

Die Übersetzung als fortgeführtes Sprachexperiment

Ansätze zu einer anderen Metasprache für das Übersetzen
(Friedrich Achleitner, Ernst Jandl, Georges Perec, Walter Abish)

ROBERT LEUCHT

Abstract

This article examines the translation of experimental literature, i.e. of literary texts that explicitly explore conventional forms of representation. Focusing on four examples, Friedrich Achleitner's montage mit weiss (1957), Ernst Jandl's reihe (1968), Georges Perec's La vie mode d'emploi (1978), and Walter Abish's Alphabetical Africa (1974), the essay shows how the translators employ the experimental methods used in the original language in the target language, thereby shifting the focus from the semantic level of the originals. The article concludes by arguing that these translations challenge traditional concepts of translation, which subordinate the translation to its original. In contrast, the article proposes these translations must be conceptualized as continuations of literary experiments in another language.

Title: Translation as a Continuing Language Experiment. Exploring a Different Meta Narrative for Translation Practices (Friedrich Achleitner, Ernst Jandl, Georges Perec, Walter Abish)

Keywords: translation; experimental literature; literature after 1945; German, American, French literature; discourse on translation

1. ÜBERSETZEN EINER MONTAGE

Der Schriftsteller und Architekt Friedrich Achleitner war ein Mitglied der sogenannten Wiener Gruppe, die außer ihm H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener umfasste und die sich im Wien der 1950er Jahre mit dem Anspruch formierte, die in Österreich während der NS-Zeit verschüttete Tradition der künstlerischen Moderne neu aufzugreifen. »nach sieben jahren gewaltsamer abspernung«, so Gerhard Rühm in seinem Vorwort zu einer 1967 erschienenen Anthologie der Gruppe, »galt es aufzuholen, was sich inzwischen draussen getan hatte, für uns junge, die bisher verfemte moderne kunst zu rekapitulieren« (Rühm 1985: 7).¹ Zu den Produktionsweisen, an denen sich die Wie-

1 | Zur Wiener Gruppe vgl. Weibel 1997 sowie Eder/Vogel 2008.

ner Gruppe orientierte und mit denen sie an die Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts anknüpfte, zählt auch die Montage, die in unterschiedlichen Kunstformen, der bildenden Kunst, Literatur und dem Film, praktiziert wird und nach dem Ersten Weltkrieg beispielsweise in Werken von Max Ernst oder Raoul Hausmann eine wichtige Rolle spielte.²

Achleitners *montage mit weiss*, erschienen 1957, kann zweifellos als eine der eindrucklichsten Montagen der Wiener Gruppe erachtet werden. Sie ordnet sich in eine Reihe seiner Texte ein, die entweder als Montage bezeichnet oder rezipiert werden, beispielsweise *vorbereitungen für eine hinrichtung* (1957), *montage mit himmel und hammer* (1958) oder *die gute suppe* (1958). In Erweiterung zu den sogenannten Konstellationen, die mit einzelnen Wörtern und isolierten Begriffen arbeiten, besteht das Prinzip dieser Montagen, die oftmals in den für die Wiener Gruppe typischen Kollaborationen entstanden, darin, aus ganzen Sätzen existierender Texte einen neuen ›zu montieren‹.³ Rühm hat dieses Verfahren, das seine Provokationskraft mitunter aus dem Zugriff auf und Eingriff in bestehende Werke bezieht, so beschrieben: »ganze sätze wurden als fertige bestandteile zueinander in neue, poetische beziehung gesetzt; damit stand praktisch das gesamte schrifttum zur verfügung« (ebd.: 22).

Wirft man einen ersten Blick auf die *montage mit weiss* (im Folgenden eine Wiedergabe ihrer vierten von insgesamt sieben Seiten), wird einem sogleich ihr ungewöhnliches Textbild auffallen, in dem das titelgebende Weiß die dominierende Farbe darstellt. Am oberen und unteren Ende der hier zitierten Seite sind lediglich zwei kurze Phrasen angebracht, »weiss gekleidet« und »weiss wie kreide«, während die restliche Seite nicht bedruckt ist. Die Verkehrung der Schwarz-Weiß-Relation, die hier besonders deutlich wird, jedoch für den Gesamttext bezeichnend ist, hat den Effekt, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf eine visuelle Konvention, nämlich die herkömmliche Gestaltung von Textbildern, zu lenken.

