DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit
„Von ´Lust´ zu ´La voglia´. Betrachtungen zur literarischen Übersetzung“

Verfasserin
Elisabeth Klocker

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 393
Studienrichtung lt. Studienblatt: Vergleichende Literaturwissenschaft
Betreuer: Ao. Univ-Prof. Mag. Dr. Alfred Noe
Inhaltsverzeichnis

Einleitung ........................................................................................................................ 3
1.1 Der Begriff des Mythos .................................................................................................. 6
1.2 Jelineks Beschäftigung mit dem Mythos ....................................................................... 11
1.3 Der Begriff der Dekonstruktion .................................................................................... 12
1.4 Jelineks Methode der Dekonstruktion des Mythos ....................................................... 14
1.4.1 Das Sprachspiel .......................................................................................................... 17
1.4.1.1 Orthographie ........................................................................................................... 17
1.4.1.2 Diverse Formen des Wortspiels .............................................................................. 18
1.4.1.3 Weitere rhetorische Mittel ..................................................................................... 21
1.4.1.4 Metaphern und bildliche Vergleiche ........................................................................ 22
1.4.1.5 Sprichwort und Redewendung .............................................................................. 24
1.4.1.6 Stil ............................................................................................................................. 30
1.4.2 Der Begriff der Intertextualität und Jelineks intertextuelles Verfahren ................. 31
1.5 Zusammenfassung Werkanalyse .................................................................................. 37
2. Übersetzungstheorien .................................................................................................... 38
2.1 Überblick ....................................................................................................................... 39
2.2 Linguistischer Zugang .................................................................................................... 41
2.3 Literaturwissenschaftlicher Zugang ............................................................................. 48
2.4 Translation Studies ......................................................................................................... 57
2.5 Dekonstruktivistischer Zugang ..................................................................................... 62
2.6 Zusammenfassung Übersetzungstheorien .................................................................... 72
3. Übersetzungsanalyse ........................................................................................................ 73
3.1 Warum der Roman ’Lust’ .............................................................................................. 74
3.2 Zum Titel ....................................................................................................................... 75
3.3 Das Wortspiel ............................................................................................................... 76
3.3.1 Das Wortspiel als ’Art des Meinens’ oder als Vermittler von Aussagen ................. 76
3.3.2 Beispiele I – Das Wortspiel als Vermittler von Aussagen .......................................... 77
3.3.3 Beispiele II – Das Wortspiel als ’Art des Meinens’ ..................................................... 80
3.3.4 Zusammenfassung Wortspiel .................................................................................... 86
3.4 Sprichwort und Redewendung .................................................................................... 86
3.4.1 Beispiele Sprichwort und Redewendung .................................................................. 87
3.4.2 Zusammenfassung Sprichwort und Redewendung ........................................... 95
3.5 Normalisierung und Glättung ......................................................................... 95
3.5.1 Beispiele Normalisierung und Glättung ...................................................... 96
3.5.2 Zusammenfassung Normalisierung und Glättung ....................................... 98
3.6 Metaphern und bildliche Vergleiche ............................................................... 99
3.6.1 Beispiele Metaphern und bildliche Vergleiche ............................................ 99
3.6.2 Zusammenfassung Metaphern und bildliche Vergleiche ........................... 100
3.7 Weitere rhetorische Mittel ............................................................................. 101
3.7.1 Reim ........................................................................................................ 102
3.7.2 Alliteration .............................................................................................. 103
3.7.3 Zusammenfassung weitere rhetorische Mittel .......................................... 105
3.8 Intertextualität .............................................................................................. 106
3.8.1 Die Bedeutung des Zitats in ’Lust’ ............................................................. 106
3.8.2 Intertextualität in der Übersetzung – am Beispiel ’Abendphantasie’ .......... 110
3.8.3 Zusammenfassung Intertextualität .......................................................... 114
3.9 Stil ............................................................................................................... 115
3.9.1 Beispiel Stil .............................................................................................. 115
3.9.2 Zusammenfassung Stil ............................................................................. 119
3.10 Kulturelle Realia ......................................................................................... 119
3.10.1 Beispiele kulturelle Realia ...................................................................... 120
3.10.2 Zusammenfassung kulturelle Realia ....................................................... 125
3.11 Hinweise auf Fehler ..................................................................................... 125
3.11.1 Beispiele I – Fehler ............................................................................... 126
3.11.2 Beispiele II – Oder nicht Fehler? ............................................................ 128
3.11.3 Zusammenfassung Fehler ..................................................................... 134
3.12 Zusammenfassung Übersetzungsanalyse ...................................................... 135
Schluss ............................................................................................................. 136
Bibliographie .................................................................................................... 139
Einleitung

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


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

\[1\] Elfriede Jelinek im Gespräch mit Claudia Augustin. In: Bachleitner; Begemann; Erhart; Hübinger (Hg.), S. 97
welche Weise der zur Übersetzungsaanalyse vorliegende Text im Original wirkt, kann beurteilen, inwiefern dessen Übersetzung ‚funktioniert’ oder nicht, inwieweit sich seine Wirkung auf die LeserInnen verändert.

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


1. Werkanalyse

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

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

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


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

---

1.1 Der Begriff des Mythos

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

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

Während sich die erste Definition mit dem befasst, was in der Forschung als der „archaische Mythos“ bezeichnet wird, beziehen sich die letzteren auf den „modernen“ oder „neuen“ Mythos.4 Der archaische Mythos dient dazu, die Menschen von der Verantwortung für die Geschichte zu befreien [...], naturhafte Schrecken wie soziale Bedrohungen in umgänglichen Geschichten zu bewältigen, die Furcht vor dem Unbekannten zu verringern5.

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

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

---

3 Duden. Das Fremdwörterlexikon, S. 689
4 Vgl. Szczepaniak, S. 15 f.
5 Szczepaniak, S. 15
6 Ebd., S. 18

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

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

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

Beide seien gleich strukturiert, verfolgten einen Zweck, und sei es nur jener, dem Menschen Erklärungen zu liefern und ihn wiederum von seiner Angst zu befreien.

Wissen und Wissenschaft werden zum neuen Mythos:

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


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

---

\(^7\) Adorno / Horkheimer, S. 19
\(^8\) Ebd., S. 16
\(^9\) Szczepaniak, S. 23 f.
\(^10\) Adorno, S. 123
\(^11\) Adorno / Horkheimer, S. 14
Der Mythos lässt sich sehr nahe von dem Verständnis vom Mythos als ‚falsche Vorstellung‘ zeigt, wie umfassend der Mythos wirkt. Er ist nicht auf einen speziellen Bereich beschränkt, sondern kann als ‚falsche Vorstellung‘ in allen Lebensbereichen und zu allen Zeiten präsent sein.


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

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

---

13 Barthes / Scheffel (Üb.), S. 85
14 Ebd., S. 93
15 Ebd., S. 85
unablässige Versteckspiel von Sinn und Form, durch das der Mythos definiert wird.“

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

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

Die Bedeutung des Mythos baut auf der Bedeutung des konkreten Wissens des vorhergehenden linguistischen Systems auf; indem er sich diese Bedeutung als Form zunutze macht, verändert er sie, versetzt er sie. Barthes beschreibt diese Verschiebung von Bedeutung, indem er darauf hinweist, daß der Mythos eine gestohlene und zurückgegebene Aussage ist. Nur ist die zurückgegebene Aussage nicht mehr ganz dieselbe, die man entwendet hat: beim Zurückgeben hat man sie nicht genau wieder an ihren Platz gestellt.18

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


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

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

---

16 Barthes / Scheffel (Üb.), S. 98
17 Szczepaniak, S. 26
18 Barthes / Scheffel (Üb.), S. 107
19 Ebd., S. 104
20 Szczepaniak, S. 26; vgl. dazu das mit Fußnote 17 markierte Zitat
21 Barthes / Scheffel (Üb.), S. 98
Charakteristikum des Mythos entsprechend nachvollziehen und begreifen zu können: die Tendenz des Mythos zur Enthistorisierung.


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

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

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

22 Barthes / Scheffel (Üb.), S. 130
23 Ebd., S. 131 f.
1.2 Jelineks Beschäftigung mit dem Mythos

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


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


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

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

\(^{24}\) Jelinek: Die endlose Unschuldigkeit, S. 40
\(^{25}\) Ebd., S. 45
\(^{26}\) Ebd., S. 59
\(^{27}\) Ebd., S. 55
Jelinek begreift die Sprache und die Bilderwelt als Orte des Mythos. Besonders die Massenmedien fungieren als Träger, Erzeuger und Reproduzenten der Alltagsmythen. durch die medien des gedruckten und elektronisch verbreiteten Wortes und Bildes werden sie (die Riten) zu normen wenn auch meist zu erträumten.\textsuperscript{28}

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

\textbf{1.3 Der Begriff der Dekonstruktion}

Bemüht man wiederum in einem ersten Schritt das Duden Fremdwörterlexikon, werden die Begriffe „Zerlegung“ und „Auflösung“ vorgeschlagen.\textsuperscript{29} In einem geisteswissenschaftlichen Zusammenhang beschreibt der Dekonstruktivismus eine Methode Texte zu lesen und zu interpretieren. Der Begriff wurde vom französischen Philosophen Jacques Derrida geprägt, er beschreibt zunächst eine Lese- und Interpretationsmethode in Bezug auf philosophische Texte. Das dekonstruktivistische Verfahren wird aber auch in anderen Wissenschaften angewandt und hat vor allem in der Literaturwissenschaft Anklang und Anwendung gefunden.

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

\textsuperscript{28} Jelinek: Die endlose Unschuldigkeit, S. 46
\textsuperscript{29} Duden. Das Fremdwörterlexikon, S. 209
heterogenes System. Es wird nicht mehr der *eine* eigentliche Sinn hinter dem Text gesucht, dieser ist illusionär, eine Wahrheit existiert nicht, es gibt nur die Vielzahl der Diskurse und deren Erscheinungsformen. Dekonstruktion bedeutet das Erkennen von Heterogenität anstatt binärer Systeme mit klaren Oppositionen.


