihrer äußersten Reduktion als poetisches Referenzsystem verwendet – dabei bleibt nur die Zahl der 14 Zeilen (in den allermeisten Fällen; Sonnet 12: 11 Verse) als strukturelle Konstante erhalten. Diese minimalistische Rückbindung an das traditionelle Sonett könnte ein zugleich ironischer wie kritischer Verweis auf die normativen Konventionen dieses Genres sein. Ostashevsky bricht mit fast allen weiteren formalen Erwartungen, die üblicherweise mit einem Sonett assoziiert werden: Es gibt weder Reimstruktur noch festgelegtes Metrum (wie etwa Jambus in Pentameter), auch ein klassisches Argumentationsschema (etwa in der Form von These, Antithese und Auflösung) wird unterlaufen oder nur fragmentarisch parodiert. Stattdessen ist die Struktur vielfach zirkulär, assoziativ oder durch paronomastisches Spiel geprägt. Dadurch wird das Sonett nicht als formstrenge Gebilde, sondern als offener Denk- und Sprachraum genutzt. Es fungiert hier nicht mehr als festgelegter poetischer Ausdruck für

Liebeslyrik, Naturbetrachtung oder spirituelle Reflexion, sondern ist eine Art Container für sprachreflexive, translinguale und identitätspolitische Verunsicherung.

5.2.2 Die Übersetzung: *The Feeling Sonnets* (2021)

5.2.2.1 Publikation

Die Übersetzung von *The Feeling Sonnets* ist, vor allem auch in Bezug auf ihre Mehrstimmigkeit, ein gänzlich anders angelegtes Übersetzungsprojekt als z.B. jenes des Gedichtzyklus' von Auden. Im Wintersemester 2019/2020 hielt Uljana Wolf im Rahmen der August Wilhelm von Schlegel-Gastprofessur für Poetik der Übersetzung an der FU Berlin ein Seminar zu Poesie und Übersetzung mit dem Titel *Gedichte übersetzen – Sprachkörper vernetzen*. Die Studierenden beschäftigten sich in dem Seminar mit Übersetzungstheorie und Mehrsprachigkeit im Gedicht und wählten danach selbst Gedichte für Übersetzungsübungen aus, die in der ‚Werkstatt‘ mit Wolf besprochen wurden. Dabei entstanden die im Anschluss besprochenen Übersetzungen von *The Feeling Sonnets* von Eugene Ostashevsky, in denen die Übersetzer:innen mit translingualen Wortspielen zwischen Russisch, Englisch, Deutsch, aber auch homonymische (gleich lautend) – also innerhalb einer Sprache auftretend (intralinguale) – Paronomasien (nach Duden: Wortspiel durch Zusammenstellen lautlich gleicher oder ähnlicher Wörter [von gleicher Herkunft]) innerhalb des Englischen ein wichtiger Motor der poetischen Sprache, konfrontiert waren. Wolf arbeitete im Anschluss mit einigen Studierenden – Yann Cardona, Nicola Schüschke, Sula Textor, Katharina Tönsmann und Jana Maria Weiß – an Versionen, die „spielerisch den verschiedenen Entscheidungsmöglichkeiten beim Übersetzen der *Feeling Sonnets* nachgehen“ (Wolf 2021: S. 21).

Die Übersetzungen von Eugene Ostashevskys *The Feeling Sonnets* wurden in der Literaturzeitschrift *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*, Heft Nr. 96 (Februar 2021) publiziert. Auffällig ist, dass die Übertragungen auf dem Cover der Ausgabe nicht eigens hervorgehoben oder angekündigt werden – weder in Form eines Hinweises noch als Headline. Dennoch nehmen sie eine zentrale Stellung innerhalb des Heftes ein: Der Lyrikzyklus eröffnet den Band und erstreckt sich über die Seiten 3 bis 21. Die Gedichte werden in einer oder mehreren (bis zu drei) unterschiedlichen deutschen Übersetzungsvarianten abgedruckt, die jeweils unmittelbar aufeinanderfolgen. Die Präsentation beginnt mit der ersten Übersetzungsvariante des Gedichts I./1, die auf der rechten Seite einer Doppelseite positioniert ist. Auf der entsprechenden Seite

erscheint in hervorgehobener typografischer Gestaltung der Name des Autors, Eugene Ostashevsky, gefolgt vom Titel des Zyklus *The Feeling Sonnets*. Darunter wird die Übersetzungsleistung durch die Angabe kenntlich gemacht:

Aus dem amerikanischen Englisch von Uljana Wolf,
zusammen mit Yann Cardona, Nicola Schüschke, Sula Textor,
Katharina Tönsmann und Jana Maria Weiß.

Diese Formulierung verdeutlicht sowohl die kollaborative Dimension des Projekts als auch die führende Rolle Uljana Wolfs bei der Übertragung der Gedichte ins Deutsche. Dies wird etwa durch die Formulierung „Uljana Wolf übersetzt zusammen mit ...“ explizit ausgewiesen. Die verschiedenen Übersetzungsvarianten folgen entweder direkt aufeinander oder werden – wie im Fall des Sonetts II, XIII und XIV – einander auf einer Doppelseite gegenübergestellt. Unklar bleibt jedoch, nach welchen Kriterien die Abfolge der abgedruckten Varianten erfolgt und wer diese Auswahl getroffen hat. Einzelne Gedichte werden nicht nur im Tandem übersetzt, etwa die Sonette I/3, XIV/2, XV, XVI und XVII. Für die letztgenannten existiert lediglich eine Übersetzungsvariante, die von Wolf selbst angefertigt wurde. Anders als im Italienischen oder im Shakespeare-Sonett, in denen Verszeilen in Strophen gebündelt werden – in zwei Quartetten und zwei Terzetten (vgl. italienisches Sonett) oder in drei Quartetten und ein abschließendes Verspaar (vgl. Shakespeare-Sonett) – stehen die 14 Verszeilen in den Übersetzungen ohne Struktur untereinander.

Die Originaltexte von Eugene Ostashevsky sind ebenfalls im Heft enthalten, jedoch in Form eines Fließtextes, der formal stark vom typischen Erscheinungsbild eines Sonetts abweicht und in einer kleineren Schriftgröße gedruckt ist. Diese Präsentation – vergleichbar mit einer Fußnote am Seitenende – führt dazu, dass die Originale leicht übersehen werden. Ihre Zuordnung zu den jeweiligen Übersetzungen (erste, zweite oder dritte Variante) bleibt uneinheitlich und wird nicht systematisch gekennzeichnet. Diese Art der Repräsentation des Originals wäre wohl ganz im Sinne Venutis: Das Original tritt hinter die Leistung der Übersetzer:innen. Diese ungewöhnliche Platzierung des Originals – als eine Art Beilage zu den Übersetzungen – könnte auch das Spiel mit Hierarchien von Sprache, Kultur und Textform spiegeln und unterläuft die sonst so übliche privilegierte Position des Originals. Es kann aber natürlich auch als symbolischer Hinweis darauf gelesen werden, dass das Original im Übersetzungsprozess nicht unversehrt bleibt, sondern verändert, verschoben,

überschrieben wird. Der Verlust der Sonettform in der englischen Version deutet damit sehr ausdrucksstark auf die strukturellen Veränderungen hin, die jede Übersetzung mit sich bringt.

Die Namen der Übersetzer:innen werden jeweils unterhalb der betreffenden Übersetzung in Klammern angegeben. Insgesamt finden sich im Heft bis zu drei verschiedene Übersetzungsvarianten pro Gedicht.

Am Ende des poetischen Teils schließt ein Nachwort von Uljana Wolf mit dem Titel *Relationale Poesie. Zur Übersetzung der Feeling Sonnets von Eugene Ostashevsky* an. In diesem kurzen Text unternimmt Wolf den Versuch einer theoretischen Verortung des Projekts. Thematisiert werden dabei unter anderem die kollaborative Übersetzungspraxis, die Entstehungskontexte sowie mögliche Strategien im Umgang mit Ostashevskys translingualer, auf Paronomasie und Mehrsprachigkeit basierender Lyrik und reflektiert wird über die Schwerpunkte, die bei der Übersetzung einer „relationalen Poesie“ (Wolf 2021: S. 21) gesetzt werden können.

5.2.2.2 Analyse der Übersetzung

Die Übersetzung des ersten Sonetts der *Feeling Sonnets*, überschrieben mit *I./I*, eröffnet die Publikation der Übertragungen. Es sind drei Varianten angeführt, die mit *I.1*, *I.2*, *I.3* bezeichnet werden. Die erste Variante wurde von Yann Cardona und Uljana Wolf, die zweite von Sula Textor und Uljana Wolf, die dritte Variante nur von Uljana Wolf aus dem amerikanischen Englisch transferiert. Unterhalb von Version *I./2* befindet sich der Originaltext von Ostashevsky. Er eröffnet sein Gedicht und damit den ganzen Zyklus wie folgt:

1 It is with profound ambivalence that we inform you of our feelings.

Der Vers erinnert formal und stilistisch an amtliche Mitteilungsformen, insbesondere an offizielle Schreiben oder Todesanzeigen, in denen typischerweise Sätze wie „It is with profound sorrow that we inform you...“ verwendet werden. Diese Art der Formulierung ist vor allem aus dem angelsächsischen Raum bekannt und wird in Kontexten verwendet, in denen formale Distanz, rhetorische Höflichkeit und emotionale Zurückhaltung intendiert sind. Ostashevsky greift diese rhetorische Formel auf und ironisiert sie zugleich, indem er die feierlich-offizielle Syntax mit dem inhaltlich vagen und unbestimmten Begriff *feeling* kombiniert, der sich einer klaren semantischen Festlegung entzieht. Die Wendung *profound ambivalence* verstärkt diese Ambiguität zusätzlich und unterläuft die Erwartung, dass mitgeteilt

wird, *was* genau gefühlt wird. Stattdessen wird eine Mitteilung über Unklarheit gemacht – was eine selbstreflexive Parodie auf sprachliche Repräsentation von Gefühlen darstellt. Die Übersetzungs-Variante, die Uljana Wolf dazu in *I./3* anbietet, klingt folgendermaßen:

1 Mit tiefem Zwiespalt informieren wir Sie über unsere Gefühle.

Besonders aufschlussreich ist Wolfs Entscheidung, den englischen Begriff *ambivalence* mit *Zwiespalt* zu übersetzen. Während *Ambivalenz* als direkte Lehnwortentlehnung ebenfalls zur Verfügung gestanden hätte (und in den beiden anderen Übersetzungsvarianten *I./1* und *I.2* auch verwendet worden ist) entscheidet sich Wolf für ein semantisch konkreteres, emotional stärker konnotiertes Wort. *Zwiespalt* ruft ein Bild innerer Zerrissenheit hervor, das subjektiver, existenzieller als das tendenziell distanzierte *Ambivalenz* wirkt. Diese Wahl verstärkt die poetische Ironie des Originals, indem sie das Gefühl der Unentschiedenheit nicht nur benennt, sondern sprachlich inszeniert – als affektives wie auch sprachlich-kognitives Spannungsverhältnis. Gerade durch den Einsatz des aus dem Deutschen stammenden, aber stark bildhaften Begriffs *Zwiespalt* wird die Reflexion über Sprache als Medium emotionalen Ausdrucks sichtbar gemacht. In diesem Sinne ist die Übersetzung selbst ein *reading* der *feeling*-Begriffe, die im Gedichtzyklus wiederholt gegeneinander ausgespielt werden. Die Beziehung zwischen Emotion und Interpretation stellt mit diesen Wörtern die Stabilität von sprachlicher Bedeutung in Frage. Gleichzeitig wirkt das Wort *feelings* in diesem ersten Gedicht wie ein Platzhalter. Als Experiment könnte man z.B. *translation* einsetzen:

1 It is with profound ambivalence that we inform you of our translation.

1 Mit tiefem Zwiespalt informieren wir Sie über unsere *Übersetzung*. (UW)

Translation / reading: Übersetzung auch als „We read [translation] as a victory of the particular over the universal“. Wir können nicht nur eine Übersetzung lesen, weil diese eine Übersetzung auch schon immer eine darunter, eine darüber, eine dazwischen mitklingen lässt und in Uljana Wolfs Übersetzung *ein Gewühl* ergibt und dieses Gewühl wird dann auch noch in die strenge Form eines Sonetts gepresst und das erzeugt sofort wieder eine *Ambivalenz* und einen *Zwiespalt*:

3 Gefühle können wir nicht lesen, sie sind nie alleine. Das nennt man Gewühl. (UW)

Tauscht man nur einen Konsonanten, entsteht aus dem deutschen Wort *Gefühl* ein *Gewühl*, ein ‚dichtes Gedränge‘, in diesem Fall von Gefühlen (oder Übersetzungsvarianten), das in den Text eingeschrieben ist. Wolf baut damit in der deutschen Version ebenfalls eine Paronomasie ein – ein Wortspiel durch Klangähnlichkeit und folgt damit der Originalversion und seinem spielerischen Umgang mit Sprache. Ihre Übersetzung „hüpft“ neben Ostashevskys Gedicht her, „geht mit ihm spazieren“ und schließt dessen Offenheit nicht – macht aus dem „Bounce kein Ballett“ (vgl. Wolf 2021: S. 12-21).