2 | Über das Verhältnis der Wiener Gruppe zum Dadaismus, auch mit Blick auf die Technik der Montage, siehe Szymanska 2009: 95-98, und Watts 1980: 207-219.

3 | Konrad Bayer hat 1964 in einem Beitrag für das *Times Literary Supplement* die Rolle der Gemeinschaftsarbeiten in der Gruppe betont (vgl. Weibel 1997: 31).

weiss gekleidet

weiss wie kreide
(Achleitner 1985b: 50)

Eine solche Deutung des Textes wird auch dadurch gestützt, dass Achleitner als ›Bausteine seiner Montage‹ mitunter eingespielte Redewendungen verwendet, denen lediglich gemein ist, dass in ihnen das Wort weiß vorkommt: etwa »weiss wie kreide« (ebd.), »weiss wie schnee« (ebd.: 49) oder »sich weiss waschen« (ebd.: 53). Der Text greift diese formelhaften Wendungen auf und ordnet sie in einer Art und Weise an, die dem Betrachter eine visuelle Textkonvention bewusst macht.

Die Amerikanerinnen Rosmarie Waldrop und Harriett Watts haben 1985 eine Textsammlung mit dem Titel *The Vienna Group* herausgegeben, in der sie Arbeiten der Wiener Gruppe, so auch Achleitners *montage mit weiss*, in amerikanischer Übersetzung vorgelegt haben. Vergleicht man Original und Übersetzung anhand der in den Translationswissenschaften viel diskutierten Kategorie der Äquivalenz (vgl. Koller 2008), wird man sagen müssen, dass diese hier nicht auf der Ebene der Semantik erreicht wird, die gemeinhin bei einem Übersetzungsvergleich in Rechnung gestellt wird, sondern auf der des den Text generierenden Prinzips. Genauer: Die amerikanische Übersetzung nimmt das Prinzip auf, aus idiomatischen Redewendungen, in denen das Wort weiß vorkommt, einen Text zu ›montieren‹. Sie wendet dieses Prinzip in der Zielsprache erneut an und erreicht ihrerseits einen Text, der auf eine visuelle Konvention verweist. Während – um in der Bilderlogik des Titels zu bleiben – die Bedeutung der ›montierten Phrasen und Sätze‹ eine nur untergeordnete Rolle spielt, wird ihnen wie im Original die Funktion zuerkannt, eine visuelle Darstellungskonvention aufzubrechen. Dass in der Übersetzung die Formulierungen »white tie« (Achleitner 1985a: 70; Fliege) und »white lie« (ebd.; gut gemeinte Lüge) angeordnet werden, idiomatische Redeweisen des Amerikanischen, in denen die Farbe Weiß eine Rolle spielt, die aber im Original keine Entsprechung haben, illustriert diesen Befund exemplarisch. Um das spezifische Profil dieser Übersetzung zu verdeutlichen, sind im Folgenden links ein Auszug aus der *montage mit weiss* und rechts aus der *Montage In White* zitiert:

weiss gekleidet weiss ist die farbe der unschuld white tie white is the color of innocence

weisse ameisen	white ants
weisse arme	white arms
weisse farbe	white canvas
weisse gamaschen	white collar
weisse hände	white easter
weisse handschuhe	white elephant
weisse kohle	white face
weisse leinwand	white fly
weisse ostern	white heat
weisse strümpfe	white lead
weisse wäsche	white liver
weisse woche	white spats
weisse zähne	white teeth

weiss ist die farbe der unschuld white is the color of innocence

der weisse sonntag	the white caps
der weisse sport	the white sport
der weisse tod	the white death
die weisse fahne	the white flag
die weisse frau	the white guard
die weisse garde	the white horde
die weisse rasse	the white man's burden
die weisse wand	the white wall
das weisse haus	the white house
das weisse kreuz	the white book
das weisse meer	the white sepulchre

weiss wie kreide weiss ist die farbe der unschuld white lie white is the color of innocence

(Achleitner 1985b: 50f.)