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


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

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

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

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

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

1.4 Jelineks Methode der Dekonstruktion des Mythos

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

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

Ideologie lässt sich als Mythos verstehen, Eagleton begreift Ideologien als eine Art moderner Mythologie, ein(en) Bereich, der sich von Zweideutigkeit und alternativen Möglichkeiten gereinigt hat.34

32 Kimmich; Renner; Stiegler (Hg.), S. 283
33 Eagleton / Bettinger; Hentschel (Üb.), S. 117
34 Ebd., S. 120
Wie schon in der Beschreibung des Mythos gezeigt wurde, besteht die Funktion von Ideologien darin,

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

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

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


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


\textsuperscript{35} Eagleton / Bettinger: Hentschel (Üb.), S. 120
Der Mythos wird reproduziert, dann soweit überzogen bis er absurd und damit brüchig wird. Dies ist der Moment seiner Entlarvung. Indem Jelinek die Sprache selbst in ihrer Bedeutung und Aussagekraft in Frage stellt, werden auch die von der Sprache getragenen in einer Gesellschaft präsenten und unhinterfragten Mythen in Frage gestellt. Jelinek bricht die ‚Natürlichkeit’ und ‚Selbstverständlichkeit’ der Sprache und zeigt, dass Bedeutungen gemacht sind und nicht naturgegeben feststehen. Indem sie die Unsicherheit und Uneindeutigkeit der Sprache aufzeigt, lässt sie die LeserInnen selbst unsicher werden, zuerst im Hinblick auf ihren Bezug zur Sprache und ihren Gebrauch, schließlich in Bezug auf die Bedeutung der Dinge überhaupt. Indem sie also die sprachliche Oberfläche gleichsam durchlöchert, lässt Jelinek den Blick hinter die konventionelle Oberfläche der Sprache zu und macht damit auch den Blick frei auf unter dieser Oberfläche liegende Alltagsmythen.

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

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


36 Barthes / Scheffel (Üb.), S. 131
37 Szczepaniak, S. 11
Diese Techniken sollen im Folgenden theoretisch erfasst, näher beschrieben und erklärt werden, und im Weiteren auf ihre Funktion hin untersucht werden, das heißt, es soll ermittelt werden, in welcher Weise sie in den Texten Jelineks dazu dienen, den Mythos zum Einstürzen zu bringen.

1.4.1 Das Sprachspiel


1.4.1.1 Orthographie

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

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

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

**1.4.1.2 Diverse Formen des Wortspiels**

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

---

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

18
Diese Art von Sprachspielen zieht sich durch Jelineks gesamtes Werk. Hier sollen nur einige wenige von vielen Beispielen angeführt werden, um zu veranschaulichen, wie dieses Verfahren konkret funktionieren kann:

Das folgende Beispiel ist dem Roman „Die Klavierspielerin“ entnommen:

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


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

In „Lust“ heißt es an einer Stelle:

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

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

40 Jelinek: Die Klavierspielerin, S. 78
41 Jelinek: Lust, S. 17
Nebeneinanderstellung beider Bedeutungen wird auch dem ersteren Verlangen eine fordernde, besitzergreifende und Macht ausübende Komponente unterstellt. Das Verlangen, so hier die mitschwingende Aussage, ist nicht frei von Machtausübung. Mit dem Gefühl eines Begehrens geht hier eine Anmaßung einher, die die Begehrte geradezu dazu verpflichten will, das an sie gestellte Bedürfnis zu befriedigen. Der Direktor verlangt, dass man ihm gebe und nimmt sich im selben Zuge, wonach ihm verlangt. Oder anders gesagt: das, wonach ihm verlangt, verlangt er einfach von seiner Frau.

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

Er will sich (die Familie ist unter sich, einer unter dem anderen) in seine Frau hineinzwängen, damit er seine Grenzen spürt.\footnote{Jelinek: Lust, S. 24}

'Unter sich sein' ist eine selbstreflexive Wendung, die eine Gleichstellung der teilnehmenden Mitglieder einer solchen Runde suggeriert. Wenn man unter sich ist, schließt man die anderen aus, beschäftigt sich mit internen Angelegenheiten, die Außenstehende nichts angehen. In diesem intimen Kreis findet der Geschlechtsverkehr der Eheleute Gerti und Hermann statt. Im darauffolgenden Nebensatz wird aus dem 'unter sich' ein 'untereinander', und dieses untereinander wird wörtlich gemacht: Jemand ist unter jemandem. Wobei 'einer unter dem anderen’ nicht bedeutet, dass das 'unten sein’ für beide gleichermaßen gilt, sondern sich nur auf Gerti beziehen dürfte, die sowohl tatsächlich körperlich im sexuellen Akt unter Hermann zu liegen kommt, als auch in einem wiederum übertragenen Sinn in der häuslichen Hierarchie unter ihrem Ehemann steht.

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

\footnote{Jelinek: Lust, S. 24}
Das Spiel mit der Sprache beruht [...] auf der Vieldeutigkeit der vorgegebenen Sprachmuster selbst. Es handelt sich jeweils um das systematische Ausbeuten der präexistierenden Polysemie, auf die das Wortspiel aufmerksam macht. Durch das Ausbeuten der semantischen Vielfältigkeit, der Interpretationsmöglichkeiten eines gleichen Sems wird deutlich, daß die Sprache durch ihre Beschaffenheit keineswegs etwas Selbstverständliches, von selbst verständlich ist.43


1.4.1.3 Weitere rhetorische Mittel


43 Hoffmann, S. 176
Durch die übertriebene Verwendung der rhetorischen Mittel wird der Zweck, den 
man normalerweise damit verfolgt, geradezu ins Gegenteil verzerrt. Soll mit der 
richtig dosierten und ‘zweckmäßigen’ Anwendung rhetorischer Techniken ein 
Höchstmaß an Verständlichkeit erreicht werden, die Wirkung so weit perfektioniert 
werden, dass ein dem Leser / der Leserin möglichst zugänglicher und greifbarer Text 
vorliegt, so wird durch den geradezu wilden und rasenden Einsatz dieser Mittel die 
Sprache zu einem immer undurchdringlicher werdenden Gewebe, das den leichthin 
und vorweg genommenen Sinn mehr verwirrt und in Frage stellt als der Leserin / dem 
Leser klar überbringt. Der literarische Effekt entsteht durch das Abweichen von der 
Konformität des ‘normalen’ Sprachgebrauchs.

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

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

1.4.1.4 Metaphern und bildliche Vergleiche

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

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


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


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

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

Im Brockhaus für Literatur wird das Sprichwort definiert als ein kurzer, einprägsamer Satz, der in volkstümlicher, bildlicher Sprache eine praktische Lebensweisheit enthält; kennzeichnend sind die Konstanz des Wortlauts, der Anspruch auf Allgemeingültigkeit, eine geschlossene syntaktische Form, vielfach auch sprachliche Charakteristika wie Bildlichkeit, rhythmische Prägnanz, Reim oder Assonanz, Parallelismus der Satzglieder u.a.

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

Das Sprichwort gewinnt seine Allgemeingültigkeit (Regeln für den Lauf der Welt, Verhaltensvorschriften, Warnungen vor Fehlverhalten u.a.) aus der Formulierung einer Erfahrung, die den Anspruch erhebt, weder schichtenspezifisch noch historisch gebunden zu sein.44 In dieser Definition erkennen wir einige Charakteristika wie sie für den Mythos bestimmend sind, es zeigt sich, dass der Mythos geradezu ideal in Form des Sprichwortes auftreten kann. Eigenschaften wie der Anspruch auf Allgemeingültigkeit aber auch die geschlossene syntaktische Form, die sich in einer gewissen Formelhaftigkeit und Künstlichkeit zeigt, und nicht zuletzt das Ignorieren und Außerachtlassen gesellschaftlich und historisch herausgebildeter Strukturen, treffen weitgehend auch auf den Mythos zu. Auch die vorschreibende und anweisende Tendenz kann dem Mythos zugeschrieben werden, tritt er doch in seiner Behauptung von Wahrheit und Natürlichkeit als autoritär und nicht hinterfragbar auf.

Schon Barthes stellt in seiner Beschreibung des Mythos fest: „Der Mythos tendiert zum Sprichwort.“45 Als wesentliche Eigenschaft gelten hier „Universalismus, die Ablehnung einer Erklärung, eine unveränderliche Hierarchie der Welt.“46 Betrachtet man das Sprichwort also mit Roland Barthes’ Blick auf den Mythos, so zeigt sich, dass dieses geradezu ’vorbildlich’ dem Schema der Mythenbildung folgt, das Sprichwort genau aus dem Prozess der Mythologisierung hervorgeht und in sich also die festgestellten Charakteristika des Mythos vereint und repräsentiert: Am Anfang des Sprichwortes steht gleichsam eine einfache, objektsprachliche Aussage,
die in einer konkreten Situation entsteht und sich auf diese bezieht. Auf ihrem Weg zum Sprichwort – also im Prozess der Mythologisierung – verliert die ursprüngliche Aussage aber ihre Bedeutung, die sich aus einem spezifischen historischen Kontext entwickelt hat, und erstarrt in einer bloßen Form. Verstärkt wird das Erstarren der Form noch dadurch, dass die Aussage in eine wiederholbare und formelhafte Gestalt gepresst wird, worin sie zu einer bloßen Feststellung oder Vorschreibung, wie in der obigen Definition beschrieben, gerinnt. Durch ihre ständige Wiederholung wird die Bedeutung dieser Aussage immer weiter verschoben und vor allem in ihrer Anwendung nicht mehr hinterfragt. Aus Objektsprache wird Metasprache, die ursprüngliche Aussage ist zu einer bloßen Form verkommen. Was Geschichte ist, wird als natürlich empfunden und vermittelt.


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

47 Hoffmann, S. 177

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

Indem Jelinek nun in ihren Texten Sprichwörter und Redewendungen als Material einsetzt und mit ihnen auf dekonstruktivistische Art verfährt, kann es ihr gelingen,
mit dem jeweiligen Sprichwort gleichzeitig die dahinterliegenden Denkschemata und Mythen aufzudecken und zu hinterfragen. Mit einer vordergründigen Selbstverständlichkeit wird eine Natürlichkeit gesetzt und suggeriert, die der Aussage tatsächlich gar nicht anhaftet. Indem man also dem Sprichwort seine angenommene Natürlichkeit nimmt, wird das dahinterliegende Denksystem in Frage gestellt.

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

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


Wird ein Sprichwort in einem literarischen Text mit literarischen Mitteln neu arrangiert und dadurch aus seinem starren Gerüst gelöst und durchschaubar, so hat es „musterstörende Funktion“.