Uljana Wolf spannt den Bogen der Zwiespältigkeit und dem *Gewühl* im *Gefühl* bis zur letzten Zeile und ergänzt das nicht zu deutende ‚Wirrwar‘ noch mit *lesen* und *zuge-hören*:

14 Wo lesen wir, ob der Name des Gefühls im Spiel dem Gefühl im Gewühl zugehört.
(UW)

Die Frage *Wo lesen wir* verweist darauf, dass Bedeutung nicht festliegt, sondern stets gesucht, interpretiert und verhandelt wird. Die Wendung *im Spiel sein* bleibt bei Wolf mehrdeutig, es kann heißen: beteiligt, mitgemeint, uneindeutig – ein semantisches ‚Mitspielen‘. Die metaphorische Tiefe wird durch das Bild des Gewühls gesteigert: Sprache als Ort der Unruhe, und nicht der Klarheit. Der ähnliche Klang von *Gefühl*, *Spiel* und *Gewühl*, der hier als paronomastisches Verfahren (Wort-Klang-Spiel) fungiert, verstärkt die Unsicherheit semantischer Zuordnung (*zugehört*) durch lautliche Nähe noch zusätzlich. Diese Zeile ist nicht nur ein Element der Übersetzung, sondern reflektiert auf einer weiteren Ebene den Übersetzungsakt selbst. Das Gedicht thematisiert die Unmöglichkeit, *Gefühl* eindeutig zu benennen – eine Problematik, die sich in der Übersetzung potenziert. Die Übersetzung als kollaboratives Übersetzungsprojekt anzulegen, verstärkt diese Idee. In dem vorliegenden Fall erweitert das mehrstimmige Element nicht nur den singulären Text – bläht ihn auf – es findet auch eine Entgrenzung statt. An die Stimme des:der einen Übersetzer:in treten unterscheidbare Stimmen der beteiligten Personen. Jede der Varianten legt einen anderen Fokus im Transfer. Übersetzen wird hier nicht nur als Vermittlungsprozess zwischen zwei Sprachsystemen verstanden, sondern als kreative Handlung, die unterschiedliche neue Bedeutungsebenen, Klangräume und interpretative Horizonte generiert. Ganz besonders deutlich wird das in den Versen 9-11:

- 9 Also if a feeling responds to a name does it correspond to the name.
10 Or is to respond to a name to correspond to it in part and in part to part from it.
11 Or is correspond what it takes two to, when not there to give one another hearing.

Der Abschnitt thematisiert das Verhältnis von Sprache (Benennung) und Emotion (Gefühl) sowie deren wechselseitige Beziehung. Zentral ist im Original das Spiel mit *respond* / *correspond* / *to part* / *hearing*, das semantisch wie auch klanglich ineinandergreift.

I./1 (Cardona, Wolf)

Entspricht ferner ein Gefühl einem Namen, wenn es auf den Namen anspricht.
Oder ist auf einen Namen ansprechen, ihm in Teilen entsprechen und sich in Teilen von ihm teilen.
Oder ist entsprechen, was zwei brauchen, die nicht da sind, um einander anzuhören.

Die Variante verwendet mit *entspricht*, *anspricht*, *entsprechen*, *von ihm teilen* eher formale Ausdrücke und bleibt nah am Original, wirkt aber gleichzeitig durch den gehobenen theoretischen Duktus distanziert. Variante 2 arbeitet im Vergleich dazu mit einer deutlich ausgeprägteren klanglichen Struktur (*hört* / *hören* / *gehören* / *Gehören* / *Gehör*):

I./2 (Textor, Wolf)

Und wenn ein Gefühl auf einen Namen hört, gehört es ihm dann.
Oder heißt auf einen Namen hören, ihm zum Teil zu gehören und ihn zum Teil zu teilen.
Oder gehören zum Gehören zwei, die einander Gehör schenken.

Durch das Bild des ‚Gehör Schenkens‘ wird ein emotionaler Tonfall erzeugt, der Nähe und Zuwendung impliziert. Die Sprache erscheint weniger abstrakt als in der vorherigen Variante und stärker emotionalisiert. Dabei wird eine semantische Aufweichung zugunsten von Klang und Visualität in Kauf genommen. Die von Uljana Wolf allein erstellte Version ist die wohl freieste, die in Wolfs Sinne mit Unreinheiten spielt. Sie lässt das englische *feelings* von *Gefühl* zu *Gewühl* werden und lässt es damit in der Zielsprache wirksam werden:

I./3 (Wolf)

Und wenn ein Gefühl auf einen Namen hört, ist es dem Namen dann zugehörig.
Oder heißt auf einen Namen hören, ihm zum Teil zugehören und zum Teil wegzuhören.
Oder ist Zugehörigkeit etwas für zwei, die alleine sind, weil das Sicherheit gibt.

Durch die Wortpaarung *zugehören* / *wegzuhören* entsteht ein starker semantischer Kontrast. Ein minimaler Eingriff führt zu einer komplett anderen Bedeutung. Einerseits spielt *zugehören* mit

der Nähe zu Bindung und Zugehörigkeit, zugleich steckt aber auch das Wort *hören* darin. Zugehörigkeit entsteht hier durch den Akt des Hörens und des Wahrnehmens des Anderen. Demgegenüber steht das Wort *wegzuhören*, das einen Akt der Abwendung beinhaltet. Zwischen dem Wunsch nach Nähe und dem Zugehörigkeits-Gefühl entsteht eine Distanz. Wolf erweitert das semantische Feld zum Abschluss dieser Sequenz um eine existentielle Dimension, indem sie den Begriff *Sicherheit* einfügt – die im Original nicht direkt enthalten ist.

Die teilweise mehrsprachigen Ausgangstexte von Ostashevsky treffen in einigen Übersetzungen auf das mehrstimmige, teilweise auch mehrsprachige Übersetzen, so zum Beispiel in der Übersetzung des Sonetts XIV:

- 1 Das Lied hat gelogen. The song lied. (Ostashevsky)
- 1 Het lied heeft gelogen. Das Lied hat gelogen (Schüschke/Wolf)
- 1 The song log. Das Lied führe Buch. (Wolf)

- 2 Sorrow was the issue. Der Ausgang war Leid. (Ostashevsky)
- 2 Der Ausgang war Leid. Leed was de uitslag. (Schüschke/Wolf)
- 2 Seine Ausgabe wars leid. Its issue was sorrow. (Wolf)

- 3 Was it sorrow of love. War es das Leid der Liebe. (Ostashevsky)
- 3 War es das Leid der Liebe. Was het leed van liefde.
- 3 War es seine Lieblingsausgabe. Was it a love issue.

Ostashevskys Sonett besteht in jedem Vers aus einem deutschen und einem englischen Teil. Die jeweiligen Übersetzungen werden in der einen Variante durch einen niederländischen und einen deutschen Teil übertragen (Fassung von Nicola Schüschke und Uljana Wolf) und in der zweiten als Umkehrung der deutschen und englischen Teile (Fassung von Uljana Wolf). Wolf spielt in ihrer Version wieder mit der – im Original bereits angelegten – Homographie und Ambiguität der Worte (Frank 2024: S. 106), wie etwa in *lied* (gelogen) und *Lied* – die Semantik dieser Paarung verschiebt sich erheblich. In ihrem kurzen Nachwort zu dem Projekt reflektiert Uljana Wolf über die Herausforderungen der Übersetzung relationaler Poesie:

Welchen Schwerpunkt legt man bei der Übersetzung einer solchen relationalen Poesie, bei der offensichtlich Form und Materialität (Körperlichkeit) eines Wortes genauso wichtig, wenn nicht wichtiger als dessen Inhalt sind – da sich erst über Wortform und Materialität der Buchstaben (oder des Lautbestandes) die Verbindungen zu den anderen Sprachen, sprich etwaige Bedeutungen ergeben? Wie lange kann man dem Material (der Materialität) des Originals folgen, bevor die Methode das Ruder übernimmt und man die Texte im Geiste (der Methode nach) übersetzt, um so – paradoxerweise – wieder näher

an ihren Körper, an die Funktionsweise ihres Materials (optische Ähnlichkeiten, parallele Klänge, Überschneidungen im Schriftbild) zu kommen? (Wolf 2021: S. 21)

Wolfs Frage thematisiert den grundlegenden *Zwiespalt* (siehe Sonett I/3) zwischen semantischer Treue und formaler/klanglicher Nachvollziehbarkeit – ein Spannungsfeld, das für Ostashevskys Lyrik zentral ist. In der relationalen Poesie, wie sie Wolf versteht, fungiert das Wort nicht primär als semantischer Träger, sondern als Beziehungsgeflecht aus Klang, Schriftbild, Rhythmus, Lautmaterial und interlingualer Resonanz, ganz im Sinne Édouard Glissants. Die Übersetzung muss daher nicht nur Bedeutung übertragen, sondern Beziehungen und Effekte rekonstruieren oder neu konstruieren, was eine ästhetisch produktive Form von Treue erfordert. Wolf hebt hervor, dass Materialität – also Laut, Buchstabe, Klangbild – konstitutiv für Bedeutung ist (vgl. Wolf 2021: S. 12-21). Ihr Übersetzungsverständnis orientiert sich nicht an der Idee einer verbindlichen Zielversion, sondern zielt auf die Offenlegung der vielfältigen Potenziale sprachlicher Übertragung – als ein dynamischer, mehrdeutiger und prinzipiell offener Prozess.

In der vorliegenden Publikation ist die Anzahl der Übersetzungsvarianten zwar auf max. drei Versionen begrenzt, dennoch wird der Eindruck vermittelt, dass weitere Übertragungsmöglichkeiten denkbar erscheinen. Es gibt keine feste Übersetzung, sondern Sprache, Texte, Verse, Strophen etc. bewegen sich. Damit wird die normative Vorstellung der einen richtigen Übersetzung grundlegend infrage gestellt und aufgelöst und der Fokus auf die Rezipient:innen gelegt.