(Achleitner 1985a: 70f.)

Die Phrasen »white collar« und »white elephant« (erste Spalte), »the white caps« (zweite Spalte), »the white man's burden« (dritte Spalte) oder »the white book« (vierte Spalte) haben in Achleitners Montage keine semantische Entsprechung, erfüllen jedoch insofern das Prinzip des Ausgangstextes, als sie der Gesetzmäßigkeit der zitierten Passage folgen und in alphabetischer Reihenfolge Phrasen bilden, die das Adjektiv weiß verwenden. Die Übersetzung wird hier also zu einem Anstoß, um *eigene* Phrasen zu erfinden, die aber in die Logik des Ausgangstextes eingespannt bleiben.

Harriett Watts hat diesen Übersetzungsweg am Beispiel ihrer Übertragungen von Hans Arp und Kurt Schwitters, beide Vertreter jener literarischen Moderne, welche die Wiener Gruppe nach 1945 wiederentdeckt hat, so beschrieben: »With Arp and Schwitters, I often had to seek a non-literal English equivalent that could reproduce, or attempt to reproduce, the sort of verbal play that had taken place in German« (Watts 1974: 21). Deutlich geht aus diesem Statement die Entscheidung hervor, zur Beibehaltung eines Wortspiels von der semantischen Äquivalenz abzusehen. Möchte man in der Bilderlogik von Achleitners Titel, also Montage, bleiben, wird man sagen können, dass die Übersetzer nach dem Bauplan des Originals – ein Begriff, der für Achleitner, »the constructivist of the group« (Waldrop/Watts 1985: 64), besonders zutreffend ist – in der Zielsprache einen Text errichten, der aus Achleitners Montage zwar seinen Anstoß bezieht, jedoch semantisch eigene Ergebnisse generiert.

Eine andere Möglichkeit, um die Besonderheit dieses Übersetzungsprozesses zu fassen, bietet eine Äußerung von Fritz Senn, der 1969 in einer Kritik von Anthony Burgess' und Arno Schmidts Versuchen, James Joyces *Finnegans Wake* zu übersetzen, bemerkt hat, dass jedes Unterfangen, Joyces Text zu übersetzen, selbst zu einem Sprachexperiment werde: »Jeder Übersetzungsversuch wird zum Sprachexperiment, das Beachtung verdient, selbst wenn sich von *Finnegans Wake* dabei das meiste verflüchtigen muß« (Senn 1999: 173f.). In dieser Aussage hat Senn eine Formulierung gewählt, die Original und Übersetzung – anders als es die Metasprache für das Übersetzen gemeinhin tut – auf *derselben* Ebene ansiedelt: Ein Sprachexperiment generiere ein weiteres Sprachexperiment. Übersetzung und Original seien zwar aufeinander bezogene Textformen, die Übersetzung stelle aber einen autonomen Text dar. Die Achleitner-Übersetzung könnte so als ein Text beschrieben werden, der ein in der Ausgangssprache durchgeführtes Experiment in der Zielsprache weiterführt.

Der vorliegende Aufsatz nimmt Senns ent-hierarchisierende Rede über das Verhältnis von Original und Übersetzung auf. Er möchte sie weiter entfalten, um das Übersetzen experimenteller Literatur zu beschreiben. Mit dem Begriff der experimentellen Literatur (Senn verwendet den des Sprachexperiments in einer nicht festgelegten Form) werden im Folgenden all jene literarischen Texte bezeichnet, die explorativ auf Konventionen der Darstellung zugreifen (vgl. Bies/Gamper 2011: 9). Achleitners *montage mit weiss* ist beispielsweise in dem Sinne experimentell, als sie mit den Mitteln der Montage eine visuelle Konvention erforscht und uns als solche erst bewusst macht. Der ebenso vielstimmige

wie vielfach diskutierte Begriff der experimentellen Literatur wird hier also in einem *relationalen* Sinne verwendet, als Bezeichnung für Texte, die stabilisierte Darstellungsweisen literarisch erforschen.