Glenk sieht in vielen Prosatexten Jelineks eine zweifache Funktion der Sprichwörter:

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

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

---

48 Hoffmann, S. 9
49 Glenk, S. 63
50 Ebd., S. 66
51 Ebd., S. 66

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

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

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

In der Technik der Modifizierung von Sprichwörtern lassen sich wiederum unterschiedliche Verfahren ausmachen, von denen ich hier einige anführen möchte. Anhand von Textbeispielen soll das jeweilige Verfahren illustriert werden. Zuerst wird gezeigt, welche Funktion die Übernahme des Sprichwortes in den Texten Jelineks haben kann:

**Beibehaltung von Form und Bedeutung**

Das Sprichwort wird in seiner ursprünglichen Form und mit gleicher Bedeutung eingesetzt. Dies geschieht meist dann, wenn besagtes Sprichwort als Gedanke oder Rede einer der Figuren des Textes zum Einsatz kommt. Damit wird die Denkweise der Figur charakterisiert, einer Figur, die meist weniger als individuelles Subjekt,
sondern vielmehr als Stellvertreter, als Prototyp eines bestimmten gesellschaftlichen
Diskurses in Erscheinung tritt. Dazu ein Beispiel aus ,Die Liebhaberinnen’:

sei ruhig, sonst bekommst du von mir auch noch eine gelangt. doppelt hält
besser.
doppelt hält besser. gleich ist brigitte still, sie denkt an ihr zweifaches glück, an
das haus und an den laden für elektrogeräte.\textsuperscript{55}

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

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

\textbf{Die Modifizierung des Sprichwortes}

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

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

\textsuperscript{55} Jelinek: Die Liebhaberinnen, S. 83
\textsuperscript{56} Ebd., S. 126
\textsuperscript{57} Ebd., S. 126
\textsuperscript{58} Ebd., S. 87
Die Form wird zur Gänze beibehalten, nur das Wort 'Wille' wird durch 'liebe' ersetzt. Damit entsteht gleichsam ein neues Sprichwort, das genauso den Kriterien eines echten Sprichwortes entspricht und ohne weiteres für eines gehalten werden könnte. In diesem neu entstehenden Sprichwort spiegelt sich Paulas Denkweise und Lebenseinstellung wieder. Sie träumt von der Liebe, die sie aus der Trivialliteratur kennt und begründet darauf quasi ihre eigene Sprichwortwelt.

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

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

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

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

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

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

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

---

59 Jelinek: Die Liebhaberinnen, S. 115
60 Jelinek: Lust, S. 210

1.4.1.6 Stil


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

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

Die LeserInnen werden ständig hin und her geworfen zwischen den unterschiedlichen stilistischen Ebenen, so stark bis irgendwann jegliche Stilvariante irritierend künstlich und absurd wirkt. Die neue Sprache, die aus dieser Polyphonie, aus dem Vermischen und Aufeinandertreffen diverser Stile und unterschiedlicher Ebenen, entsteht, ist eine bizarre und atemlose, heterogene und unruhige. Hoffmann in ihrer Analyse der Schreibweise Jelineks:
„Diese Sprache besteht hauptsächlich aus Brüchen, aus a priori nicht zusammenpassenden Sprachregistern, in denen das Triviale und das Erhabene ständig aufeinanderprallen.“  

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

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


1.4.2 Der Begriff der Intertextualität und Jelineks intertextuelles Verfahren


61 Hoffmann, S. 158
62 Ebd., S. 171 f.

Bernd Stiegler spricht in seiner Beschreibung von Intertextualität in diesem weiten Textbegriff von einer(r) allgemeine(n) Texttheorie, die zugleich literatur- und kulturkritische Ziele verfolgt. Die von der traditionellen Literaturwissenschaft angenommene Einheit eines Textes wird ebenso wie die Instanzen Autor, Subjekt und Werk zugunsten eines textübergreifenden allgemeinen Zusammenhanges, der als Intertext bezeichnet wird, aufgelöst.


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

\(^\text{63}\) Kimmich; Renner; Stiegler (Hg.), S. 327
\(^\text{64}\) Zeller, S. 184 f.

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

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


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

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

65 Kimmich; Renner; Stiegler (Hg.), S. 327
66 Vgl. dazu v. a. sein Kapitel „2.2 Formen der Intertextualität“, ab S. 49
Dem letzteren Fall entsprechend imitiert sie etwa Genres wie den Trivialroman, Frauenheftromane, pornographische Literatur, den Heimatroman und die romantische Naturdichtung.


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

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

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


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

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

---

67 Janz, S. 129
In 'Wolken.Heim.'[werden] Mythen nicht nur destruiert, sondern es wird auch umgekehrt der Prozeß der Mythisierung selber dargestellt und zum Thema gemacht.\textsuperscript{68}

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

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

\begin{quote}
Die verwendeten Texte sind unter anderem von: Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus den Briefen der RAF von 1973-1977.\textsuperscript{69}
\end{quote}

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

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

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

\textsuperscript{68} Janz, S. 129
\textsuperscript{69} Jelinek: Wolken.Heim., S. 36
\textsuperscript{70} Burdorf, S. 31 f.
\textsuperscript{71} Ebd., S. 32

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

Es zeigt sich, dass Jelinek auch mit der Methode der Intertextualität auf den allgegenwärtigen Mythos abzielt und ihn zu dekonstruieren versucht. Konkrete Beispiele von Jelineks Zitiertechnik in „Lust“ werden ebenfalls in der Übersetzungsanalyse angeführt, beschrieben und interpretiert werden, um im Vergleich zur Übersetzung zu beurteilen, ob ihre Funktion im Text verloren geht oder erhalten bleiben kann.

1.5 Zusammenfassung Werkanalyse


\textsuperscript{72} Janz, S. 114  
\textsuperscript{73} Ebd., S. 114

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

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

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

2. Übersetzungstheorien

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

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


Überblick

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


74
Im Folgenden werde ich, als Basis einer allgemeinen Übersetzungstheorie, Theorien beschreiben, die sich vom linguistischen Standpunkt aus mit Übersetzung beschäftigen. Darin wird die literarische Übersetzung als eine mögliche Form ebenfalls in die Forschung miteinbezogen.

Von der linguistischen Ausrichtung ausgehend werde ich in einem zweiten Teil den spezifisch literaturwissenschaftlichen Zugang erläutern, Übersetzungswissenschaft als Teil der Allgemeinen, vor allem jedoch Vergleichenden Literaturwissenschaft beschreiben. Die Literaturwissenschaft bezieht in die Analyse von Übersetzungen stets auch über den Text und die Sprache selbst hinausgehende Aspekte und Einflussfaktoren ein, so wie etwa die unterschiedlichen Kulturräume und historischen Entwicklungen, sowie marktwirtschaftliche, politische und soziale Hintergründe, etc.

Im Umgang mit dem Text selbst wird großer Wert auf die grundlegend differente Seinsweise des literarischen Textes gelegt, welche auch die Herangehensweise an seine Übersetzung in entscheidendem Maße determiniert.

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

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

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

75 Apel / Kopetzki, S. 13

**Linguistischer Zugang**

Auch wenn sich die Forschung in den letzten Jahrzehnten zunehmend von einer streng linguistischen Herangehensweise verabschiedet hat zugunsten eines weiter gefassten Übersetzungsverständnisses, bilden Ansätze der Linguistik nach wie vor eine gute Voraussetzung und Ausgangsposition für in der Folge in anderen Disziplinen weiterentwickelte Theorien. In meiner Übersetzungsanalyse werden jene Punkte der linguistischen Forschung Eingang finden, die einer detaillierteren Betrachtung literarisch formaler und sprachlicher Einzelaspekte nützlich sein können. Katharina Reiß betont den grundlegenden Stellenwert der Linguistik für die Übersetzungswissenschaft:
Die Sprachwissenschaft wird und muß immer eine der wesentlichen Grundlagenwissenschaften für die Übersetzungswissenschaft bleiben, denn wie schon G. Mounin [...] sinngemäß sagt, gilt nach wir [sic] vor: das Übersetzen ist nicht nur, aber vor allem immer eine sprachliche „Operation“.

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


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

76 Reiß: Grundfragen der Übersetzungswissenschaft, S. 13

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

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

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


\(^77\) Vgl. Reiß: Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik, 1971  
\(^78\) Reiß: Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik, S. 33  
\(^79\) Ebd., S. 40
Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext besteht in der gleichwertigen Relationierung von Inhalt(en) und Form(en) eines Textes in ihren Funktionen zur Erreichung des Textsinns.  

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

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

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

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

Reiß: Grundfragen der Übersetzungswissenschaft, S. 123
Ebd., S. 110 f.
haben. Dem formbetonten Text geht es nicht in erster Linie um Information oder Kommunikation sondern um eine ästhetische Wirkung, Sinn- und Bedeutungsstiftung durch die Form.

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

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

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


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

---

82 Reiß: Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik, S. 39 f.
83 Ebd., S. 43
84 Ebd., S. 53
85 Reiß: Grundfragen der Übersetzungswissenschaft, S. 112
86 Ebd., S. 112
Übersetzungen sind vielfältig, sie sind somit dem historischen Wandel unterworfen, sie ändern sich im Laufe der Zeit durch den Wandel literarischer Traditionen, der Sprache des Ziellandes oder der Übersetzungsmethoden in der Kultur des Ziellandes.

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

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

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

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

87 Reiß: Grundfragen der Übersetzungswissenschaft, S. 112 f.
88 Ebd., S. 115
89 Vgl. Apel / Kopetzki, S. 35
wobei der Informationsstand und die Bedürfnisse der Adressaten berücksichtigt werden müssen.\textsuperscript{90}

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

Die Linguistik sah Sprache lange Zeit, von einem rationalistischen Verständnis ausgehend, als Kommunikationsmittel, das in Form von Zeichen, Wörtern, Sätzen einen konkreten und festen Inhalt vermittelt. Eine Übersetzung hat demnach in einer solchen Perspektive einfach die Aufgabe, die jeweils entsprechenden, also „richtigen“ Zeichen der Zielsprache für den jeweiligen, dahinterstehenden Begriff zu finden, die fremden Zeichen damit zu ersetzen, und somit die Kommunikation zu ermöglichen.


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

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

\textsuperscript{90} Apel / Kopetzki, S. 35  
\textsuperscript{91} Ebd., S. 35  
\textsuperscript{92} Ebd., S. 34  
\textsuperscript{93} Ebd., S. 34
„deskriptiv und retrospektiv“

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

Die Literaturwissenschaft grenzte sich bewusst von der Sprachwissenschaft ab:

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


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

**Literaturwissenschaftlicher Zugang**

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

---

94 Apel / Kopetzki, S. 14
95 Vgl. ebd., S. 34
96 Ebd., S. 34
wichtige Grundlagen für weitere interdisziplinäre Entwicklungen in diesem Feld, befindet sich in anderen Aspekten jedoch auf einer der linguistischen Methode nahestehenden Ebene des Präskriptiven und Normativen.