5.3 Don Mee Choi

*These poems in Korean and English are not exactly identical,
as no translations are
It's just that there are always two of us –
the eternal twoness.*

Don Mee Choi, *DMZ Colony*

Die 1962 in Seoul, Südkorea, geborene Übersetzerin und Essayistin Don Mee Choi lebte nach der Emigration der Familie im Jahr 1972 eine kurze Zeit in Hongkong sowie in Deutschland, danach für viele Jahre in den USA. Don Mee Choi zählt zu den bedeutendsten Stimmen einer dokumentarisch engagierten, transnationalen Gegenwartslyrik. Ihr Werk, das in enger Verbindung zur politischen Geschichte Koreas und zu postkolonialer Theorie steht, ist geprägt von einer konsequenten Infragestellung nationaler Narrative, literarischer Konventionen und hegemonialer Sprachordnungen. Choi lebt heute in Berlin. Sie lehrte u.a. 2024 als Bain-Swiggett Visiting Professor of Poetry an der Princeton University (Princeton University 2024).

Nach Studienabschlüssen in Bildender Kunst am California Institute of the Arts (BFA, MFA) beginnt Choi früh, sich zwischen poetischer Praxis, Übersetzung und Theorie zu bewegen. In einem Vortrag beschreibt sie, ausgehend von Walter Benjamins Aussage, Übersetzung sei eine Form – in der englischen Übersetzung von Harry Zohn: „Translation is a mode“ – ihre übersetzerische Poetik als „Antineocolonial Mode“: “I come from a land where we are taught that the US saved us from Commies and that North Korea is our enemy. I come from a land of neocolonial fratricide. I come from such twoness. I speak as a twin.” (Don Mee Choi 2016: S. 1¹⁸) Die Zwillingsprache, so Uljana Wolf in ihrem Essay *Von der Weigerung zu übersetzen* zu Don Mee Choi und ihrem Text *Hardly War*, müsse als mehrfach aufgespaltene verstanden werden. „Die Autorin spricht aus der Zweiheit eines durch Krieg und ideologische und militärische Mächte gespaltenen Landes Nord- und Südkorea. Und sie artikuliert aus der Zweiheit einer Südkoreanerin, die in den USA lebt, schreibt, ins Amerikanische übersetzt.“ (Wolf 2020: S. 67)

¹⁸ Zitiert nach einem Essay von Uljana Wolf, der 2020 in der Literaturzeitschrift *wespennest* unter dem Titel *Von der Weigerung zu übersetzen. Zu Don Mee Chois Hardly War*. publiziert wurde.

In time of war, the US military has operational control over South Korean forces. Since we are technically at war, we are also technically and perpetually under US military command. I come from such neo-colony. (Don Mee Choi 2020: S. 2)

Ihre Texte – häufig an der Grenze zwischen Poesie, Essay, Fotografie und Archiv – zeichnen sich durch eine spezifische Form der *documentary poetics* aus, die die Ästhetik der Collage mit politischem Zeugnis verbindet. Zentrale Themen ihrer Arbeit sind koloniale Gewalt, Militärdiktatur, Gender und die intergenerationale Weitergabe von Trauma (vgl. Masannat 2023). Ein entscheidender Impuls für Chois poetologisches Denken liegt in der Biografie ihres Vaters, eines Kriegsphotografen, der für südkoreanische und US-amerikanische Truppen im Koreakrieg sowie in Vietnam tätig war. Seine fotografischen Zeugnisse bilden eine visuelle Spur, die Choi in ihrer sogenannten KOR-US-Trilogie (*Hardly War*, 2016; *DMZ Colony*, 2020; *Mirror Nation*, 2024) mit persönlichen und historischen Materialien montiert. Sie selbst beschreibt ihre Methode als „überschreibende“ („traced“) Form der Zeugenschaft, in der koloniale Repräsentationsmodi dekonstruiert und von poetischen Interventionen unterlaufen werden (vgl. Choi 2016).

Zugleich hat sich Don Mee Choi als eine der einflussreichsten Übersetzerinnen koreanischer Lyrik in der englischsprachigen Welt etabliert. Insbesondere ihre Übertragungen der Lyrikerin Kim Hyesoon, einer zentralen Stimme der feministischen Avantgarde Koreas, gelten als Meilensteine der translingualen Literaturvermittlung. Zu Chois wichtigsten Übersetzungen zählen *Mommy Must Be a Fountain of Feathers* (2005), *All the Garbage of the World, Unite!* (2011), *I'm OK, I'm Pig!* (2014) sowie *Autobiography of Death* (2018), Letzteres ausgezeichnet mit dem Griffin Poetry Prize for Translation 2019 (Griffin Trust 2019; vgl. donmeechoi.com).

Don Mee Choi wurde für ihr literarisches und übersetzerisches Werk mit zahlreichen Auszeichnungen geehrt. Neben dem National Book Award und dem Griffin Prize erhielt sie unter anderem den Whiting Award (2011), ein Lannan Literary Fellowship (2016), ein DAAD-Stipendium (2019), ein Guggenheim Fellowship (2021) sowie ein MacArthur Fellowship („Genius Grant“, 2021). 2023 wurde sie in die American Academy of Arts and Sciences aufgenommen (American Academy 2023), zuvor bereits in die Royal Society of Literature (2021). Formal wird Chois Arbeit mitunter mit jener von Theresa Hak Kyung Cha (*Dictée*, 1982) in Verbindung gebracht. Beide Autorinnen operieren mit Montage, Multimedialität und Dokumentation. In einer literarischen Landschaft, die weiterhin stark nationalsprachlich

strukturiert ist, nimmt Don Mee Choi eine singuläre Stellung ein. Ihre Texte sind translinguale (im Sinne Ostashevskys), ‚transhistorische‘ (vgl. ‚transhistorical‘), offene, genre- und sprachmischende Gebilde, die sich konventionellen literarischen Gattungen entziehen: Prosagedichte, Dokupoetry, Notate, Collagen, Zitate, Fotos, Zeichnungen, die traumatische Echos und Verästelungen der Korea- und Vietnamkriege mit ihrer Kindheit, der amerikanischen Kolonialpolitik und ihrer neoliberalen Gegenwart untersuchen, sind Teil ihres Werks. Durch ihre Kritik am Imperialismus, ihre konsequente Auseinandersetzung mit der Gewaltgeschichte der koreanischen Halbinsel und ihre performative Übersetzungspraxis liefert sie zentrale Impulse für eine politische Poetik der Gegenwart (vgl. Whitaker 2020: Mirrorspeak).

Der 2024 erschienene Band *Mirror Nation* bildet den abschließenden Teil einer als Trilogie konzipierten poetischen Auseinandersetzung mit Kolonialismus, Krieg und den Mechanismen des geteilten Gedächtnisses. In Anlehnung an Gayatri C. Spivak sieht Choi in der Übersetzung die Möglichkeit, subalterne Stimmen nicht nur hörbar, sondern auch ästhetisch wirksam zu machen (vgl. Spivak 1988; vgl. wavepoetry.com).

5.3.1 Der Ausgangstext: *DMZ Colony* (2020)

Mit *DMZ Colony* (2020) wurde Don Mee Choi internationale Aufmerksamkeit zuteil. Der Band erhielt 2020 den National Book Award for Poetry und wurde für seinen formalen Eigensinn und für seine (gesellschafts)politische Notwendigkeit gelobt. In ihrer Arbeit überlagern sich poetische Sprachflächen mit Berichten nordkoreanischer Flüchtlinge, Fotografien, imaginierten Berichten und typografisch-graphischen Fragmenten. Der Fokus liegt auf der Demilitarisierten Zone (DMZ) zwischen Nord- und Südkorea – einem Ort, der als realpolitische Leerstelle ebenso fungiert wie als metaphorischer Raum geteilten Gedächtnisses. Die Jury des National Book Award hob in ihrer Begründung hervor, dass *DMZ Colony* das migrationsgeprägte Geflecht jener sichtbar macht, die durch Krieg und Kolonisation transformiert wurden (National Book Foundation 2020¹⁹). Zentrale poetologische Strategie des Bandes ist der Einsatz von Übersetzung als ästhetisches Verfahren:

¹⁹ Aus der Begründung der Jury: „Don Mee Choi's urgent *DMZ Colony* captures the migratory latticework of those transformed by war and colonization. Homelands present and past share one sky where birds fly, but “during the Korean War cranes had no place to land.” Devastating and vigilant, this bricolage of survivor accounts, drawings, photographs, and hand-written texts unearth the truth between fact and the critical imagination. We are all “victims of History,” so Choi compels us to witness, and to resist.“

[...] in *DMZ Colony* (Wave Books, 2020), I have decided to foreground translation as a mode of writing more than I have done in my previous books, *Hardly War* (Wave Books, 2016) and *The Morning News Is Exciting* (Action Books, 2010). This was a conscious choice. Translating contemporary Korean women's poetry is what led me to write my own poetry. Translation helped me to find my language, just as I had to create language for the poets I was translating. So the act of translation and the act of writing something "original" are often intertwined and indistinguishable for me. It's a doubled act. (Don Mee Choi 2020: wordswithoutborders.org)

In Anlehnung an Edward Saids Konzept „verflochtener und überlappender Geschichten“ (*entwined and overlapping histories* (zitiert nach wavepoetry.com)) werden insbesondere die komplexen historischen Verflechtungen zwischen Südkorea und den Vereinigten Staaten sichtbar gemacht. Durch die innovative Gestaltung von Stimme, Narration und poetischer Struktur eröffnet Don Mee Choi in *DMZ Colony* einen reflexiven Raum, in dem individuelle Erinnerung und kollektives Gedächtnis miteinander verschränkt werden. In der Tradition von Chois früherem Werk *Hardly War* lässt sich das Buch zugleich als poetischer Akt des Widerstands gegen imperiale Gewalt lesen – als Versuch, Geschichte zur Verantwortung zu ziehen und das Subjekt in seiner Verletzbarkeit und Widerständigkeit zu affirmieren (vgl. wavepoetry.com) Im Gespräch mit Sohini Basak reflektiert Don Mee Choi zentrale Aspekte der Entstehung und Konzeption von *DMZ Colony*:

Reading Édouard Glissant's Poetics of Relation (1990) at the time [Anm. während sie an *DMZ Colony* schrieb] also played a big role. It empowered me to think freely about what I was trying to do in my exploration of a language of return. What does it mean to return to one's country of division, one's country of a war that never officially ended, where the history of massacres, war crimes, and political oppression is still suppressed? How does one translate such history? And in what language? In what mode? I was grappling with these questions in all three books in the trilogy. (Don Mee Choi 2025: S. 37²⁰)

DMZ Colony ist formal in acht Abschnitte gegliedert, die jeweils eine eigenständige thematische Einheit bilden, dabei aber zusammen das komplexe Geflecht aus Geschichte, Gewalt und Erinnerung weben. Jedem Abschnitt ist ein multipler Zugang – lyrisch, narrativ und dokumentarisch – eigen. Die achteilige Struktur ermöglicht eine fragmentierte Erzählweise, die der komplexen Realität des geteilten Koreas gerecht wird und auf den Titel, die DMZ (Demilitarisierte Zone), verweist. Abschnitte wie *Wings of Return* oder *The Orphans* behandeln

²⁰ Don Mee Choi im Interview mit Sohini Basak: Another Mode of Writing: Don Mee Choi in Conversation 26.02.2025 <https://www-tandfonline-com.uaccess.univie.ac.at/doi/pdf/10.1080/02690055.2025.2435146?needAccess=true> 15.06.2025.

sowohl individuelle Biografien (z. B. von Überlebenden des Sancheong-Hamyang-Massakers) als auch übergeordnete Themen wie Krieg, Exil und Heilung. Die Struktur erinnert an ein Theaterstück, in dem jedes Kapitel eine Szene bildet, um das vielfältige Bild jahrzehntelanger Gewalt und Trauma zu vervollständigen. Chois Konzept von *Translation as Mode* geht in *DMZ Colony* weit über literarische Übersetzung hinaus – Sprache fungiert als Brücke zwischen Privatem und Politischem, Historischem und Gegenwärtigem, Sprachlichem und Visuellem.