Die hier zu entfaltende These lautet, dass bei der Übersetzung experimenteller Literatur stets der explorative Zugriff des Textes auf eine Darstellungskonvention, anders: die experimentelle Anordnung des Ausgangstexts, übersetzt wird. Das hat zur Folge, dass die semantische Äquivalenz in den Hintergrund tritt und der Prozess des Übersetzens in ganz besonderer Weise zu einem Mittel der Sprachbildung wird oder, wie Dirk Weissmann schreibt, zu einem »Vorwand [...] zum eigenen Dichten« (Weissmann 2013: 123).

Die Übersetzung experimenteller Literatur zu analysieren, so eine weitere Annahme, erweist sich deshalb als erkenntnisfördernd, weil sie uns dazu auffordert, eingespielte Bilder zur Beschreibung des Übersetzungsprozesses in Frage zu stellen und einen anderen Blick auf das Übersetzen zu entwickeln; konkret, den Status des übersetzten Textes als ein eigenständiges Sprachexperiment ernst zu nehmen. Dieser andere Blick könnte sich auch zur Beschreibung von Übersetzungen anderer Formen von Literatur und Übersetzungsprozessen im Allgemeinen als fruchtbar erweisen.

Um diese andere Perspektive auf das Übersetzen zu entfalten, werden im Folgenden drei weitere Texte und ihre (teilweisen) Übersetzungen untersucht, die zwischen 1957 und 1978 publiziert wurden. Die in diesem Beitrag behandelten Autoren, Friedrich Achleitner, Ernst Jandl, Georges Perec und Walter Abish, bilden literaturgeschichtlich betrachtet zwar keinen engeren Gruppenzusammenhang, können jedoch alle als Vertreter einer experimentellen Literatur im oben genannten Sinne erachtet werden. Ihre Texte erforschen, wenn auch in je anderer Form, Konventionen der Darstellung. In den ersten beiden Beispielen geht es um Übersetzungen aus der deutschsprachigen Literatur, für die Rosmarie Waldrop und Harriett Watts (Achleitner) bzw. Ray DiPalma (Jandl) verantwortlich zeichnen (2); in zwei weiteren um Übersetzungen ins Deutsche, die Eugen Helmlé (Perec) bzw. Jürg Laederach und Hanna Muschg (Abish) angefertigt haben (3). Die Argumentation verläuft von den vier Einzelanalysen hin zu einem abschließenden Teil (4), in dem die gewonnenen Einsichten in allgemeinere Begriffe gefasst werden.

2. ÜBERSETZEN ALS VERVIELFÄLTIGEN DES ORIGINALS

Der österreichische Lyriker Ernst Jandl, um fünf Jahre älter als sein Landsmann Friedrich Achleitner, teilte nach 1945 mit den Vertretern der Wiener Gruppe nicht nur den Arbeitsort Wien, sondern auch eine Reihe von Interessen, etwa das für die visuelle Dimension von Texten, wie sie Achleitners Montage exponiert. Jandl, der niemals ein Mitglied der Wiener Gruppe war, hat sein Verhältnis zu ihr in dem Gedicht *verwandte* folgendermaßen gestaltet: »der vater der wiener gruppe ist h.c. artmann / die mutter der wiener gruppe ist gerhard rühm / die

kinder der wiener gruppe sind zahllos / ich bin der onkel«. (Jandl 1997c)⁴ 1968, zwei Jahre nachdem Jandl mit *Laut und Luise* (1966) als Lyriker der Durchbruch gelungen war, publizierte er im Luchterhand-Verlag den Gedichtband *sprechblasen. Visuelle Gedichte*. Das 30. Gedicht der Anthologie, das Jandl bereits im September 1964 geschrieben hatte, trägt den Titel *reihe*:

reihe

eis
zweig
dreist
vieh
füllf
ächz
silben
ach
neu
zink
(Jandl 1997b)