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

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

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

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

In diesem Sinne muss der/die ÜbersetzerIn entscheiden, wie sie/er die jeweiligen Elemente des Textes in Bezug auf ihre semantische Funktion hin bewertet. Dabei geht es immer um die Funktion der Einzelelemente in der Gesamtstruktur des Textes: ‚Immer ist zu fragen, was das Wort oder die Wortfolgen zum Ganzen beitragen.‘ In einem weiteren Schritt muss entschieden werden, welchen Stellenwert das Textsegment im Vergleich mit anderen Elementen einnimmt. Nur durch diese Entscheidung kann schließlich entschieden werden, welche Elemente auf jeden Fall erhalten werden müssen und welche nötigenfalls verloren gehen können:

97 Greiner, S. 34  
98 Levý / Schamschula (Üb.), S. 37  
99 Greiner, S. 34  
100 Ebd., S. 36
Es gibt bei der Übersetzung Situationen, die es nicht gestatten, alle Werte der Vorlage zu erfassen. Der Übersetzer muß dann entscheiden, welche Qualitäten des Werks die wichtigsten sind und welche man eher vermissen kann.\footnote{Levý / Schamschula (Üb.), S. 103}

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

Das literarische Werk ist ein System von sprachlichen Zeichen, von denen einige neben ihrer konkreten denotativen Bedeutung noch eine allgemeinere Aussagefunktion höherer Ordnung haben, d. h. ein Bestandteil von Zeichensystemen höherer Ordnung sind.\footnote{Ebd., S. 105}


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

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

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

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

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

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

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

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

\(^{103}\) Levý / Schamschula (Üb.), S. 28
\(^{104}\) Ebd., S. 31 ff.
\(^{105}\) Ebd., S. 31

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


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

¹⁰⁶ Levý / Schamschula (Üb.), S. 32
¹⁰⁷ Greiner, S. 10
Eine Übersetzungsforschung, die nach den technischen und sprachsystematischen Möglichkeiten des Übersetzens von Einzelelementen in literarischen Texten fragt, hat die Natur des literarischen Textes und die Funktion seiner einzelnen Elemente nicht verstanden. [...] Auch ist die Annahme irrig, Literatur sei, da sie gelesen wird, nichts anderes als ein kommunikativer Akt und daher grundsätzlich mit allen anderen pragmatischen Sprachäußerungen identisch, somit mit linguistisch orientierten übersetzungswissenschaftlichen Methoden zu beschreiben.  

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

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

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


---

108 Greiner, S. 11
109 Ebd., S. 12
110 Ebd., S. 14
Gegensatz zur propositionalen Aussage bezieht sich die literarische nicht auf eine außersprachliche Wirklichkeit, ist damit nicht auf ihren Wahrheitsgehalt hin überprüfbar und damit kann keine Botschaft als außersprachliche Referenz ausgemacht werden. Kommunikation im herkömmlichen Modell gilt als gelungen wenn die Botschaft erfolgreich überbracht wird, zur Überprüfung dient der Bezug zur außerhalb der Sprache stehenden Wirklichkeit. Diese Referenz ist im literarischen Text nicht gegeben.

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

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

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

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

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

111 Greiner, S. 14 f.
112 Ebd., S. 15 f.
Literatur lebt nun allerdings davon, fremd zu wirken, etwas Neues, Ungewöhnliches, bisweilen etwas Verfremdendes zur Sprache zu bringen. Was sollte sie sonst verfolgen? Täte sie es nicht, wäre sie trivial.\textsuperscript{113}


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

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

Mit Hilfe der Literaturtheorie soll die ontologische Seinsweise des literarischen Textes geklärt werden, Textanalyse bzw. vergleichende Textanalyse, den Originaltext sowie auch den übersetzten Text betreffend, gilt als grundlegend für die Erfassung von Übersetzungen. Des Weiteren wird versucht, sich der literarischen Übersetzung mit rezeptionsästhetischen Methoden anzunähern. Darin muss Literaturgeschichte als wesentlicher Aspekt in die Untersuchung miteinbezogen werden:

\textsuperscript{113} Greiner, S. 16
\textsuperscript{114} Ebd., S. 10 f.
Die Übersetzungsgeschichte der Werke zeigt, daß zwischen dem Originaltext und seinen übersetzenden Rezeptionen ein Wechselverhältnis besteht. Das Original gewinnt durch seine Übersetzungen immer neue Konturen, umgekehrt aber müssen sich diese immer wieder an einem neuen Verhältnis des Originals bewähren.\textsuperscript{115}

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

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

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


\textsuperscript{115} Apel / Kopetzki, S. 45
\textsuperscript{116} Vgl. ebd., S. 46
\textsuperscript{117} Ebd., S. 42
\textsuperscript{118} Ebd., S. 43
\textsuperscript{119} Ebd., S. 55
Translation Studies


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


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

---

120 Gentzler, S. 77
121 Ebd., S. 84
Levý verweist zwar auch auf die Einbettung des Textes in sein kulturelles und historisches Umfeld, wie oben beschrieben. Explizit ausgearbeitet und in die Methode einbezogen wird dieser Aspekt allerdings erst von anderen Forschern, wie etwa Popovič. Er verlangt nicht mehr nach einer völligen Erhaltung der formalen Identität eines Textes, Differenz ist in seiner Sichtweise nicht mehr automatisch ein Makel:

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

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

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

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

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

---

122 Gentzler, S. 87 f
123 Ebd., S. 89
124 Apel / Kopetzki, S. 57

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

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


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

\textsuperscript{125} Gentzler, S. 92
methodischer Vorschläge zu integrieren. Anstatt gültige Theorien zur Übersetzung zu entwickeln, legt man das Hauptaugenmerk auf den Prozess der Übersetzung.

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


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


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

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

\textsuperscript{126} Gentzler, S. 78 f.
\textsuperscript{127} Apel / Kopetzki, S. 58
\textsuperscript{128} Ebd., S. 59
aufgenommen? Welche Übersetzungsmethoden sind traditionell vorherrschend in dem jeweiligen Land? Welche nationalen literarischen und kulturellen Normen beeinflussen die jeweilige Entscheidung eines Übersetzers, einer Übersetzerin für seine/ihre übersetzerische Strategie?

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

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

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

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


129 Apel / Kopetzki, S. 60
130 Ebd., S. 60
Dekonstruktivistischer Zugang


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

---

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

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


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


---

132 Stolze, S. 34
133 Gentzler, S. 147
translation, what is visible is language referring not to things, but to language itself."134


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

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


134 Gentzler, S. 147
136 Benjamin, S. 187 ff.
137 Ebd., S. 182
138 Ebd., S. 187 ff.
Meinens unterscheiden sich die einzelnen Sprachen voneinander: „In ‚Brot’ und ‚pain’ ist das Gemeinte zwar dasselbe, die Art, es zu meinen, dagegen nicht.‘“\(^{139}\)

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

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

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

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

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


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

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

\(^{139}\) Benjamin, S. 187  
\(^{140}\) Ebd., S. 191  
\(^{141}\) Ebd., S. 191  
\(^{142}\) Ebd., S. 192  
\(^{143}\) Jacobs / Bauer (Üb.), S. 171
Nur aus der Sprache selbst kann Erkenntnis entstehen. Denn weder hat das Original eine objektive Wahrheit, die sich auf ein Außen bezieht, noch kann demnach eine solche von der Übersetzung entsprechend wiedergegeben werden. Was besteht, ist die Relation der Sprache zu sich selbst. So betont Derrida:

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

Benjamin sieht die Übersetzung als das „Fortleben“ des Originals; die Übersetzung geht aus dem Original hervor, aus seinem „Überleben“, seinem „Fortleben“. \(^{145}\)

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

In ihnen [den Übersetzungen] erreicht das Leben des Originals seine erneute späteste und umfassendste Entfaltung. \(^{146}\)

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

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


\(^{144}\) Derrida / García Düttmann (Üb.), S. 158
\(^{145}\) Benjamin, S. 184
\(^{146}\) Ebd., S. 185
\(^{147}\) Ebd., S. 186
\(^{148}\) Ebd., S. 186
ein Abbild oder ein richtiges Bild wiedergaben und eine treue Darstellung des Originals zurückzuerstatten: das Original selbst, ein Überlebendes, ist in einen Prozeß der Veränderung eingebunden. Gegeben ist es in der Veränderung, es gibt sich hin, indem es sich verändert, so daß die Gabe nicht die eines vorgegebenen Gegenstandes ist. Das Original lebt und überlebt in der Wandlung.¹⁴⁹


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


An anderer Stelle schreibt Derrida über das Potenzial der Übersetzung:

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

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

¹⁴⁹ Derrida / García Düttmann (Üb.), S. 138 f.
¹⁵⁰ Ebd., S. 145
¹⁵¹ Ebd., S. 145
¹⁵² Ebd., S. 145
¹⁵³ Ebd., S. 146
¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 147
Veränderung: Wie zuletzt dargestellt, wird sie erweitert, ihre Grenzen werden überschritten.

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

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

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

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

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

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

\footnotesize
\textsuperscript{155} Derrida / García Düttmann (Üb.), S. 157
\textsuperscript{156} Ebd., S. 159
mit sich selbst in unendlicher Differenz steht. Was die Übersetzung herstellen kann, ist Fremdheit, Differenz und Vielfalt, nicht Gleichheit.

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

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

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

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

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

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

\textsuperscript{157} Jacobs / Bauer (Üb.), S. 167
\textsuperscript{158} Gentzler, S. 161
Denn gerade die Übersetzung löst in ein und demselben Ereignis bestehende Texturen auf und schafft neue; sie konstituiert und destruiert zugleich. Der Prozeß der Übersetzung erheilt damit in paradigmatischer Weise die brüchige, inkohärente und zugleich bedeutungskonstitutive Struktur der Sprache im allgemeinen.\textsuperscript{159}

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

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

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

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

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

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

\textsuperscript{159} Hirsch, S. 12
\textsuperscript{160} Ebd., S. 11

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

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

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


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

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

161 Vgl. Derrida / García Düttmann (Üb.), S. 157
162 Ebd., S. 145
Dasein als 'Original' ständig ins Blickfeld. Jelineks Text scheint von Beginn an gar keine so starke Originalität zu behaupten, weist vielmehr explizit auf seine Gemachtheit, seine Zusammensetzung aus anderen Texten hin.