5.3.2 Die Übersetzung: *DMZ Kolonie* (2023)

5.3.2.1 Publikation

Bereits im paratextuellen Bereich – insbesondere in der äußeren Gestaltung von Titelblatt und Umschlag – zeigen sich signifikante Unterschiede zwischen der englischen Originalausgabe von *DMZ Colony* und der deutschen Übersetzung *DMZ Kolonie* von Uljana Wolf, das 2023 bei Spector Books erschienen ist. Während der Name der Autorin im Original unauffällig in die typografische Gesamtstruktur des Covers eingewoben ist, rückt er auf der deutschen Ausgabe deutlich in den Vordergrund. In der Gestaltung von Spector Books steht „Don Mee Choi“ sehr prominent und groß gesetzt über dem Titel *DMZ Kolonie*, gefolgt von der Information „Deutsch von Uljana Wolf“ sowie dem Verlag. Im Gegensatz dazu ist auf dem Cover der Originalausgabe der Name der Autorin typografisch zurückgenommen und beinahe mit dem Titel verschmolzen – erst beim genaueren Hinsehen wird er sichtbar.

Auch in der physischen Ausgestaltung unterscheiden sich beide Ausgaben deutlich. Die deutsche Version erscheint im A4-Format und fällt damit, im Vergleich zur Originalausgabe, deutlich größer aus. Das Hardcover ist in einem satten Rot mit weißer Schrift gehalten, wohingegen das Original auf ein weißes Cover mit schwarzer Schreibmaschinentypografie setzt und damit an ein beschriebenes Blatt Papier erinnert. Die Farbwahl – das kräftige Rot – verleiht dem deutschen Buch visuelle Dringlichkeit.

Beim Öffnen der deutschen Ausgabe fällt zudem das Spiel mit Farbflächen auf: ein blaues Vorsatzblatt, gefolgt von einem schwarzen Innentitel mit weißer Schrift, auf dem erneut Name und Titel prominent gesetzt sind. Auf dem anschließenden weißen Blatt findet sich die Widmung, die ebenfalls Gegenstand translatorischer Entscheidung wird: Die Originalwidmung lautet: „for all the birds and children in flight“. Uljana Wolf überträgt dies mit interpretierender

Erweiterung mit: „für alle Vögel und Kinder im Flug und auf der Flucht“. Auf diese Erweiterung um die explizite Formulierung „auf der Flucht“ wird im Analyseteil näher eingegangen.

Die formale Anlage der Kapitel wurde weitgehend beibehalten: Wie im Original beginnen auch in der deutschen Ausgabe alle Abschnitte auf der rechten Seite. Allerdings finden sich zwei neu eingefügte Doppelseiten mit zusätzlichem Bildmaterial, die in der englischen Ausgabe nicht existieren. Besonders ins Auge fällt im zweiten Kapitel, „Flügel der Rückkehr“ (Original: *Wings of Return*), die veränderte Platzierung des Fotos: Anstatt es – wie im Original – als großformatiges Doppelseitenmotiv unmittelbar neben den einbettenden Text zu setzen, erscheint es in der deutschen Fassung als, im Verhältnis kleiner gesetztes Einzelbild mit Soldatenmotiv und Choï Vater im Vordergrund, isoliert auf einer eigenen Doppelseite. Damit bricht die Übersetzung mit der sonst konsequenten Symmetrie zwischen Text- und Bildflächen, die im Original für jede Seite eine spiegelbildliche Balance wahrt.

Auffällig sind Unterschiede in der typografischen Gestaltung, insbesondere im Schriftbild und in der Formatierung des Inhaltsverzeichnisses. In der deutschen Fassung sind die Titel der Kapitel nicht deutlich von den jeweiligen Unterkapiteln abgegrenzt; es fehlt an graphischer Hervorhebung. Im englischen Original hingegen sind die Kapiteltitel typografisch markant gesetzt – in größerer, fetter Schrift. Besonders ins Gewicht fällt die unterschiedliche Umsetzung der Kapitelüberschriften selbst. Während das Original mit einer vertikalen Zweiteilung arbeitet – etwa *SKY* über *TRANSLATION* –, setzt die deutsche Übersetzung auf eine horizontale Anordnung: *HIMMEL ÜBERSETZEN*.

Am Ende der deutschen Ausgabe finden sich zwei unterschiedliche paratextuelle Sektionen: zum einen eine Anmerkung der Autorin (sie ist auch im Original enthalten und von Uljana Wolf übersetzt) und zum anderen ein Nachwort der Übersetzerin. Darin reflektiert Uljana Wolf ihren Zugang zur Übersetzung, erläutert in einzelnen Fällen ihre Wortwahl und gibt Einblicke in ihre Herangehensweise an Don Mee Choï dokumentarische Lyrik. Die den Kapiteln vorangestellten Motti sind in der deutschen Ausgabe gesammelt im Anhang aufgeführt, jeweils ergänzt um die Namen der Übersetzer:innen sowie die entsprechenden Quellenangaben. Im englischen Original hingegen folgen die Übersetzer:innen unmittelbar auf die jeweiligen Motti und sind somit direkt dem jeweiligen Kapitel zugeordnet. Nicht

übernommen wurden in der deutschen Ausgabe hingegen die im Original enthaltenen *Acknowledgments* von Don Mee Choi.

Grundsätzlich ist Don Mee Chois ‚Original‘ bereits als Übersetzung zu verstehen: Zum einen übersetzt sie auf Koreanisch geführte Interviews ins Deutsche. Erinnerungen werden in Sprache und Bilder und imaginierte Gespräche (Orphans) in ein kindliches Schriftbild gebracht, fotografiert und ins Englische übersetzt. Dabei merkt die Autorin in ihrem Nachwort selbst dazu an:

Ich schrieb sie zuerst auf Koreanisch und übersetzte sie dann. Der Einsatz meiner kindlichen Handschrift schien mir wichtig. Meine Handschrift hatte nicht viel Zeit, in Korea erwachsen zu werden. Die Gedichte sind auf Koreanisch und auf Englisch nicht exakt identisch, aber welche Übersetzung ist das schon. Es gibt immer zwei von uns – die ewige Geteiltheit, Zwiesprache. (Don Mee Choi 2023: S. 136)

Der Titel *DMZ Colony* operiert ebenfalls auf zumindest zwei Ebenen: Er verweist einerseits auf die koloniale Geschichte Koreas, zweitens auf biologische Kolonien – etwa Zugvögel, die in dichten Populationen leben (vgl. Webster Dict.: „a distinguishable localized population of a species or type of organism“). Zugleich konstituiert Choi in ihrem Band durch Montage von Zeitzeugenberichten, Fotografien, Zeichnungen und Fragmentpoesie eine ‚Gedächtniskolonie‘.

5.3.2.2 Analyse der Übersetzung

Ausdehnung und Erweiterung in der Übersetzung

Die Entscheidung, die deutsche Ausgabe in einer weitaus auffälligeren Form und Farbe zu gestalten, kann bereits als Teil des Übertragungsprozesses und als erster Hinweis für eine Ausdehnung des Originals angesehen werden. Durch das dem Buch vorangestellten Motto „for all the birds and children in flight“, das von Uljana Wolf wie folgt übersetzt wird:

für alle Vögel und Kinder, im Flug und auf der Flucht

wird dieser Eindruck der Erweiterung nur noch verstärkt. Wolf erweitert Chois Leitgedanken um das für das Buch zentrale „auf der Flucht“. Während Choi „in flight“ offen lässt, trifft Wolf in ihrer Übertragung die Entscheidung, Chois Text konkreter zu verankern. Die poetische Metapher wird dadurch in einen konkreteren politischen Kontext gebracht. Mona Baker beschreibt dieses Phänomen als Explicitation – implizite Informationen im Quelltext werden in der Zielsprache deutlicher ausformuliert (vgl. Baker 1993: S. 243ff.). Es wirkt, als würde Wolf

mit dieser Entscheidung der Ergänzung „auf der Flucht“ nicht nur sprachliche, sondern in der deutschen Ausgabe auch inhaltliche Verantwortung übernehmen wollen. Sie macht die Dimension von Flucht und Asyl, die in Chois Text ohnehin präsent ist, auch im Paratext sichtbar und spielt dadurch mit der Erwartungshaltung der Lesenden. Ein sehr deutliches Beispiel der Erweiterung bzw. Ergänzung findet sich in der deutschen Ausgabe auf S. 38, im Kapitel *Flügel der Rückkehr, Ahn Hak-sop* #3. Wolf bewegt sich dabei weg von einer rein semantisch äquivalenten Übertragung hin zu einer bewusst interpretierenden und situativ aufgeladenen Übersetzung. Im Ausgangstext lautet die Passage:

Operators of
spoons
bean sprouts
beat, beat, beat

Uljana Wolf überträgt dies mit:

Operateure der ...
Löffel, Messer
Bohnensprosse
Schlagstock, Schlagstock

Bereits in den ersten Zeilen beginnt die Differenz: Das *Messer*, im Original nicht genannt, wird als implizites Werkzeug der Gewalt in die Aufzählung eingefügt. Auch das dreifache *beat* wird in der deutschen Fassung zu *Schlagstock, Schlagstock*, also einer Deutung, die das Schlagwerkzeug benennt, ohne dass es im Ausgangstext erwähnt wird. Wolf fokussiert Gewaltstrukturen, die in Chois Text angedeutet werden, und macht sie sichtbar.

Don Mee Choi arbeitet unter anderem mit Listen aus Konsonanten und Fragezeichen, gebildet aus den Wörtern *convert?* / *change?* / *view?* Die Listen der Vokale stammen auch von diesen Wörtern. In ihren Anmerkungen zur Übersetzung erklärt Uljana Wolf mit den Wörtern *wandeln?* / *ändern?* / *Welt?* gearbeitet zu haben: *wndln?* / *ndrn?* / *Wlt?* – sowie *ae* / *aee* / *e*; und weil mit dem Buchstaben *e* der Sprung zu *Ideologie* im Deutschen nicht so leicht gelingt, hat Wolf das *i* hinzugefügt bzw. das Vokalpalindrom *i e o o i e*, das auch die Schreie der unter Folter Gemarterten evozieren soll.

Erweiterungen des Originals gibt es auch im Bereich der im Band enthaltenen Bilder. Die Übertragung beinhaltet zwei ganze Doppelseiten mehr an Bildmaterial als das Original. (siehe S. 80-81):

Die Fotos auf S. 80-81 wurden für die deutsche Ausgabe hinzugefügt. Ich collagierte „e e e ...“ unter die Fotos für die Ausstellung DMZ Colony: Exhibition of a Book, daadgalerie, März 2020. Das Fotomaterial stammt aus Boris Groys, „Kabakov as Illustrator“. (Choi 2023: S. 136, in *Anmerkungen der Autorin*)

Weiteres zusätzliches Bildmaterial ist auf S. 132-133 in der deutschen Ausgabe eingefügt. Es zeigt ein Foto von Papierkleidern und damit wieder einen Ausschnitt der Ausstellung DMZ Colony: Exhibition of a Book, daadgalerie im März 2020. Mit Einfügungen in das Nachwort – in die „Anmerkungen der Autorin“ – erweitert Wolf die Originalausgabe noch einmal. Sie webt in Chois Anmerkungen die *Anmerkungen der Übersetzerin* mit ein. Auch die Wahl der Konsonanten, Fragezeichen und Vokale wird innerhalb von Chois Nachwort von der Übersetzerin erklärt (z.B. Choi 2023, S. 135).