2000 fertigte der amerikanischer Lyriker Ray DiPalma hiervon die folgende Übersetzung an:

cherries	ceres	seers	jerries	cerise
rung	numb	rum	runt	hun
dew	true	chew	dude	toot
tree	gris	dray	treat	teat
fear	veer	fire	freak	fork
vibe	fife	fink	flyte	fight
sex	zyxt	cigs	styx	snits
seaman	semen	sheba	zebulon	savon
hatch	ace	ox	ape	ache
gnome	nun	nix	knife	niche
den	zen	zing	djinn	sin
(Jandl 2000)				

Vergleicht man Original und Übersetzung, dann muss schon auf den ersten Blick auffallen, dass der übersetzte Text die Länge des Originals um ein Vielfaches übersteigt; eine Exzentrizität, die erst verständlich wird, wenn man die Fra-

4 | Auch Rühm verweist in seiner Einleitung auf Jandl (vgl. Rühm 1985: 24). Über Jandls Verhältnis zur Wiener Gruppe informieren weiter Riha 1996: 11, und Pfoser-Schewig 1997: 32-36.

ge beantwortet, welche Ebene des Ausgangstextes der 1943 in Pennsylvania geborene DiPalma hier eigentlich übersetzt.

Um diese Frage beantworten zu können, lohnt sich ein genauer Blick auf die experimentelle Anordnung von Jandls Gedicht: Was der *reihe* zugrunde gelegt und beim Lesen sogleich hörbar wird, ist die Zahlenreihe von eins bis zehn. Das Konstruktionsprinzip des kurzen Gedichts besteht darin, jedes Element dieser Zahlenreihe, eins, zwei, drei usw., durch ein Wort zu ersetzen, dessen Wortkörper einem solchen ähnlich ist: Aus eins wird »eis«, aus zwei »zweig«, aus drei »dreist« usw. In den Registern der Rhetorik gesprochen, handelt es sich um unorganische Paronomasien; das heißt, dass sich die Ähnlichkeit der Wortkörper zwischen dem Zahlenwort und dessen Ersetzung nicht auf eine Stammverwandtschaft gründet, wie das beispielsweise zwischen Graben und das Grab der Fall ist, sondern vorgetäuscht wird, etwa in der Ersetzung von vier durch »vieh«, sieben durch »silben« sowie zehn durch »zink« (vgl. Groddeck 1995: 141). Eine Besonderheit von Jandls Paronomasien besteht schließlich darin, das jeweils ersetzte Wort nur anzudeuten.

Jandls Gedicht erzielt, indem es die seit Kindertagen vertraute Zahlenreihe von eins bis zehn unvertraut macht, einen Effekt der Verfremdung. Es erzielt ebenso einen Effekt von Komik, besonders in der sechsten Zeile, wo »ächz« die Ziffer sechs ersetzt und man an eine Person denken könnte, die an dieser Stelle ächzt, zumal sie gerade die sechste von insgesamt zehn Stufen erreicht hat. Experimentell ist dieses Gedicht im Sinne der hier vertretenen Begriffsverwendung, weil es die Zahlenreihe von eins bis zehn in ihrer Sprachlichkeit erforscht, aufbricht und dem Leser überhaupt erst als eine Konvention bewusst macht.