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

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


**Zusammenfassung Übersetzungstheorien**

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

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

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

3. Übersetzungsanalyse


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

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

> Es gibt keine Methode des Übersetzens und keine Theorie [...] jede Methode gilt gerade für das Exempel, an dem sie sich beweisen will.\(^{163}\)


\(^{163}\) Reichert, Klaus, S. 16
3.1 Warum der Roman ‚Lust’

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

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


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

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

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

Auch Szczepaniak stellt fest:

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

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

\textsuperscript{164} Elfriede Jelinek im Gespräch mit Claudia Augustin. In: Bachleitner; Begemann; Erhart; Hübinger (Hg.), S. 97
\textsuperscript{165} Elfriede Jelinek im Gespräch mit Alice Schwarzer. In: Schwarzer (Hg.), S. 52
\textsuperscript{166} Jelinek: Lust, S. 28
\textsuperscript{167} Szczepaniak, S. 194


3.2 Zum Titel

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

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

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

168 Tiezzi, S. 42
Eine musikalische Tragödie’, in dem D’Annunzio als Figur eingesetzt wird. Auch Marlies Janz weist auf diesen Zusammenhang hin:

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

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

3.3 Das Wortspiel


3.3.1 Das Wortspiel als ’Art des Meinens’ oder als Vermittler von Aussagen

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

169 Janz, S. 111 f.
. Art des Meinens’ beschrieben hat. Das soll heißen, und bezieht sich im Übrigen auf alle literarischen Techniken Elfriede Jelineks, wie sie meint scheint in vielen Fällen durchaus wichtiger als was sie meint.

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

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

3.3.2 Beispiele I – Das Wortspiel als Vermittler von Aussagen

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

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

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

170 Jelinek: Lust, S. 13
Denken quasi nach wie vor in den Hinterzimmern der österreichischen Gesellschaft, wird im gesellschaftlichen Diskurs zwar bemüht in den Hintergrund, wenn nicht gar in die Verdrängung gerückt, bricht aber doch an vielen Stellen immer wieder durch, wirkt sozusagen im Verborgenen nach wie vor auf vielen Ebenen – so die unterschwellig mitschwingende Aussage dieser Stelle.

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

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

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

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

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

171 Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 7. Da es in dieser Analyse explizit um Sarchiellis Arbeit geht, soll hier und im Folgenden ausnahmsweise der Name der Übersetzerin an erster Stelle stehen.
172 Jelinek: Lust, S. 55
Im Wortspiel wird aus der Linzertorte der Linzer Tote, von dem anzunehmen ist, dass der/die österreichische LeserIn ihn unversehens mit Hitler assoziiert, der, in Braunau in Oberösterreich geboren, einen Großteil seiner Jugend in Linz verbracht und ein besonderes Näheverhältnis zu dieser Stadt aufgebaut hat. Einige Hinweise in diesem Abschnitt erleichtern bzw. führen diese Assoziation herbei: Wieder haben wir es mit den Hinterzimmern zu tun, die an dieser Stelle allerdings tatsächlich ‚unschuldig’ als Hinterzimmer stehen bleiben dürfen, ohne ‚Hitler’ in sich zu bergen. Die Geschichte, die sich jederzeit wiederholen kann, ist Teil eines allgemeinen Diskurses seit dem Zweiten Weltkrieg – was im Nationalsozialismus geschehen ist, darf sich nicht wiederholen, und doch verbirgt sich in dem einen oder anderen versteckten Diskurs die Nostalgie und Sehnsucht nach einem ‚starken Mann’ wie damals.

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

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


173 Hitler bezeichnete Linz immer wieder als seine ‚Heimatstadt’ und hatte umfangreiche Pläne für die architektonische Gestaltung der Stadt.
174 Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 52
und nicht bemerken, dass hier vielmehr die fragwürdige Vergangenheitsbewältigung Österreichs zum Thema gemacht wird.
Österreichs Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit, der im Roman ’Lust’ als wenn auch nicht vordergründiger so doch präsenter Aspekt auftaucht, tritt in der Übersetzung als Thema überhaupt nicht in Erscheinung.

3.3.3 Beispiele II – Das Wortspiel als ’Art des Meinens’

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

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

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

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

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

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

175 Jelinek: Lust, S. 174
176 Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 180
Hier hat die Übersetzerin also Wert darauf gelegt, beide Bedeutungsfelder im Text zu erhalten. Anders als im Wortspiel, das Hitler ins Spiel bringt, hat sie hier, wenn auch nicht in Form eines Wortspiels, so doch den gesamten Inhalt wiedergegeben. Nun stellt sich die Frage, ob das Hinüberreten der gesamten Bedeutung nicht vielleicht im Hitler-Wortspiel wichtiger ist als an dieser Stelle. Die Beschreibung des noblen Autos des Direktors erscheint vergleichsweise weniger relevant, zumal der Lebensstil des Direktors an vielen anderen Stellen des Textes beschrieben wird, während der Nationalsozialismus als Thema gleichsam aus der Übersetzung gestrichen wird. Das Entscheidende an dieser Stelle schien mir eher die Tatsache des Wortspiels an sich zu sein. Die Übersetzung könnte sich also m. E. durchaus inhaltlich weiter vom Original entfernen und im Gegenzug versuchen, ein eigenes Wortspiel in den Satz einzubauen, um damit vielleicht der 'Essenz' der betreffenden Stelle näher zu kommen.

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

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

Sie können ja nicht nackt umeinandersitzen, das Kind störte sie dabei. Dieses Kind ist ja im Delisium. Keine Geheimnisse hat es vor seinen Eltern, wie es da hinter seinen verbliebenen Milchzähnen mit der Milch herumsprudelt.\footnote{Jelinek: Lust, S. 228}


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

Non possono restare lì nudi e abbracciati, sarebbero disturbati dalla presenza del bambino che quasi in delirio sogna di essere ai campi elisi e non ha segreti per i genitori, mentre a bocca aperta fa gorgogliare il latte tra i pochi denti da latte rimasti.\footnote{Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 240}


Die gleiche Technik wie im obigen Beispiel wendet Jelinek auch im Folgenden an:
Die Frau wird begleitet, die Pakete und Taschen werden getragen, ohne daß getobt oder lärmentiert würde.179

Hier wird, gleich der oben beschriebenen Technik, „lärmentieren“ aus „lärmen“ und „lamentieren“ geformt. Die Übersetzung lautet:

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

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

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

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

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

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

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

179 Jelinek: Lust, S. 74
180 Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 73
181 Jelinek: Lust, S. 64
182 Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 62
Ihre Liebsten wohnen nicht nah, daher müssen sie sie besuchen, besudeln gehen, nur damit sie bei ihnen einen Kaffee mit einem furchtbaren Schlag kriegen.\textsuperscript{183}

Die italienische Übersetzung lautet folgendermaßen:

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

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


\textsuperscript{183} Jelinek: Lust, S. 100
\textsuperscript{184} Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 101
übersetzerische Tätigkeit wirkt wie ein ständiges der Fülle an Sprachspielen Hinterherrennen.

Ein Beispiel für Kompensation sei hier jedoch noch kurz dargestellt:

> Diese hungrige Meute, die zieht ihr Geschlecht aus den Türln, die sie praktisch an sich angebracht hat.\textsuperscript{185}

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

> Quest’orda famelica che estrae dall’uscio il proprio sesso, un francobollo che si è appiccicato da solo.\textsuperscript{186}


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

Wenn es etwa in ’Lust’ heißt

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

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

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

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

\textsuperscript{185} Jelinek: Lust, S. 13
\textsuperscript{186} Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 7
\textsuperscript{187} Jelinek: Lust, S. 161
\textsuperscript{188} Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 167
3.3.4 Zusammenfassung Wortspiel

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

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

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


3.4 Sprichwort und Redewendung

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

3.4.1 Beispiele Sprichwort und Redewendung

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

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


Die italienische Übersetzung derselben Stelle lautet:

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

---

189 Jelinek: Lust, S. 46
190 Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 41

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

Das Sprichwort scheint nicht nur durch Sarchiellis Verwendung im Kontext in seiner ursprünglichen Bedeutung gleichsam umgekehrt zu werden. Schon im allgemeinen Sprachgebrauch scheint dieses Sprichwort in der Form oft als positives Gegenteil dessen wahrgenommen und verwendet zu werden, was es ursprünglich vermittelte.
Der Begriff 'neunmalklug’, von Jelinek aus seiner Form gelöst und in 'wir neunmal Klugen’ aufgespaltet, wird in der Übersetzung wörtlich wiedergegeben. Da diese Wendung im Italienischen aber nicht in dieser Form existiert, erhält der Ausdruck, stärker noch als bei Jelinek, einen bildlichen und poetischen Klang. In der Übersetzung steht also reine Wörtlichkeit ohne Rückbezug auf eine ehemals fixe Form, die demontiert wird.

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

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

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

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

\(^{193}\) Jelinek: Lust, S. 100
\(^{194}\) Oft wird die Wendung auch als ‘nicht seine fünf (oder sieben) Sinne beisammen haben’, oder schlicht ‘nicht alle beisammen haben’ verwendet.
Verunsicherung innerhalb der Sprache und des Sprachgebrauchs statt bzw. innerhalb dessen, was Sprache für uns ausdrückt, wo sie uns hinlenkt, in welcher Weise sie unser Denken bestimmt.

Werfen wir einen Blick auf die italienische Übersetzung:

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

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


\textsuperscript{195} Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 101
\textsuperscript{196} Diese Wendung lässt wiederum an die deutsche Wendung ’eine Schraube locker haben’ denken, mit der das Gleiche ausgedrückt wird.
\textsuperscript{197} Levý / Schamschula (Üb.), S. 104

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

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

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


198 Jelinek: Lust, S. 195
Le ragazze, con quell’aria così superficiale, ridotte a pure immagini dalle riviste illustrate, fanno scudo con la fronte davanti alla coppia fioccata li come neve nell’azzurro del cielo.\textsuperscript{199}

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


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

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

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

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

\textsuperscript{199} Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 205

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

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

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

---

200 Jelinek: Lust, S. 90
201 Oft wird das Sprichwort auch in umgekehrter Form als ‘Was sich neckt, das liebt sich’ verwendet.
202 Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 90

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


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

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

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

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

In der italienischen Übersetzung vermittelt der Satz eine andere Bedeutung:

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

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

---

203 Jelinek: Lust, S. 140
204 Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 143
Erscheinung. Anstatt ein recht absonderliches Bild eines ausgeschütteten oder ausgegossenen Kindes entstehen zu lassen, hat Sarchielli hier beschlossen, eine wenig auffällige, wiederum recht normal wirkende Aussage zu setzen.