Die Ergänzungen lassen sich im Hinblick auf Don Mee Chois Konzept des *translational self* (Choi 2020) interpretieren. Wolf begreift sich nicht nur als Übertragende, sondern entscheidet als Übersetzerin mit, welche Lesarten ermöglicht oder verstellt werden – eine Übersetzung, die Verantwortung übernimmt.

Paronomasie und akustische Wortspiele

Das erste Bild im ersten Kapitel *Sky Translation* wird von Don Mee Choi mit *the waist of a nation* übertitelt. Der Ausdruck *waist* könnte beim lauten Lesen auch als *waste* verstanden werden. In Chois *waist* klingt damit auch ein *waste*, eine Art Verschwendung, etwas Wertloses, Wüstes, Ödes, mit. Im Deutschen greift Wolf Chois Wortspiel auf: Sie übersetzt *waist* mit *taille*. In diesem Wörtchen, vor allem, weil sie sich dafür entscheidet, es klein zu schreiben, klingt wiederum das Verb „teilen“ mit. (etymologisch: *Taille*: französisch *taille* = (Körper)schnitt, Wuchs, zu: *tailler* = (zer)schneiden < spätlateinisch *taliare*).

Die im Original gewählte Homophonie von *higher* (höher) und *hire* (anheuern) bringt sowohl die Bewegung der Zugvögel als auch die Ich-Erzählerin, die sich als Übersetzerin anbietet, in denselben Klangraum. Diese Paronomasie wird in der deutschen Übertragung nicht übernommen, die (Über)Steigerung von *even higher* allerdings schon:

Then they flew even higher, out of my ears reach.

[...]

Alone again, I could only chirp to myself. Translator for hire! Hire, hire me.

Dann flogen sie höher, zu hoch für meine Ohren
[...]
„Wieder allein, konnte ich nur noch zwitschern:
Bin Übersetzerin, verfügbar! Nehmt mich mit!

Wolf setzt mit *verfügbar* und *Nehmt mich mit* auf semantische Klarheit sowie eine unmittelbare Ansprache und nimmt Chois Wortspiel nicht auf. Die Entscheidung, die Paronomasie nicht zu übersetzen, opfert die mehrdeutige Klangschiicht des Originals, um den Text im Deutschen flüssiger und konkreter zu gestalten. Wolf legt mit *Bin Übersetzerin, verfügbar!* eine translatorische Selbstbehauptung unkommentiert in den Text, tritt selbstbewusst als Vermittlerin auf und macht sich selbst als Übersetzerin sichtbar.

Weitere Entscheidungen der Übersetzung

Auf den ersten Seiten (S. 7f.) beschreibt Choi, wie ihr Gehör den im Park über Nordamerika ziehenden Schneegänsen folgt. Bei Wolf werden aus den *migrating snow geese... Flug der Schneegänse – Migration* zu *Flug*, das steht wiederum in klarem Gegensatz zu der zu Beginn betonten „Flucht“, die in die Texte eingewoben ist – und aus deren *distant calling, a polyphony of cries* ein *gedämpftes, fernes Rufen, ein vielstimmiges Klagen* wird (S.14).

Choi übersetzt den Schrei der Gänse mit *...return...return...return... [...]*. Dieses *return* fungiert nicht nur als Verb in der unmittelbaren Aufforderung, sondern korrespondiert im weiteren Text mit Titeln wie „Wings of Return“, „Interpellation of Return“ und „the return of memory“. Uljana Wolf überträgt den Ruf mit *zurück* und erläutert in den „Anmerkungen der Übersetzerin“:

Don Mee Chois *return*, eine Aufforderung, ein Verb. Das Wort *return* findet sich aber auch als Substantiv in verschiedenen Fügungen im Buch – „Wings of Return“, „Interpellation of Return“, „the return of memory“, „language of return“. Bei den Schneegänsen war es relativ einfach zu entscheiden. [...] In meinen Ohren sprachen die Schneegänse das Wort *zurück*. (Wolf [Anmerkungen der Übersetzerin] 2023: S. 140)

Durch die wiederholte Lautfolge entsteht beim lauten Lesen von *zurück* ein Zwischenklang, der an den Ruf der Gänse erinnern könnte: *zilip*. Für die anderen Stellen, an denen *return* vorkommt, entscheidet sich Wolf in den meisten Fällen für Wendungen mit dem Wort *Rückkehr* (S. 21: *Flügel der Rückkehr*, S. 91: *Anrufung der Rückkehr*), „die zumindest einen Wortteil als

Erinnerungsfragment an die Schneegänse transportieren“ (Wolf [Anmerkungen der Übersetzerin] 2023: S. 140)

Lexikalische Sichtbarkeit und Typographie

Während das Original mit einer vertikalen Zweiteilung arbeitet – etwa SKY über TRANSLATION –, setzt die deutsche Übersetzung auf eine horizontale Anordnung: HIMMEL ÜBERSETZEN. Damit geht eine zentrale visuelle Struktur verloren, die im Original als typografisches Echo auf das Thema sprachlicher und epistemischer Fragmentierung gelesen werden kann. Die formale Segmentierung, die dort eine poetische Funktion erfüllt, wird in der deutschen Fassung zu einer linearen, vereinheitlichten Textfläche geglättet.

Uljana Wolf überträgt *Colony* konsequent mit *Kolonie*, wobei die deutsche Bezeichnung der Vielstimmigkeit des Originals entspricht. Formal, vor allem mit dem englischen Plural *colonies*, und semantisch bleibt *Kolonie* eng an das englische Äquivalent angelehnt, die Betonung verschiebt sich im Deutschen allerdings. Das Wort *nation*, aus der Bildüberschrift *waste of a nation*, wird im Deutschen mit *nation* beibehalten (*die teille einer nation*) und deutet noch konkreter auf das lateinische „nasci“ (geboren werden), auf einen passiven Akt, hin. Die Beibehaltung englischer Formen öffnet im Deutschen weitere semantische Felder und bewahrt ein fremdes Echo in der anderen Sprache: Am Beispiel von *nation* ruft die Beibehaltung der Kleinschreibung, anders als das routinierte Substantiv *Nation*, Assoziationen an das englische Wort und damit an die im Original adressierten Diskurse um *Empire* und *Imperialism* hervor. Das auf der nächsten Seite folgende *SEE YOU AT DMZ* wird von Wolf ebenfalls unverändert übernommen und nicht übersetzt.

Die Übertragung arbeitet außerdem, wie schon der Ausgangstext, mit einer anderen Schriftart für die *Ahn Hak-söp*-Reihe, um die Dokumentation von Herrn Ahns Aussagen typografisch zu kennzeichnen. Die gleiche Schrift wird zwar in der deutschen Ausgabe nicht übernommen, die Idee der Verwendung unterschiedlicher Typografien, die dazu dient Akzente zu setzen, jedoch schon.

Don Mee Chois Bilder mit koreanischen Schriftzeichen werden in der deutschen Ausgabe von Uljana Wolf konsequent nicht übersetzt, sondern in ihrer originalen Form visuell und materiell beibehalten. Diese Entscheidung verweigert sich einer automatisierten Glättung der kulturellen Differenz und überträgt stattdessen die fremde Sprachlichkeit als Bildzeichen in den deutschen Text. Das koreanische Schriftsystem – für viele Leser:innen der Zielsprache unlesbar

– fungiert dadurch als visuelle Störung im Lesefluss und erzeugt eine gewollte Irritation, die das fremdsprachige Material nicht domestiziert, sondern ästhetisch exponiert. Die Lesenden werden gezwungen, die Unübersetzbarkeit als Teil der Textstruktur zu akzeptieren – eine Strategie, die Chois dokumentarisch-fragmentierte Poetik auch in der Übersetzung bewahrt.

Im Sinne von Lawrence Venutis *foreignizing translation* wird die Fremdheit nicht überbrückt, sondern sichtbar gemacht: Die Schriftzeichen erzeugen im Text eine sprachliche Leerstelle, die nicht gefüllt, sondern ausgehalten werden muss. Damit wird die Rezeption nicht nur erschwert, sondern zugleich produktiv irritiert: Die nicht lesbare Schrift bleibt präsent und verweist auf historische, politische und kulturelle Kontexte, die dem deutschen Lesepublikum möglicherweise entzogen bleiben – ohne jedoch ausgelöscht oder ersetzt zu werden.

Text und Bild-Verhältnis

Die Bilder, die im ersten Kapitel unmittelbar auf den Text folgen, nehmen in der deutschen Ausgabe eine halbe Seite ein und sind ohne Abstand zu den Rändern gesetzt (oben, recht, links). Durch den Kontrast zum reinweißen Papier – statt des im Original eher cremefarbenen „Off-White“ – wirken die Bilder optisch präsenter und zugleich lichtdurchlässiger. Dies hebt insbesondere die in Don Mee Chois Buchausgabe eingefügte Überzeichnung, z.B. der Buchstaben „D“, „M“ und „Z“, deutlicher hervor und macht sie leichter erfassbar. Das im Ausgangstext gewählte Verhältnis bleibt dabei aber meist bestehen.

Als Ausnahme hierfür wäre das erste Bild des zweiten Kapitels (*Wings of Return* S. 32) zu nennen. In der englischen Originalausgabe von *DMZ Colony* ist das Bild, das u.a. einen salutierenden Leutnant sowie Don Mee Chois Vater mit Kamera im Vordergrund zeigt – ohne Seitenränder auf der linken Seite einer Doppelseite positioniert. Der begleitende Text befindet sich auf der gegenüberliegenden rechten Seite, wodurch ein unmittelbarer visueller wie semantischer Zusammenhang zwischen Bild und Text hergestellt wird. Dieses Layout erzeugt eine Lesesituation, in der das Foto bereits beim Lesen des Textes im Blickfeld bleibt und somit als Teil des poetischen und dokumentarischen Narrativs verstanden werden kann. In der deutschen Ausgabe wurde diese Bild-Text-Montage signifikant verändert: Das Bild wurde auf der rechten Seite einer Doppelseite isoliert platziert, während der zugehörige Text erst auf der nächsten Doppelseite – ebenfalls rechts – folgt. Damit wird die Synchronizität zwischen Bild und Text durchbrochen. Diese Umstellung hat nicht nur ästhetische, sondern

auch rezeptionsästhetische Konsequenzen. Aus poetologischer Sicht verliert das Bild mit dieser Entscheidung seine narrative Verankerung im Textzusammenhang.

Die im Kapitel *The Orphans* beobachtete Differenz zwischen der englischen und der deutschen Ausgabe betrifft nicht primär die semantische oder lexikalische Ebene, sondern die räumlich-typografische Organisation des Textes. Diese formale Verschiebung beeinflusst jedoch maßgeblich die literarische Funktion der Text-Bild-Montage und damit die poetische Wirkung. Die Überschriften der jeweiligen „imaginierten Berichte“ der Waisenkinder (*The Orphans*) sind im Original so gesetzt, dass sie auf gleicher Höhe wie die rechtsseitige maschinenschriftliche englische Übertragung der handschriftlichen Aufzeichnungen erscheinen. Durch diese präzise Anordnung entsteht eine formale Parallelstruktur, die den Eindruck eines visuellen Zwiegesprächs zwischen Handschrift und Transkription vermittelt. Die räumliche Nähe suggeriert Kohärenz: Überschrift, Bilddokument (die kindliche Handschrift) und Transkription erscheinen als eine zusammengehörige dokumentarische Einheit. In Uljana Wolfs deutscher Übersetzung verschiebt sich diese visuelle Kohärenz: Die Überschriften der kindlichen Berichte stehen deutlich höher auf der Seite, sowohl über dem Faksimile der Handschrift als auch über der typografischen Übertragung auf der gegenüberliegenden Seite. Dadurch verliert die Überschrift ihren eindeutigen Bezug. Durch diese Layoutentscheidung wird das enge Zusammenspiel von Titel, Bild und Text aufgelöst. Die räumliche Distanzierung der Überschrift wirkt zwar auf den ersten Blick unauffällig, verändert aber die Bedeutungsebene: Die ursprünglich miteinander verknüpften Elemente – Titel, Handschrift und Transkription – werden voneinander getrennt, ohne dass diese Trennung gestalterisch oder poetisch sichtbar gemacht wird. Im Unterschied zum Original, das auf eine vielschichtige Verbindung der einzelnen Bestandteile setzt, entsteht in der deutschen Ausgabe eine gestörte Struktur, in der die Teile weniger stark aufeinander bezogen erscheinen.