Blickt man von dieser Analyse auf die fünfmal längere englische Version, sieht man, dass DiPalma nicht die Bedeutungsebene übersetzt hat, sondern die experimentelle Anordnung, die diesem Text zugrunde liegt. Anders gesagt, hat er die Konstruktionsregel, die den Originaltext erzeugt, die Ersetzung jeder Ziffer durch eine unorganische Paronomasie, im Amerikanischen erneut angewendet, allerdings nicht nur einmal, sondern fünfmal, woraus das Wuchern der Übersetzung über das Original resultiert. Dadurch entsteht ein amerikanischer Text, der nicht nur länger, sondern auch komplexer ist. Aus der fünfmaligen Wiederholung des der *reihe* zugrunde liegenden Prinzips bildet sich ein Text, der Jandls vertikale Reihe vervielfacht und zudem horizontale Reihen generiert, beispielsweise in der ersten Zeile »rung numb rum runt hun«, in der zweiten »dew true chew dude toot« oder der dritten »tree gris dray treat teat«. Indem der amerikanische Text auch den Gedichttitel nicht wörtlich (*series*), sondern als Paronomasie (beispielsweise »cherries«) übersetzt, durchbricht er zwar die Relation zwischen Titel und Gedicht. Gleichzeitig aber entfaltet er die im Titel aufscheinende Idee der Reihe weiter, zumal er nicht eine, sondern 16 Reihen bildet (fünf vertikale, 11 horizontale). Schließlich trägt die Übersetzung ihrer Vervielfachung des Jandl-Gedichtes Rechnung, indem sie in der Titelzeile stets Pluralformen verwendet. In die Bilderlogik des Experiments gefasst: DiPalma hat Jandls Versuch in einer anderen Sprache angestellt und dabei einen Text gene-

riert, der über den Ausgangstext hinausweist und für sich stehend eine eigene Analyse fordert.

Dass das Übersetzen ein Anstoß zum Dichten sein kann, ein Sachverhalt, der sich hier als Vervielfältigung und Komplexitätssteigerung des Originals manifestiert, war Jandl, der selbst mit dem Übersetzen experimentierte und der als ausgebildeter Anglist eine produktive Affinität zum Englischen unterhielt (vgl. Weissmann 2013: 130), keineswegs fremd. Das beweist eindrücklich seine *oberflächenübersetzung*, erstmals 1965, dann 1968 im selben Band wie die *reihe* erschienen. Es handelt sich dabei um einen jener Texte, in denen Jandl für seine Dichtung die englische Sprache aufgreift (man denke weiter an die im selben Band enthaltenen Gedichte *kneiernzuck*; *a love-story*, *dringend* und *flamingo*).⁵ In *oberflächenübersetzung* überträgt Jandl anstatt der semantischen die lautliche Ebene eines Gedichts des Romantikers William Wordsworth: Aus »my heart leaps up when i behold / a rainbow in the sky« wird beispielsweise »mai hart lieb zapfen eibe hold / er renn bohr in sees kai« (Jandl 1997a). Man kann hierin die Entsakralisierung eines kanonischen Texts sehen oder auch behaupten, dass die Übersetzung – wie bei DiPalmas Übertragung – ein neues Gedicht anstößt.

Blickt man vorläufig auf das bisher Gesagte zurück, zeigt sich, dass die Übersetzungen beider Vertreter der österreichischen Avantgarde nach 1945, Friedrich Achleitner und Ernst Jandl, dadurch charakterisiert sind, den explorativen Zugriff der Ausgangstexte auf eine Darstellungs konvention, sei es eine visuelle (Textbild) oder alltägliche (Zahlenreihe), aufzugreifen und in der Zielsprache erneut zu erproben. DiPalmas Jandl-Übersetzung zeigt weiter, dass dieser Übersetzungsweg sprachbildend sein kann und ein Experiment, so es in einer anderen Sprache wiederholt wird, eine Komplexitätssteigerung herbeizuführen vermag.

3. DAS ÜBERSETZEN NUMERISCHER UND PANGRAMMATISCHER STRUKTUREN

Nach der Diskussion zweier deutschsprachiger Texte in amerikanischer Übersetzung sollen nun zwei fremdsprachige Texte in deutscher Übersetzung analysiert werden, die in je anderer Weise unter Einschränkungen produziert worden sind; zunächst ein Gedicht des französischen Schriftstellers Georges Perec, das Teil seines 1978 publizierten Romans *La vie mode d'emploi*, in deutscher Über-