3.4.2 Zusammenfassung Sprichwort und Redewendung


3.5 Normalisierung und Glättung

3.5.1 Beispiele Normalisierung und Glättung

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

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

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


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

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

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


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

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

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

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

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

212 Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 244
213 Jelinek: Lust, S. 92
214 Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 93
wörtlich zu übersetzen, etwa mit: pur non essendo indispensabile, unisce comunque l’inutile allo sgradevole.

### 3.5.2 Zusammenfassung Normalisierung und Glättung


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


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

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

---

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


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

3.6.1 Beispiele Metaphern und bildliche Vergleiche

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

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

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

216 Jelinek: Lust, S. 24
Dopo la seconda rasatura, l'uomo torna a sbattere contro la donna come una navicella contro i propri flutti. I monti, le valli e la vegetazione del suo corpo formano certo un ricco disegno, ma manca il tocco finale della degradazione. Gonfiato dal vento, l'uomo crea la donna, le fa la riga tra i capelli e le spalanca le gambe come fossero ossa disgregate. Sulle cosce vede le fosse tettoniche di Dio, ma non se ne cura; sale sui monti di casa per il sentiero sicuro e familiare, conosce ogni passo, ogni calcio assestato.\footnote{Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 18}


Wie man in der Übersetzung sieht, funktionieren diese Bilder nun genauso in der italienischen Sprache.\footnote{Hingewiesen sei trotzdem auf eine Verschiebung in der Übersetzung: Während in Jelineks Vergleich die Frau das „Schifferl“ darstellt, der Mann hingegen die Naturgewalt des großen Wassers, des „Schwalls“, kehren sich die Rollen in der Übersetzung um bzw. geht die Frau gänzlich ihrer Rolle in diesem Vergleich verlustig: der Mann schlägt gegen die Frau wie ein Schiffchen gegen seine eigenen Wellen.} Sarchielli muss hier „nur“ die Begriffe finden, mit denen sich ein zumindest ähnliches Bild im Leser, in der Leserin entwerfen lässt. Es sind weniger von der Sprache abhängige Bilder. Es geht hier weder um den Klang, noch um eine ganz bestimmte Struktur der Sprache.

### 3.6.2 Zusammenfassung Metaphern und bildliche Vergleiche

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

3.7 Weitere rhetorische Mittel

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

Beschrieben wird hier das Haus des Direktors und seiner Frau:

So hell ist das Haus eingerichtet, das spart man am Licht wieder ein! Ja, es ersetzt das Licht, und Gesang würzt das Gericht.\(^{219}\)

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

L’arredamento della casa è chiaro, forse per risparmiare la luce. Già, sostituisce la luce e il canto insaporisce le pietanze.\(^{220}\)

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

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

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

Das Kind kommt heruntergerannt und hupft als Spitzbub vor dem Vater herum. Solch ein Sonnenschein bringt Taschengeld ein.\(^{221}\)

Sarchielli hat in ihrer Übersetzung einen eigenen Reim gebildet:

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

\(^{219}\) Jelinek: Lust, S. 10  
\(^{220}\) Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 5  
\(^{221}\) Jelinek: Lust, S. 154  
\(^{222}\) Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 159
Mit der Bildung eines eigenen Reimes gelingt es Sarchielli, näher an der Struktur und am Tonfall der Textstelle zu bleiben. Im konkreten Zusammenhang dieser Stelle wirkt der Reim gleichsam wie Bestandteil einer fröhlichen Kinderwelt, bestehend aus Abzählreimen und Liedern. Gleichzeitig birgt der unschuldig als Reim, als Liedchen getarnte Satz die gleichen Gesetze in sich, die für die Erwachsenenwelt allemal gelten: ökonomische Zweckdienlichkeit, Profitstreben und Kalkulation prägen schon das Verhalten des Kleinkindes. Diese Vielschichtigkeit der Textstelle wird durch die Form des neuen Reims m. E. auch in der Übersetzung erhalten.

3.7.2 Alliteration


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

223 Jelinek: Lust, S. 104
224 Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 105
225 Jelinek: Lust, S. 88
226 Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 88
227 Jelinek: Lust, S. 127
228 Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 130
229 Ebd., S. 167: siehe auch S. 85 dieser Arbeit, Fußnote 188
Bei Jelinek heißt es: „Dann wieder kann sie [...] gar nicht genug lachen über seine pedantischen Patriarchen Gespinste [...]“\(^{230}\).

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

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

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

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

Sarchielli hat wie folgt übersetzt:

> Se avessero un po’ più di pazienza, però, potrebbero andare in ferie sul mar Adriatico e tuffare in acqua i loro zipoli zampettanti, stretti e fasciati per bene dagli slip attillati.\(^{233}\)


\(^{230}\) Jelinek: Lust, S. 77
\(^{231}\) Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 77
\(^{232}\) Jelinek: Lust, S. 112
\(^{233}\) Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 113 f.
auch der Blick für dieses beim erstmaligen Lesen nicht wahrgenommene Bild. Damit zeigt das Original durch die Übersetzung seine Unbestimmbarkeit und Wandelbarkeit, ist seinem Sinn und seiner Aussage nach durchaus variabel. Gerade durch die Übersetzung kommt das nun deutlich zum Vorschein. An dieser Stelle lässt sich also beobachten, was im dekonstruktivistischen Ansatz der Übersetzungstheorien theoretisch formuliert ist und weiter oben beschrieben wurde: Das Original wird durch die Übersetzung verändert, wandelt sich ständig im Prozess seiner Übersetzung.

3.7.3 Zusammenfassung weitere rhetorische Mittel

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

3.8 Intertextualität

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

3.8.1 Die Bedeutung des Zitats in 'Lust'

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


234 Jelinek: Lust, S. 203: „Fremd ist Michael eingezogen, fremd zieht er ihn wieder heraus.“ Hier besteht offensichtlich ein intertextueller Bezug zu Wilhelm Müllers Text zu Schuberts ‘Winterreise’ („Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus. [...]“ , Müller, S. 7)
Jelinek: Lust, S. 249: „Es ruhen die Angestellten, aufwärts stragen wird sie bald der Schall ihrer Wecker. Still fegt das Auto die Ebene sauber.“ Hier besteht möglicherweise ein intertextueller Bezug zu Heinrich Heines Gedicht ‘Still ist die Nacht’ („Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen [...]“ , Heine, S. 109)
Jelinek: Lust, S. 240: „[…] wir fallen zwar, doch wir fallen nicht weit [...]“ Schon weniger eindeutig, trotzdem aber leise anklingend hier ein Bezug auf Rilkes Gedicht 'Herbst' („Die Blätter fallen, fallen wie von weit [...] Wir alle fallen [...]“ , Rilke, S. 400)

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

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

---

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

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

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

238 Schlich, S. 272

239 Ebd., S. 262

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

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

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

Die Parodie des Hölderlin-Tons in „Lust“, der ein Zitat dessen ist, was im faschistischen Gebrauch von seinen Hymnen übrig blieb, hat den Zweck, die
Unangemessenheit, ja Gefahr des bildungsbürgerlichen Zitierrituals aufzudecken.\textsuperscript{244}


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

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

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

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

\textsuperscript{244} Schlich, S. 269
\textsuperscript{245} Ebd., S. 264
\textsuperscript{246} Ebd., S. 255 f.
ausgemacht wird, erzeugen die Textstellen das subtile Gefühl hier „hohe‘, lyrische Töne zu vernehmen, die jedoch in ihrer Darstellung im Text, in jeder Weise durch die Einbettung in andere Sprachregister gebrochen und subvertiert werden. Diesen Effekt bei den LeserInnen der Übersetzung in ähnlichem Maße auszulösen, scheint die Aufgabe der Übersetzerin zu sein.

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

3.8.2 Intertextualität in der Übersetzung – am Beispiel „Abendphantasie“

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

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

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

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

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

247 Hölderlin, S. 210
248 Jelinek: Lust, S. 19 f.
Arbeit’ nicht als Zitat erkannt wird, fällt der Satz durch die Reihung seiner Satzglieder als poetisch auf, der zweite Satzteil wird dann vor allem durch die Partikel ’halt’ als umgangssprachlich wahrgenommen, aber auch durch seine recht platt anmutende, quasi floskelhafte Aussage.

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

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

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

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

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

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

249 Jelinek: Lust, S. 253
250 Dem verwirrenden intertextuellen Verfahren Jelineks vollends verfallen, könnte der/die nunmehr misstrauische LeserIn an dieser Stelle auch einen Bezug zu Virginia Woolfs ‘A Room of One’s Own’ (in deutschen Übersetzungen ‚Ein Zimmer für sich allein’ bzw. ‚Ein eigenes Zimmer’) angewöhnen.
Arnese non riposa mai vicino alle biglie, nel petto ci sono ancor gli amici che un tempo frequentavano il bordello con lui.

Zum Vergleich die zweite Textstelle:

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


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

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

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

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

\[^{251}\text{Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 14}\]
\[^{252}\text{Ebd., S. 267}\]
\[^{253}\text{Hölderlin / Lupi (Üb), S. 73}\]
Solo in me veglia sempre la mia spina?

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

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

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

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

---
254 Hölderlin / Mandruzzato (Üb.), S. 277
Übersetzung darzustellen versuchen. Die Begriffe selbst sind, wie oben beschrieben, nicht das die Sätze als poetisch markierende Element, vielmehr wird durch die Art, wie sie in das umgebende Gefüge eingegliedert sind und durch den daraus sich ergebenden Stil der literarische Effekt hervorgerufen.

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

3.8.3 Zusammenfassung Intertextualität


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

3.9 Stil

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

3.9.1 Beispiel Stil

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


255 Jelinek: Lust, S. 199
Zuerst werde ich die verschiedenen Stilebenen dieses Textabschnitts herausfiltern um in einem weiteren Schritt zu betrachten, inwieweit die Übersetzung eine ähnliche Charakteristik aufweist.

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

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


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

### 3.9.2 Zusammenfassung Stil


### 3.10 Kulturelle Realia

Im folgenden Abschnitt werde ich betrachten, in welcher Weise mit kulturellen Realia in der Übersetzung umgegangen wird. Einzelne Elemente mögen im Textganzen nicht von außerordentlicher Relevanz zu sein scheinen, sie haben jedoch eine die Situationen oder Figuren charakterisierende Funktion inne, sie gestalten eine
bestimmte Atmosphäre und liefern manchmal auch sehr subtil mitschwingende Aussagen. Anhand einiger Beispiele soll untersucht werden, welche Wirkung die Verwendung diverser kultureller Realia im Text haben kann, und wie diese Wirkung durch die Übersetzung möglicherweise verändert wird.