Die bei Gentzler beschriebene subversive, emanzipatorische Funktion der Übersetzung, die über die traditionelle Auffassung von Äquivalenz und Treue weit hinausreicht, spielen in der Übertragung von Don Mee Choys' Text eine wesentliche Rolle. Die politische Dimension, die bewusste Sichtbarmachung von Übersetzungsprozessen sowie die reflexive Auseinandersetzung mit Mehrsprachigkeit, Sprachgrenzen und deren ideologische Aufladung sind am Beispiel von *DMZ Kolonie* klar zu erkennen. Sprachliche Eigenheiten bleiben in der Übertragung bestehen, werden sogar noch betont, um die widerständige Perspektive gegenüber

den kolonialen Normen und Sprachsystemen zu behaupten. Das Koreanische steht bei Don Mee Choi neben dem Englischen, bei Wolf neben dem Deutschen – die hybride Identität wird damit sichtbar gemacht und bestehende Machtverhältnisse ständig infrage gestellt.

Ebenso lässt sich die von Susan Bassnett in Anlehnung an Homi Bhabha entwickelte Vorstellung von Übersetzung als Bewegung durch ein „Niemandland“ – einen metaphorischen Ort des ‚Dazwischen‘, geprägt von Konflikt, Hybridität und diskursiver Aushandlung – präzise auf Uljana Wolfs Übersetzung von Don Mee Chois *DMZ Colony* anwenden: Wolf begibt sich mit ihrer Übersetzung bewusst in diese „In-Betweeness“, in der kulturelle, sprachliche und politische Konstellationen nicht einfach überführt, sondern produktiv irritiert werden. Die *DMZ* (Demilitarisierte Zone) fungiert nicht nur geopolitisch als Zwischenraum zwischen Nord- und Südkorea, sondern zugleich als symbolischer Ort translationaler Spannung – als kulturelles, sprachliches und historisches „Niemandland“. Wolf verstärkt diesen Effekt, indem sie Brüche, Unübersetzbarkeiten und hybride Strukturen nicht glättet, sondern hervorhebt: durch typografische Entscheidungen, durch das Belassen einzelner englischer Begriffe sowie durch die bewusste Sichtbarmachung ihrer Übersetzerinnenposition in den „Anmerkungen der Übersetzerin“. Wie Homi Bhabhas Konzept der *hybridity* nahelegt, konstituiert sich Bedeutung nicht in stabilen semantischen Einheiten oder durch eindeutige Grenzziehungen, sondern vielmehr in Übergängen, Überlagerungen und diskursiven Verschiebungen – in jenen Zonen des Dazwischen, die durch kulturelle Verwerfungen und interlinguale Spannung charakterisiert sind. In *DMZ Kolonie* wird dieser Zwischenraum sowohl thematisch als auch formal inszeniert: als Fragment, Montage, Sprachbruch und dokumentarische Verflechtung. Uljana Wolf setzt diesen Prozess in ihrer Übersetzung nicht nur fort, sondern überträgt ihn, im Sinne einer kritisch-reflexiven kulturellen Praxis, in den deutschsprachigen Diskursraum. Ihre Übersetzung wird so selbst zu einem Ort der Hybridität.

In ihren „Anmerkungen der Übersetzerin“ stellt Uljana Wolf auch einen Bezug zum heutigen Berlin her und zitiert Don Mee Choi, die die Idee, dass die beiden Koreas, ähnlich wie Ost- und Westberlin, in Zukunft zusammengeführt werden könnten, mit:

Berlin as the future city of two Koreas! Yes. To some day picnic in the demilitarized zone, the way we all shared a blanket in the middle of Tempelhof Airport, amid the makeshift community gardens and between the runways where planes once landed and took off during the Berlin Airlift. It's worth imagining because it has been (Uljana Wolf in: Choi 2023: 139).

Dieser poetische Entwurf eines möglichen ‚dritten Raums‘ – einer Zone des Friedens, der Erinnerung und der Koexistenz – wird durch Wolfs Übertragung in der Zielsprache aktualisiert. Sie macht nicht nur Chois politische Bildsprache nachvollziehbar, sondern verortet sie zugleich in einer deutschsprachigen Realität, die selbst eine Geschichte der Teilung, Militarisierung und Wiederannäherung kennt.

Wolfs Übersetzung ist daher kein neutrales Vehikel, sondern eine bewusst intervenierende Praxis, die kulturelle wie politische Brüche nicht nivelliert, sondern ausstellt. In diesem Sinne erfüllt sie exemplarisch die Forderung, die Susan Bassnett in Anlehnung an Bhabha formuliert: Übersetzung als produktive Arbeit im Zwischenraum zu begreifen – als kritischen Ort, an dem Differenz nicht überwunden, sondern verhandelt, erinnert und imaginiert wird.

6 Fazit

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, Uljana Wolfs übersetzerische Praxis im Spannungsfeld aktueller übersetzungstheoretischer Ansätze zu untersuchen. Anhand exemplarischer Fallstudien – nämlich ihrer Übertragungen von W. H. Auden, Eugene Ostashevsky und Don Mee Choi – konnte aufgezeigt werden, wie Wolf jeweils unterschiedliche Strategien entwickelt. Für Wolf gibt jedes Gedicht den Ton, die Methode oder den spezifischen ‚Code‘ für seine Übersetzung selbst vor. Mal steht der Rhythmus im Vordergrund, mal die formale Struktur oder bestimmte inhaltliche Elemente, die unangetastet bleiben wollen. Entsprechend variieren auch ihre translatorischen Zugänge und Publikationskontexte. Die Auden-Übertragung wurde in eine Edition eingebettet, die darauf abzielt, einen Autor im deutschsprachigen Raum neu zu positionieren. Im Fall von Eugene Ostashevskys *The Feeling Sonnets* hingegen entstand mit der Veröffentlichung im *Schreibheft* eine bewusst fluide, offene und vorläufige Übertragungsvariante – ein Zwischenstand, der weitere Versionen ausdrücklich nicht ausschließt. Mit der Übersetzung von Don Mee Chois *DMZ Colony* wurde schließlich ein ganz anderer, visuell wie konzeptionell markanter Weg gewählt: Die deutschsprachige Ausgabe inszeniert Chois Texte, übersetzt von Uljana Wolf, als politisch aufgeladene Intervention – typografisch und farblich auffällig gestaltet als großformatiges, signalrotes Buch.

Der Analyse lag ein poststrukturalistischer Zugang zugrunde, der sich auf zentrale Positionen der dekonstruktiven Sprachphilosophie, der postkolonialen Theorie sowie der Translationswissenschaft stützt – darunter Konzepte von Edwin Gentzler, Lawrence Venuti und Susan Bassnett. Diese theoretischen Ansätze konnten jedoch lediglich Richtungen aufzeigen, ohne konkrete analytische Werkzeuge für die Untersuchung von Wolfs Übersetzungspraxis bereitzustellen. Einzelne Denkfiguren, die auf Offenheit und relationale Identitätsbildung abzielen, lassen sich durchaus in Wolfs Arbeit wiederfinden – insbesondere in der Art, wie sie zwischen Sprachelementen Bezüge herstellt, die neue, unerwartete Sinnzusammenhänge ermöglichen. Dies zeigt sich exemplarisch in ihrer Übertragung von Ostashevskys Sonetten. Gleichzeitig bleibt Wolf nah am Ausgangstext; ihre Übersetzungen vermeiden radikale Um- oder Neuschreibungen. Sie versteht sich nicht als Autorin experimentellen Rewritings, sondern verfolgt eine begleitende, dialogische Form der Übersetzung – sie „geht mit, bzw. neben den Texten spazieren“, wie sie selbst sagt. Die theoretischen Ansätze lieferten somit wertvolle

Impulse, erwiesen sich aber nur bedingt als methodisch tragfähige Grundlage für eine detaillierte literaturwissenschaftliche Analyse.

Für die Analyse von Uljana Wolfs Übersetzungsarbeit scheint insbesondere die Auswahl der von ihr übertragenen Texte zentral zu sein. Wolf übersetzt u.a. in Kontexten von Exil, Dekolonisierung und kultureller Marginalisierung. Ihre Übersetzungen fungieren als Instrumente sprachlicher Selbstbehauptung und geben Stimmen Raum, die andernorts oft überhört werden. Charakteristisch ist dabei die Bewahrung sprachlicher und kultureller Eigenheiten, die – wie im Fall von Don Mee Chois *DMZ Kolonie* – mitunter sogar akzentuiert werden. So werden bestehende Machtverhältnisse nicht nur sichtbar gemacht, sondern zugleich kritisch hinterfragt. Im Sinne Lawrence Venutis lassen sich Wolfs Übersetzungen als interpretative Akte verstehen, die dem Original keine feste Bedeutung zuschreiben, sondern einen offenen Resonanzraum schaffen, in dem vielfältige Lesarten möglich bleiben.

Uljana Wolf lässt sich als translinguale Übersetzerin verstehen, deren Arbeit auf die Idee einer ‚mehrsprachigen Wirklichkeit‘ verweist – einer sprachlichen Verwobenheit, die Differenz nicht trennt, sondern verbindet. In ihrer poetischen Praxis sind andere Sprachen nicht nur implizit mitgemeint, sondern treten hörbar und sichtbar in Erscheinung: Sie interagieren, überlagern sich, stören sich gegenseitig und unterlaufen so die Illusion sprachlicher Eindeutigkeit. Dadurch wird ein dritter Raum eröffnet, ein hybrider, dynamischer Sprachraum, in dem sprachliche Systeme instabil werden und neue Bedeutungspotenziale entstehen. Wolf realisiert diese Vielsprachigkeit nicht nur semantisch, sondern auch durch klangliche und visuelle Entsprechungen in ihren Übersetzungen. Ihre Sprache bleibt dadurch in Bewegung: offen, vielstimmig, nicht abschließend fixierbar.

Ein weiterer wichtiger Punkt für die Analyse war die Einsicht, dass Übersetzung im Werk Wolfs nicht als nachgeordneter oder sekundärer Akt begriffen wird, sondern als ein epistemologisch wie ästhetisch eigenständiger. Diese Perspektive findet ihre theoretische Entsprechung insbesondere in Gentzlers Konzept der Post-Translation, das Übersetzung nicht mehr als statischen Transfer, sondern als performative, politisch konnotierte kulturelle Praxis versteht.