3.10.1 Beispiele kulturelle Realia

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

Fast ist er explodiert in seinen Säften, als er schon wieder leere Weißweinflaschen von der billigsten Veltlinersorte entdeckt hat.\(^{258}\)

In der italienischen Übersetzung lautet die Stelle wie folgt:

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

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

In der Übersetzung wird damit aus einem recht typischen österreichischen Wein ein italienischer Wein. Ein Verfahren, das in der Übersetzungsforshung wohl als Einbürgerung bezeichnet würde. Es scheint beinahe, als hätte Sarchielli hier tatsächlich angenommen, dass mit Veltliner die deutsche Übersetzung der Region Valtellina gemeint sein könnte und den Namen deshalb rückübersetzt ins Italienische, um damit aus dem Wein Veltliner einen Valtellina zu machen. Das Moment dieses kulturellen Spezifikums scheint im Gesamtzusammenhang nicht besonders ins Gewicht zu fallen, klar herausgestellt wird an dieser Stelle jedenfalls,

\(^{258}\) Jelinek: Lust, S. 126
\(^{259}\) Vgl. Ruckenbauer; Traxler, S. 259: „Die Annahme, dass sich der Name vom Veltliner Tal ableitet, ist nicht bewiesen.“ Ein Bezug wird auch in anderen Enzyklopädien nicht herausgestellt.

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

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

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

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

\(^{260}\) Jelinek: Lust, S. 128
È immaginabile che come voi Gesù, mentre percorreva lunghig tragitti in Austria passando da tutti i suoi rappresentanti, girasse tra la gente alla ricerca di qualcosa da migliorare o da colpire o da punire. E una volta si imbatté in voi e vi amò come se stesso. E voi? Amate solo il denaro degli altri? Sì, sembrate proprio di questa razza, perciò scrivete una lettera alla «Stampa» inveendo contro la gente che non ha Dio, perché se anche ne avesse uno, non sarebbe capace di allacciare alcun rapporto con Lui!261


261 Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 130 f.
italienische LeserIn gleichsam als Figur in den Text Eingang findet, der restliche Text jedoch in seiner originalen Kultur verhaftet bleibt, sich daraus gestaltet. Von den italienischen LeserInnen muss hier also verlangt werden, dass sie die Charakterisierung der Zeitung und ihrer LeserInnen wahrnehmen, ohne im selben Schluss diese Charakterisierung eins zu eins auf die ihnen bekannte italienische 'Stampa' beziehen zu wollen.

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

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

Sarchielli hat die 'Krone' hier als solche beibehalten:

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

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

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

262 Jelinek: Lust, S. 195
263 Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 204
Er sagt, Mozart habe wunderbar komponiert. Und er spielt ebenfalls recht gern, nur kleiner, vergleicht man ihn mit seinem Rahmen. Da bleibt noch ein bißchen Platz für Hobbies übrig. Bei den Salzburger Festspielen kann er sich im Dauertest überprüfen lassen.\textsuperscript{264}

Hier schlägt Sarchielli eine äußerst überraschende Übersetzung vor:

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


\textsuperscript{264} Jelinek: Lust, S. 150
\textsuperscript{265} Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 154
3.10.2 Zusammenfassung kulturelle Realia


3.11 Hinweise auf Fehler

Angesichts der Fülle von Sprachspielen und diversen rhetorischen Mitteln scheinen einzelne Fehler in der Übersetzung kaum für den Gesamttext ins Gewicht zu fallen. Beinahe neigt man dazu, einzelne Abweichungen, Nicht-Entsprechungen, ja sogar Fehler, in der Fülle sprachlicher Techniken, wie sie bei Jelinek auftauchen, als in der sprachlichen Dichte untergehend und vergleichsweise irrelevant zu erachten. Wir haben schon an einigen angeführten Beispielen gesehen, in welcher Weise der Übersetzerin Fehler unterlaufen sind, bei deren genauerer Betrachtung sich aber nicht mehr so klar feststellen lässt, ob es sich tatsächlich um Fehler handelt, oder unter Umständen um die Darlegung einer möglichen Lesart²⁶⁶ bzw. solche Abweichungen vielleicht in Form eines Sprachspiels auftreten.²⁶⁷

²⁶⁶ Vgl. dazu das Beispiel: „zipoli zampettanti“ für „zappelnde Zapfen“, S. 104 dieser Arbeit
²⁶⁷ Vgl. dazu das Beispiel: „festival di Strasburgo“ für „Salzburger Festspiele“, S. 124 dieser Arbeit
Einige weitere Beispiele sollen zeigen, welche Bandbreite von Fehlerdefinitionen sich ausmachen lässt.

3.11.1 Beispiele I – Fehler

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

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


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

Bei Sarchielli steht im Satz nun das Gegenteil:

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

268 Jelinek: Lust, S. 29
269 Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 23
271 Jelinek: Lust, S. 62

Ganz ähnlich präsentiert sich auch das folgende Beispiel:
Bei Jelinek heißt es über den Direktor: „Dieser Mann ist ein Freund von lockerem Gerede, und immer lockt das Weib.”*274*

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


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

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

---

*272* Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 60
*273* Jelinek: Lust, S. 92; siehe auch Seite 97 dieser Arbeit, Fußnote 213
*274* Ebd., S. 37
*275* Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 32
*277* Jelinek: Lust, S. 30
Sarchiellis Übersetzung wie folgt:

La famiglia, piccola come una tavola calda alla stazione, sola soletta: un omino su una gamba, poi sull’altra, seguito dalla donna, non possono mica lasciarsi.\(^{278}\)


3.11.2 Beispiele II – Oder nicht Fehler?

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

\(^{278}\) Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 24
\(^{279}\) Der textrelevante Abschnitt des Liedes lautet: Ein Männlein steht im Walde ganz still und stumm / Es hat von lauter Purpur ein Mäntlein um / Sagt, wer mag das Männlein sein, / Das da steht im Wald allein
Im ersten Beispiel zeigt sich, wie schwer die Kategorisierung eines zuerst augenscheinlichen Fehlers in der Übersetzung bei genauerer Überlegung auszumachen wird. Bei Jelinek heißt es an einer Stelle:

Meist ist das Ende von Betriebsausflügen feuchtfröhlich, es zuckt das Verborgene, es wollen seine Sekrete ins Freie hinaus.\textsuperscript{280}


Sarchielli hat an dieser Stelle nun mit „Geheimnisse“ übersetzt:

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


\textsuperscript{280} Jelinek: Lust, S. 26
\textsuperscript{281} Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 31

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


Sarchielli hat folgendermaßen übersetzt:

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

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

---

282 Jelinek: Lust, S. 11
283 Sarchielli (Üb.) / Jelinek, S. 5 f.
ein ungezogenes Kind bezeichnen. Die gängigen Pluralformen sind für die erste Bedeutung 'die Bälge', für die zweite Bedeutung 'die Bälger'. Der Duden weist aber darauf hin, dass im Süddeutschen durchaus auch 'die Bälge' für die zweite Bedeutung verwendet wird.

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


Eine endgültige und eindeutige Antwort für diese Überlegungen wird es nicht geben. Festgestellt muss jedenfalls werden, dass sich dieses Verwirrspiel – wenn auch hervorgerufen möglicherweise erst durch die Übersetzung – auf den Originaltext beschränkt. In der Übersetzung steht dem/der LeserIn nur das eindeutige 'marmocchi’
zur Verfügung, er/sie wird damit in keinerlei Verwirrung und Verunsicherung gestürzt. Damit scheint die Übersetzung eingeebnet, auf eine Schicht reduziert, während sich der Jelineksche Text vielschichtiger und auf mehreren Bedeutungsebenen präsentiert.

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

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


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

Es darf angenommen werden, dass der/die deutschsprachige, und vor allem österreichische LeserIn die Formulierung „dann läßt er’s aber tuschen“ in dem oben beschriebenen Sinne versteht, dass der Direktor die Geduld verliert und es gehörig krachen lässt, seine Frau schlägt. Das in Folge beschriebene tränenverschmierte, bis zur Unkenntlichkeit – im Wortspiel in „Unkenntnis“ verzerrt – entstellte Gesicht Gertis bestätigt diese Lesart. Sarchiellis Interpretation ist offensichtlich dahingehend, dass der Direktor seine Frau schließlich doch sich die Wimpern tuschen lässt, sie hat also zum einen das dialektale „tuschen“ nur mit dem standarddeutschen „tuschen“ im Sinne von „sich die Wimpern tuschen“ in Verbindung gebracht, zum anderen in diesem Zuge auch die Partikel „aber“, die bei Jelinek nur rhetorische Funktion hat, als

284 Jelinek: Lust, S. 145

Es ist mir hier nicht daran gelegen, eine Auflistung der Fehler der Übersetzung zu präsentieren. Der Hinweis auf solche scheint mir aber unter anderem deshalb interessant, weil durch solche Abweichungen – um uns für einige Fälle von der Kategorie „Fehler“ zu verabschieden – durchaus auf eine Besonderheit des Originals rückverwiesen wird. In einem Fall wie dem obigen, in dem „Bälge“ mit „marmocchi“ übersetzt wurde, mag man davon ausgehen, dass ein Großteil der deutschsprachigen LeserInnen zumindest bei erstmaliger Lektüre „Bälge“ durchaus auch als „ungezogene Kinder“ liest, „Bälge“ als spezieller Ausdruck eines bestimmten Jargons ihnen hingegen ebenfalls entgeht. Die Übersetzung scheint somit an manchen Stellen zwar weiter von dem entfernt, was hier „tatsächlich“ und ursprünglich geschrieben wurde, näher aber an dem, was hier möglicherweise gelesen wird. Entscheidend ist nicht nur, was geschrieben wurde bzw. was geschrieben steht, sondern auch, was gelesen wird.

286 Jelinek: Lust, S. 112; siehe auch Seite 104 dieser Arbeit, Fußnoten 232 bzw. 233
3.11.3 Zusammenfassung Fehler


Natürlich darf in diesen Überlegungen nicht außer Acht gelassen werden, dass dem/r deutschsprachigen LeserIn in den angeführten und ähnlichen Beispielen die Möglichkeit gegeben ist, die Ambivalenz der jeweiligen Stelle als literarischen Effekt wahrzunehmen, dieser Mehrwert sich dem/r italienischen LeserIn aber oft von vornherein verschließt, wenn die Übersetzerin nur eine Interpretationsmöglichkeit anbietet.

Im Umgang mit Fehlern in der Übersetzung ist man beinahe dazu geneigt, gegenüber solchen Abweichungen mit einer gewissen Großzügigkeit zu behaupten, jede anfänglich als Fehler begriffene Auffälligkeit ließe sich auf die eine oder andere Weise als literarische Technik interpretieren. Diese Tendenz im eigenen Leseverhalten dürfte eine Folge der Sensibilisierung im Umgang mit der Sprache in den vorliegenden Texten sein. Selbst der Fehler scheint in der nunmehr verinnerlichten Perspektive auf die dekonstruktivistische Schreibweise der Autorin Jelinek ein literarisches Potenzial in sich zu tragen, eine eigene Aussage zu treffen und eine Bedeutung zu transportieren und sichtbar zu machen. Deutlich wird das auch anhand einer zufällig entdeckten wohl als Druckfehler einzuordnenden Auffälligkeit im Originaltext, hier steht an einer Stelle:

Ihre Generatoren erzeugen unnötige Produkte und ihre Generationen erzeugen unötige Probleme.287

Wie eindringlich es der Jelineksche Text schafft, unseren Zugang zu seiner Sprache

287 Jelinek: Lust, S. 40

3.12 Zusammenfassung Übersetzungsanalyse

Anwendung; das intertextuelle Verfahren Jelineks scheint gänzlich aus dem italienischen Text verschwunden zu sein.

'La voglia' präsentiert sich in äußerst bildlicher und wortreicher Sprache, die grundlegende Methode Jelineks – die Dekonstruktion von Mythen mittels der Dekonstruktion von Sprache – scheint in der Übersetzung bedeutend weniger wahrnehmbar. Die mythischen Vorstellungen von Geschlechterbeziehungen, Gesellschaftsnormen und Machtverhältnissen werden weniger durch die sprachlichen Mittel als durch die subversive negative Darstellung selbst, wie sie der Jelineksche Text vorgibt, hergestellt. Im Unterlaufen bekannter und anerkannter Bilder und Vorstellungen findet das mythendekonstruierende Prinzip durchaus auch Eingang in den italienischen Text, durch die Sprache und deren Dekonstruktion selbst scheint Dekonstruktion aber weniger vor- bzw. durchgeführt zu werden.

Schluss

Bildet den Hauptteil dieser Arbeit auch die Analyse der italienischen Übersetzung 'La voglia', so zeigt sich im selben Zuge aber auch sehr stark, dass eine Beschäftigung mit der Übersetzung gleichzeitig eine Beschäftigung mit dem Original bedeutet. Zum einen kann eine Übersetzung nur angemessen betrachtet werden, wenn der Blick auf den Ausgangstext geklärt ist, zum anderen zeigt die Übersetzung selbst wiederum auf einer neuen Ebene, in welcher Weise das Original funktioniert. So kann die Betrachtung der Übersetzung nicht nur Erkenntnisse über diese selbst bringen, sondern auch den Blick auf das Original schärfen, indem die Analyse eine intensive und detaillierte Untersuchung auch des Originals fordert. Es hat sich nicht nur in der Vorbereitung zur, sondern auch im Zuge der Übersetzungsanalyse gezeigt, wie sehr das Original selbst Gegenstand der Betrachtung wird, sobald der Versuch unternommen wird, seine Übersetzung zu analysieren. Die Beschäftigung mit seiner Übersetzung kann auf interessante Weise auf das Original selbst zurückführen und die Betrachtung unter einer anderen Perspektive begünstigen.

Als weiteren Schluss, den ich aus der Bearbeitung des Themas der literarischen Übersetzung ziehen kann, betrachte ich die notwendige Sensibilisierung mit der


Die eingehende Analyse einer Übersetzung kann dazu beitragen, die Sensibilität im Umgang mit dieser Textform zu erhöhen. Nur aber wenn solchen Betrachtungen auch ein ausreichender Raum nicht nur im Rahmen der Literaturwissenschaft, sondern auch der Literaturkritik und Literaturvermarktung zuerkannt wird, und somit eine breitere LeserInnenschaft damit konfrontiert wird, kann dies der literarischen Übersetzung die Aufmerksamkeit und den Stellenwert zukommen lassen, die sie verdient. Damit kann nicht nur der Status der literarischen Übersetzung gehoben werden, sondern man wird letztlich auch dem Original in höherem Maße gerecht werden, wenn von ihm nicht mehr verlangt wird, sich kommentarlos in jedweder Übersetzung als Original zu präsentieren und als solches wahrgenommen und beurteilt zu werden.

Die Überlegungen zur unterschiedlichen Wahrnehmung von Original und Übersetzung lenken den Blick auf die Rezeption der Werke. Eine detaillierte Beschreibung dessen, wie „La voglia“ in der italienischen Literaturkritik, im Feuilletonbereich sowie im wissenschaftlichen Bereich aufgenommen wurde, kann in dieser Arbeit keinen ausreichenden Raum mehr finden. Der Hinweis auf die Verschiebung, die sich nicht nur in der Lektüre der Übersetzung selbst ergibt, sondern
als deren Konsequenz sich auch im Vergleich zwischen der Rezeption von 'Lust’ im deutschsprachigen Raum, bzw. in Österreich und jener von 'La voglia’ in Italien zeigt, ist jedoch ein wesentlicher.

Die im zweiten Kapitel dargestellten Theorien der Translation Studies haben deutlich gemacht, dass die Rezeption eines Werkes nicht aus dem Prozess der Übersetzung auszuschließen ist, vielmehr als wesentlicher Untersuchungsgegenstand die umfassende Betrachtung auf Übersetzung erst vervollständigt. Die hier dargestellte Übersetzunganalyse hat sich mit den Texten selbst beschäftigt und untersucht, in welcher Weise das spezifische Schreiben Jelineks sprachlich bewältigbar ist. Die Untersuchung der Rezeption von 'La voglia’ kann hier nicht in angemessener Ausführlichkeit durchgeführt werden. Der Hinweis auf die Vielfältigkeit der in eine Übersetzungsanalyse miteinzubeziehenden Faktoren soll hier abschließend aber als erweiterte Blickrichtung angegeben werden und als Anstoß dienen, sich dessen bewusst zu sein, dass eine literarische Übersetzung weit mehr impliziert als die Auseinandersetzung mit einer fremden Sprache.
Bibliographie

**Adorno, Theodor W.**: *Negative Dialektik*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966


**Barthes, Roland / Scheffel, Helmut (Üb.)**: *Mythen des Alltags*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964

**Benjamin, Walter**: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: Störig, Hans Joachim (Hg.): *Das Problem des Übersetzens*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1963


**Eagleton, Terry / Bettinger, Elfi; Hentschel, Elke (Üb.):** *Einführung in die Literaturtheorie*. Metzler, Stuttgart 1997
Fischer, Michael: Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen „Die Liebhaberinnen“ und „Die Klavierspielerin“. Werner J. Röhrig Verlag, St. Ingbert 1991

Gentzler, Edwin: Contemporary Translation Theories. Multilingual Matters Ltd, Clevedon (u.a.) 2001


Greiner, Norbert: Übersetzung und Literaturwissenschaft. (Grundlagen der Übersetzungsforschung; 1). Gunter Narr Verlag, Tübingen 2004

Gürtler, Christa (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Verlag Neue Kritik, Frankfurt am Main 1990

Heine, Heinrich: Gedichte. RM Buch und Medien Vertrieb GmbH, Rheda-Wiedenbrück / Wien 2006

Hirsch, Alfred (Hg.): Übersetzung und Dekonstruktion. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997


Hölderlin, Friedrich / Lupi, Sergio (Üb.): Inni, Odi, Elegie. Fògola Editore, Turin 1966

Hölderlin, Friedrich / Mandruzzato, Enzo (Üb.): Le liriche. Bd. 1 u. 2. Adelphi, Mailand 1977

Jacobs, Carol / Bauer Thomas (Üb.): Die Monstrosität der Übersetzung. In: Hirsch, Alfred (Hg.): Übersetzung und Dekonstruktion. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997


- : Die Klavierspielerin. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1986

Die Liebhaberinnen. Rowohlト Taschenbuch Verlag, Reinebek bei Hamburg 1995

Kimmich, Dorothee; Renner, Rolf Günter; Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Philipp Reclam jun., Stuttgart 1996

Koller, Werner: Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 6., durchgesenehe und aktualisierte Auflage. Quelle & Meyer Verlag, Wiebelsheim 2001

Levý, Jiří / Schamschula, Walter (Üb.): Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main / Bonn 1969


Matthaei, Renate (Hrg.): Trivialmythen. März Verlag, Frankfurt 1970


Müller, Wilhelm: Die Winterreise und Die schöne Müllerin. Diogenes, Zürich 1984


Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke. Band 1. Insel Verlag, Wiesbaden 1955

Ruckenbauer, Walter; Traxler, Johann: Lexikon Wein. Alle wichtigen Begriffe im Überblick. Österreichischer Agrarverlag, Wien 2006


Schwarzer, Alice (Hg.): *Emma.* Nr. 7, Juli 1989, EMMA-Frauenverlags GmbH, Köln 1989


Störig, Hans Joachim (Hg.): *Das Problem des Übersetzens.* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1963


Zeller, Rosmarie: *Mittel der Satire.* In: Benay, Jeanne; Stieg, Gerald (Hg.): *Österreich (1945-2000). Das Land der Satire.* Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 2002

Interviews mit Elfriede Jelinek:


Abstract


Die im ersten Kapitel herausgearbeiteten literarischen Techniken Jelineks werden anhand des Romans 'Lust' bzw. 'La voglia' auf ihre Wirkung in der Übersetzung untersucht. Die grundlegende Fragestellung der Übersetzungsanalyse, welche den Hauptteil dieser Arbeit bildet, ist, inwieweit die Dekonstruktionsarbeit, die in 'Lust' in äußerst radikaler Weise sprachlich durchgeführt wird, auch in der italienischen Übersetzung ein entscheidendes Merkmal bildet.
Lebenslauf

Vorname / Nachname  Elisabeth Klocker

Geburtsdatum  24.01.1982

Matura  Juni 2000, Bundesgymnasium Lienz

Studium  01.10.2000 - 30.06.2001 Kunstgeschichte
         01.10.2003 - 30.06.2005 Vergleichende Literaturwissenschaft, Studienzweig Italienisch
         01.10.2003 Individuelles Diplomstudium Internationale Entwicklung
         01.07.2005 Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Erasmus  September 2005 - Juli 2006 Studium an der Universität Roma Tre in Rom, Italien

Stipendium  Stipendium für kurzfristiges wissenschaftliches Arbeiten im Ausland (KWA), Nov./Dez. 2008 Forschungsaufenthalt in Mailand, Italien