In methodischer Hinsicht hat sich der Einsatz eines Surface Reading-Ansatzes bewährt, der sich zunächst auf eine genaue Beschreibung der formalen und sprachlichen Strukturen der übersetzten Texte konzentrierte, bevor eine vergleichende Analyse mit den Originaltexten

erfolgte. Diese Vorgehensweise ermöglichte es, Wolfs Verfahren der poetischen Übersetzung als Form der literarischen Reflexion sichtbar zu machen, bei der Bedeutungen nicht vorgegeben, sondern durch klangliche, syntaktische und visuelle Verfahren generiert und verschoben werden. Die Analyse hat gezeigt, dass Wolfs Übersetzungen keine stabilen Äquivalente anbieten, sondern ein Netz relationaler Bedeutungsfelder erzeugen, das sich durch Mehrdeutigkeit, Intertextualität und semantische Offenheit auszeichnet. Exemplarisch wurde dies im Umgang mit Eugene Ostashevskys *The Feeling Sonnets* deutlich. Die komplexen polyphonen Strukturen der Originale forderten Übersetzungsstrategien heraus, die nicht auf semantische Äquivalenz, sondern auf poetische Resonanz abzielten. Wolfs eigene Reflexionen in ihrem Nachwort zu den *Feeling Sonnets* verdeutlichen die Spannung zwischen formaler Treue zum Ausgangstext und der Notwendigkeit einer *relationalen Poesie*, die auf assoziative, klangliche und visuelle Korrespondenzen setzt. Die Praxis des mehrstimmigen und kollaborativen Übersetzens, wie sie im *Schreibheft* realisiert wurde, führt die konzeptuelle Pluralität dieser relationalen Poetik plastisch vor Augen.

Auch die Übertragung von Audens *Thanksgiving for a Habitat* erweist sich als exemplarisch für Wolfs poetisches Übersetzen. Hier wird nicht nur der semantische Gehalt des Originals transportiert, sondern seine materiale Form – die visuelle Gestaltung, der Rhythmus, der räumliche Aufbau – wird in der deutschen Version nachvollzogen und zugleich transformiert. Der metaphorische Zusammenhang von Haus und Sprache, von Habitat und Sprachraum, den Auden in seinem Gedicht inszeniert, wird in Wolfs Übertragung aufgenommen und um eigene, poetologisch reflektierte Perspektiven erweitert.

Am deutlichsten wird der post-translationale Gedanke, Übersetzen nicht als bloße Übertragung zu verstehen, sondern als aktiven Schreibakt, der Differenz nicht glättet, sondern bewusst thematisiert, wohl in der Übersetzung von Don Mee Choys *DMZ Colony*. Hier zeigt sich, dass Wolf die visuelle, sprachliche und typografische Struktur des Originals weitgehend bewahrt, gleichzeitig aber Eingriffe vornimmt, die einer kritischen Auseinandersetzung gleichkommen. Die Beibehaltung einzelner englischer Begriffe sowie typografische Entscheidungen tragen dazu bei, Choys dokumentarisch-fragmentarische Poetik auch in der deutschen Ausgabe erfahrbar zu machen. Die räumliche Neuordnung einzelner Elemente (etwa der Bild-Text-Montage) verdeutlicht zugleich, dass Übersetzung hier auch als editorische und gestalterische Praxis zu verstehen ist.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Wolfs übersetzerisches Werk nicht losgelöst von ihrer lyrischen und essayistischen Arbeit betrachtet werden kann. Ihre poetische Praxis ist stets auch eine reflexive und theoretisch fundierte Auseinandersetzung mit den Bedingungen sprachlicher Artikulation, mit der Materialität von Sprache und mit den politischen Implikationen von Übersetzungsprozessen. Wolfs Übersetzungen entstehen im Bewusstsein ihres eigenen kulturellen ‚In-Betweens‘ und machen das Spannungsfeld von Nähe und Differenz, von Verstehen(wollen) und Fremdheit zum eigentlichen Thema.

7 Bibliographie

7.1 Primärliteratur

Auden, Wysten Hugh: *The Age of Anxiety*. New York: Random House 1947.

Auden, Wystan Hugh: On installing an American Kitchen in Lower Austria. *Poems*. The New Yorker, March 7, 1959.

Auden, Wystan Hugh: *Hommage to Clio*. London: Faber und Faber 1960.

Auden, Wystan Hugh: Thanksgiving for a Habitat. In: *About the House*. London: Faber und Faber 1964.

Auden, Wyston Hugh: *About the House*. New York: Random House 1965.

Auden, Wystan Hugh: *A Certain World. A Commonplace Book*. New York: Viking Press 1974.

Auden, W. H.: *Poems. Kirchstettner Gedichte 1958 – 1973*. Aus dem Englischen übersetzt von Johannes W. Paul. Müller, Peter / Roschitz, Karlheinz (Hg.) St. Pölten: Niederösterreichisches Pressehaus 1983.

Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du mal*. 2. Auflage. Paris: Pulet-Malassis et De Broise 1861.

Auden, W. H.: *Collected Poems*. London: Faber and Faber 1994.

Choi, Don Mee: *Hardly War*. Seattle & New York: Wave Books 2016.

Choi, Don Mee: *DMZ Colony*. Seattle & New York: Wave Books 2020.

Choi, Don Mee: *Translation Is a Mode = Translation Is an Anti-neocolonial Mode*. New York: Ugly Duckling Press 2020.

Choi, Don Mee: *DMZ Kolonie*. Deutsch von Uljana Wolf. Leipzig: Spector Books 2023.

Choi, Don Mee: *Mirror Nation*. Seattle & New York: Wave Books 2024.

Goethe, Johann Wolfgang: *Iphigenie auf Tauris*. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1997.

Neundlinger, Helmut (Hg.): *Thanksgiving für ein Habitat. W. H. Auden in Kirchstetten*. Aus dem Englischen von Uljana Wolf. 2. Auflage, St. Pölten: Literaturedition Niederösterreich 2023.

Ostashevsky, Eugene: *The Pirate who does not know the Value of Pi*. New York: The New York Review of Books 2017.

Ostashevsky, Eugene: *Der Pirat, der von Pi den Wert nicht kennt. Gedichte*. Englisch-Deutsch: Aus dem amerikanischen Englisch Monika Rinck und Uljana Wolf. Berlin: kookbooks 2017.

Ostashevsky, Eugene: *The Feeling Sonnets*. London: Clinic Publishing 2019.

Ostashevsky, Eugene: *The Feeling Sonnets*. (aus dem amerikanischen Englisch von Uljana Wolf, zusammen mit Yann Cardona, Nocola Schüschke, Sula Textor, Katharina Tönsmann und Jana Maria Weiß). In: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* Nr. 96, Februar 2021, S.3-20.

Pushkin, Aleksandr: *Eugene Onegin: a Novel in Verse*. Übersetzt von Vladimir Nabokov. Princeton: Princeton University Press 2018.

Ostashevsky, Eugene: *The Feeling Sonnets*. Manchester: Carcanet Poetry 2022.

Pushkin, Aleksandr: *Eugene Onegin: a Novel in Verse*. Translated by Vladimir Nabokov. Introduction by Vladimir Nabokov. Princeton: Princeton University Press 2018.

Stein, Kurt M.: *Die Schoenste Lengevitch*. Chicago: Pascal Covici 1925.

7.2 Uljana Wolf

Wolf, Uljana: *falsche freunde*. Berlin: kookbooks 2009.

Wolf, Uljana: *Das Unauffindbare übersetzen*. In: Fußl, Irene / Gürtler, Christa (Hg.): *Ilse Aichinger: ‚Behutsam kämpfen‘*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.

Wolf, Uljana: *Meine schönste Lengevitch*. Berlin: kookbooks 2013.

Wolf, Uljana: „Rede, seltsam angezettelt“, Rede zur Absolventinnenfeier der Philosophischen Fakultät II der Humboldt-Universität zu Berlin am 16.07.2014 <https://uebersetzerwerkstatt-erlangen.de/laudatio-auf-uljana-wolf/> 20.06.2025.

Wolf, Uljana: *Subsisters: Selected Poems*. Translated from the German by Sophie Seitla. New York: Belladonna* 2017.

Wolf, Uljana: *Von der Weigerung zu übersetzen. Zu Don Mee Choies Hardly War*. In: *wespennest* Nr. 179, November 2020. S. 67-72.

Wolf, Uljana: *Uljana Wolf, Etymologischer Gossip*. Berlin: kookbooks, 2021.

Wolf, Uljana: *Grammargirls auf Gartenpfaden – Von Poesie, Übersetzung und den Sprachen dazwischen*. Lesung und Gespräch mit Uljana Wolf. Frankfurter Bürgerstiftung: 21.01.2025 <https://www.frankfurter-buergerstiftung.de/programm/veranstaltungen/2025-01-21/grammargirls-auf-gartenpfaden-von-poesie-uebersetzung-und-den-sprachen-dazwischen-484>, 02.02.2025, zur Zeit nicht abrufbar.

7.3 Sekundärliteratur

Ammon, Frieder: *Tertium quid. Uljana Wolfs translinguale Sendung*. In: *Zeitschrift für Germanistik* XXVIII – 2/2018, S. 275-290.

Apter, Emily: *Against World Literature. On the politics of untranslatability*. London: Verso 2013.

- Apter, Emily: *The translation zone: a new comparative literature*. Princeton: Princeton University Press 2006.
- Arduini, Stefano / Nergaard, Siri: Translation: A new paradigm. In: *Translation: A Transdisciplinary Journal*, Bd. 1, Nr. 1, März 2011, S. 8-17.
- Bachleitner, Norbert: (K)ein Platz für Übersetzungen in der nationalen Literaturgeschichtsschreibung? Aus Anlass einiger Neuerscheinungen zu ihrer Geschichte und Gegenwart. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur* 2020, 45/1, S.84-102.
- Bachleitner, Norbert: *Übersetzungstheorie und -praxis der Moderne*. Vorlesung WS 2021, Universität Wien, Institut der Vergleichenden Literaturwissenschaft.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London / New York: Routledge 1994.
- Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg 2007.
- Baker, Mona: *In Other Words: A Coursebook on Translation*. London/New York: Routledge 1993.
- Bassnett, Susan / Lefevere, André: *Translation, history and culture*. London: Printer Publishers 1990.
- Bassnett, Susan: Lyrik. In: Snell-Hornby Mary / Hönig, Hans G. / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (Hg): *Handbuch Translation*. 2. Auflage, Tübingen: Stauffenburg Verlag 1999, S. 269-272.
- Bassnett, Susan: Postcolonialism and/as Translation. In: Huggan, Graham (Hg.): *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*. Oxford: Oxford University Press 2013, S. 337–346.
- Bassnett, Susan: Foreword. In: Gentzler, Edwin (Hg.): *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. New York: Routledge 2017, S. viii-x.
- Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Störing, Hans Joachim (Hg.) *Das Problem des Übersetzens. Wege der Forschung*, Band VIII. 2. Auflage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. 156-170.
- Benjamin, Walter: *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. Hrsg. von Theodor W. Adorno. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 63–75.
- Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3. Auflage, Stuttgart: Metzler 2015.
- Carpenter, Humphrey: *W. H. Auden. A biography*. London: George Allen & Unwin 1981.
- Davenport-Hines, Richard: Auden's life and character. In: Smith Stan (Hg.): *W. H. Auden. The Cambridge Companion*. Cambridge: University Press 1981/2004, S. 16-19.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag, 2006.
- Derrida, Jacques: Des Tours de Babel. In: Graham, Joseph F. (Hg.): Difference in translation. Ithaca 1985, S. 209–248.
- Derrida, Jacques: Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine. Paris: Galilée 1996.
- Dowling, Sarah: Translingual Poetics. Iowa City 2018.
- Ette, Ottmar: ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz: Berlin: Kulturverlag Kadmos 2005.
- Ette, Ottmar: Transarea: Eine literarische Globalisierungsgeschichte. Berlin, Boston 2012.
- Frank, Christine: Mehrstimmigkeit im Übersetzen: Zu Theorie und Praxis kollaborativen Übersetzens und multipler Übersetzungen. Mit Beispielen aus dem Übersetzungswerk von Uljana Wolf. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 74/1, 2024, S. 87-111.
- Frühwirth, Timo: After all, he's your neighbour now. W. H. Audens Briefwechsel mit Stella Musulin. In: Neundlinger, Helmut (Hg.): Thanksgiving für ein Habitat. W. H. Auden in Kirchstetten. St. Pölten: Literaturedition NÖ 2023, S. 153-177.
- Fuller, John: W. H. Auden. A Commentary. London: Faber and Faber 1998.
- Gentzler, Edwin: Contemporary Translation Theorie. London / New York: Routledge 1993.
- Gentzler, Edwin: The Future of Translation Studies. In: Gentzler, Edwin (Hg.): Contemporary Translation Theories. Chapter 7. Clevedon: Multilingual Matters Ltd 2001.
- Gentzler, Edwin: Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies. New York: Routledge 2017.
- Glissant, Édouard: Introduction à une poétique du divers. Collection Folio Essais, Nr. 310. Paris: Gallimard 1996.
- Glissant, Édouard: Poetik der Relation. München: Hanser 2005.
- Glissant, Édouard: Traité du Tout-Monde. Poétique IV. Folio Essais, Nr. 470. Paris: Gallimard, 1997/2011, S. 28.
- Glissant, Édouard: Das Regionale und das Globale. Kreolisierung und rhizomatische Identität. In: Wintersteiner, Werner (Hg.) Poetik der Verschiedenheit. Literatur, Bildung, Globalisierung. Klagenfurt: Drava 2022.
- Gunkel, Katrin: Poesie und Poetik translingualer Vielfalt. Berlin: Praesens Verlag 2020.
- Gunkel, Katrin: „Languages don't abide by borders, or paper“: Uljana Wolfs translinguale Poetik. In: The Languages of World Literature. Collected Papers of the 21st Congress of the ICLA. Volume 1. Berlin/Boston: De Gruyter 2024, S. 567-578.

- Hofmann, Michael: Übersetzung als poetische Praxis. In: Oeser, Hans-Christian (Hg.): Über das Übersetzen von Poesie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 106–115.
- Ivanovic, Christine: Sprache, Inhalt, reine Form. Literatur aus Österreich und ihre Sprachen. In: wespennest Nr. 179, Nov. 2020, S. 62-66.
- Ivanovic, Christine: Vom Überdauern opaker Löcher – der Essay als ‚guessay‘. In: wespennest Nr. 183, Nov. 2022, S. 96-98.
- Jarfe, Günther: Das lyrische Werk von Wystan Hugh Auden. In: Jens, Walter (Hg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon. Kindler Verlag 1988.
- Kehl, Birgit: Übersetzungen polnischer Lyrik und translatorisches Handeln: Anthologie, Tandem, Interlinearversion. In: Lublin Studies in Modern Languages and Literature, Vol 48, Nr. 3 2024, S.111-123.
- Kelletat, Andreas F.: Lyrikübersetzung. In: Lamping, D. (Hg.): Handbuch Lyrik 2011. J.B. Metzler, S. 229–239.
- Kelletat, Andreas F.: Wem gehört das übersetzte Gedicht? Studien zur Interpretation und Übersetzung von Lyrik. Berlin: Frank & Timme 2022.
- Kilchmann, Esther: Mehrsprachigkeit und deutsche Literatur. Zur Einführung. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 3/2, 2012, S. 11-17.
- Kilchmann, Esther: Alles Dada oder: Mehrsprachigkeit ist Zirkulation der Zeichen! In: Demeck, Till / und Uhrmacher, Anne (Hg.): Das literarische Leben der Mehrsprachigkeit. Methodische Erkundungen. Heidelberg 2016.
- Kilchmann, Esther: Poetik des fremden Worts. Techniken und Topoi heterolingualer Gegenwartsliteratur. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 3/2, 2012b, S. 109-129.
- Kilchmann, Esther: Zwischen den Sprachen. Mehrsprachigkeit und Spiele mit Übersetzung in der Literatur. Bielefeld: transcript Verlag 2012.
- Kniffka, Florian. Créolisation denken: Édouard Glissants Poetik der Philosophie. Dissertation der LMU München, Band 53. Georg Olms Verlag 2022.
- Mendelson, Edward: Poet oft he Encirclement. In: Mendelson, Edward: Later Auden. London: Faber und Faber 1999.
- Mendelson, Edward: The European Auden. In: Smith, Stan (Hg.): The Cambridge Companion to W. H. Auden, Cambridge: University Press 2004.
- Mendelson, Edward: Introduction to Early Auden. Princeton: Princeton University Press 2017.
- Metz, Christian: Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Berlin: De Gruyter 2017.
- Neundlinger, Helmut: Reinventing himself as a European. In: Neundlinger, Helmut (Hg.): Thanksgiving für ein Habitat. St. Pölten: Literaturedition Niederösterreich 2018.

Noudelmann, François: Literature. The Archipelago Perspective. In: *Interdisciplinary Literary Studies* 20 (2018), S. 203-216.

Ostashevsky, Eugene: Translingualism: A Poetics of Language Mixing and Estrangement. In: *boundary 2 an international journal of literature and culture*, 50/4, November 2023. S. 171-195.

Perloff, Marjorie: *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University Press 2010).

Pym, Anthony: Negotiated Translation. In: *European Society for Translation Studies (EST) Conference Proceedings*, Copenhagen, 2001.

Queck, Johannes: Utopie, Poetik, Politik – Metaphern der Übersetzung in Uljana Wolfs Etymologischer Gossip. Masterarbeit Universität Augsburg, Philologisch-Historische Fakultät 2024.

Reichert, Klaus: Die Leichtigkeit des Schweren. Lesen. Verstehen. Übersetzen. In: *Grazer Vorlesungen zur Kunst des Schreibens*, Band 4. Wien – Graz: Droschl 2021. S. 77-86.

Sandrini, Peter: Translationswissenschaft. In: Reinalter, H. / Brenner, P. (Hg.): *Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe - Disziplinen - Personen*. Wien: Böhlau 2011, S. 1195-1100 und S. 1095-1096.

Sauter, Caroline: *Die virtuelle Interlinearversion. Walter Benjamins Übersetzungstheorie und -praxis*. Heidelberg 2014.

Schleiermacher, Friedrich: Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. In: *Hermeneutik. Schriften zur Philosophie, ausgewählt und eingeleitet von Hein Kimmerle*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1963, S. 38-70).

Schleiermacher, Friedrich: Methoden des Übersetzens. In: Störing, Hans Joachim (Hg.) *Das Problem des Übersetzens. 2. Auflage, Wege der Forschung, Band VIII*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. 38-71.

Schleiermacher, Friedrich. *Hermeneutik und Kritik: Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers*. Herausgegeben und eingeleitet von Manfred Frank. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.

Schleiermacher, Friedrich: Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. In: Kimmerle, Heinz (Hg.): *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 38–70.

Smith, Stan (Hg.): *The Cambridge Companion to W. H. Auden*, Cambridge: University Press 2004.

Störing, Hans Joachim (Hg.) *Das Problem des Übersetzens. 2. Auflage, Wege der Forschung, Band VIII*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973.

Störing, Hans Joachim: Einleitung. In: Störing, Hans Joachim (Hg.) Das Problem des Übersetzens. 2. Auflage, Wege der Forschung, Band VIII. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. VII-XXXIII.

Venuti, Lawrence: The translator's invisibility: a history of translation. London: Routledge 2008.

Venuti, Lawrence: Translation changes everything. Theory and Practice. New York: Routledge 2013.

Walkowitz, Rebecca L.: Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature. New York: Columbia University Press 2015.

Venuti, Lawrence: Contra Instrumentalism. A Translation Polemic. Lincoln: University of Nebraska Press 2019.

Winko, Simone: Poetologische Lyrik: Typologie, Formgeschichte und Funktionswandel. Berlin: De Gruyter 1995.

7.4 Online-Quellen und Nachschlagewerke

Basak, Sohini: Another Mode of Writing: Don Mee Choi in conversation. 6.03.2025 <https://www.wasafiri.org/content/exclusive-extract-another-mode-of-writing-don-mee-choi-in-conversation/> 11.06.2025.

Braun, Michael: Sprachnomadin Uljana Wolf und ihr ausgezeichneten Essay Etymologischer Gossip, 25.04.2022 https://www.rheinpfalz.de/kultur_artikel,-sprachnomadin-uljana-wolf-und-ihr-ausgezeichneten-essay-etymologischer-gossip-_arid,5346344.html 13.04.2025.

Bufo, Gesualdo: Il malpensante. Lunario dell'anno che fu. Milano: Bompiani 1987; zitiert nach <https://www.planetlyrik.de/wystan-hugh-auden-poesiealbum-92/2011/02/> 30.05.2025.

Derrida, Jacques: Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese. In Zeitschrift für interkulturelle Germanistik: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik. <https://doi.org/10.14361/zig.2011.0210> 28.10.2024.

Don Mee Choi: <https://www.donmeechoi.com> 11.06.2025.

Hirsch, Alfred: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart: Metzler 2011, S. 609-625.

Kellman, Stefan G. / Lvovich, Natasha (Hg.): The Routledge Handbook of Literary Translingualism. New York: Routledge 2021.

Kopetzki, Annette: Übersetzung. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III. Berlin/New York: de Gruyter 2007, S. 720.

Martin, David / Mendelson, Edward: Why Auden married. 24.04.2014 <https://www.nybooks.com/articles/2014/04/24/why-auden-married/> 23.02.2025.

Masannat, Siwar: A constellation of transnational poetics. Jacket 2. 26.01.2023
<https://jacket2.org/article/constellation-transnational-poetics> 11.06.2025.

Pfeifer, Wolfgang (Hg.). Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. München: dtv, 1993.

Pym, Anthony. Literary Translation. In: *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2020. DOI: 10.1093/acrefore/9780190201098.013.1107 30.05.2025.

Whitaker, Stephen Scott: Mirrorspeak: A review of Don Mee Choi's new essay from Ugly Duckling Press 23.04.2022 https://www.broadkillreview.com/post/mirrorspeak-a-review-of-don-mee-choi-s-new-essay-from-ugly-duckling-presse?utm_source=chatgpt.com 11.06.2025.

Dudenredaktion (Hg.): Duden – Das Herkunftswörterbuch, 5. Aufl. Mannheim: Dudenverlag, 2014.

Archiv der Zeitgenossen: <https://www.archivderzeitgenossen.at/literaturarchiv-noe/vor-nachlaesse/> 5.02.2025.

Princeton University: Biographie Don Mee Choi: Visiting Professor and Visiting Lecturer. <https://english.princeton.edu/news/don-mee-choi-bain-swiggett-fall-2024> 30.05.2025.

Instut der Slawistik an der Humboldt Universität zu Berlin: https://www.slawistik.hu-berlin.de/de/unseld-professur/ostashevsky?utm_source=chatgpt.com 3.06.2025.

novinki.de, 8.12.2017: https://novinki.de/frank-susanne-overchuk-vladislav-wagner-hannah-ich-glaube-nicht-an-nationalliteratur/?utm_source=chatgpt.com 2.06.2025.

Berliner Künstlerprogramm: Biographie Eugene Ostashevsky, 09.03.2016: <http://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/gast.php?id=1231> 4.06.2025.

Wave Books: Don Mee Choi: <https://www.wavepoetry.com/products/don-mee-chois-kor-us-trilogy> 11.06.2025.

Words Without Borders: The Translator Relay: Don Mee Choi. September 23, 2020. https://wordswithoutborders.org/read/article/2020-09/the-translator-relay-don-mee-choi/?utm_source=chatgpt.com 16.08.2025.