5 | Zu *oberflächenübersetzung* bzw. Jandls Verhältnis zur englischen Sprache vgl. Stanzel 1985: 47; Römer 2012: 106-109. Besonders in den 1960er/70er Jahren waren Jandls Werk und Vortragsweise im englischsprachigen Raum bekannt (vgl. Hamburger 2005; Römer 2012: 9). Legendar ist sein Auftritt am 11. Juni 1965 in der Royal Albert Hall. Vor dem Hintergrund dieser Rezeptionsgeschichte ist es auffällig, dass eine systematische Erforschung der englischen Jandl-Rezeption, die auch den Übersetzungen seines Werks angemessen Rechnung trägt, noch ein Desiderat darstellt. Einige Überlegungen zu ungarischen und spanischen Jandl-Übersetzungen bietet Holzmann 2013.

setzung *Das Leben. Gebrauchsanweisung*, ist. Dieser Roman ist in verschiedener Hinsicht von der Arbeit der Schriftstellergruppe OULIPO mitinspiert, der Perec seit 1967 angehörte. OULIPO steht für OUvroir de la Littérature POtentielle, also Werkstatt für potentielle Literatur.⁶ Perecs Text vermag sichtbar zu machen, dass die unterschiedlichen Profile experimenteller Anordnungen die Sprachbildung in der Übersetzung in verschiedenen Graden ermöglichen. Im Folgenden finden sich zwei Ausschnitte aus Perecs 179 Zeilen langem Gedicht. Der erste Ausschnitt umfasst zehn, der zweite elf Zeilen:

11 Le petit garçon descendant la poubelle en rêvant à son roman
 12 Le neveu gandin accompagnant la globe-trotteuse australienne
 13 La tribu évitiste échappant sans arrêt au doux anthropologue
 14 La cuisinière refusant de se servir d'un four auto-nettoyant
 15 Le PDG de l'hôtellerie internationale sacrifiant 1 % à l'art
 16 L'infirmière regardant avec nonchalance un magazine illustré
 17 Le poète allant en pèlerinage faisant naufrage à Arkhangelsk
 18 Le violon italien faisant perdre patience à son miniaturiste
 19 Le couple gras et mangeur de saucisses n'arrêtant pas la TSF
 20 Le colonel manchot après l'attaque du Grand Quartier Général
 (Perec 1978: 292f.)

50 Le petit garçon privé de gâteau le voyant apparaître en rêve

51 Les sept acteurs refusant le rôle après avoir lu le scénario
 52 L'Américain déserteur laissant mourir sa patrouille en Corée
 53 Le guitariste changeant de sexe puis devenant une super-star
 54 Le maharadja offrant une chasse au tigre à un Européen roux
 55 Le grand-père libéral trouvant son inspiration dans un roman
 56 Le calligraphe recopiant dans la Médina une sourate du Coran
 57 Orfanik demandant l'air d'Angelica dans l'Orlando d'Arconati
 58 L'acteur ourdissant sa morte avec l'aide de son frère de lait
 59 La jeune Japonaise tenant à bout de bras la torche olympique
 60 Aetius arrêtant les hordes d'Attila aux Champs Catalauniques
 (ebd.: 294)

Nähern wir uns diesem Gedicht, ausgehend von dem hier vertretenen Verständnis von experimenteller Literatur als einer Erprobung stabilisierter Darstellungsverfahren, dann können wir sagen, dass der Gegenstand von Perecs Experiment ein Prinzip der Lyrik ist, nämlich die Erzeugung von Wiederholungsstrukturen, beispielsweise auf lautlicher oder metrischer Ebene.⁷ Perecs Methode ist

6 | Einen Überblick über Geschichte und Anliegen der Gruppe bietet Le Tellier 2006.

7 | Die Annahme, dass Wiederholungsstrukturen ein Charakteristikum poetischer Sprache seien, geht auf Jacobsons Definition der poetischen Funktion zurück (vgl. Jacobson 1979).

es, dieses Prinzip zu übertreiben und ein Gedicht zu schreiben, das aberwitzige Wiederholungsstrukturen aufweist. Diese entstehen, weil Perec seinem Schreiben – wie es in den Selbstaussagen der OULPO heißt – ›contraintes‹, also Einschränkungen auferlegt, wobei im vorliegenden Fall zwischen einer (1) numerischen und (2) visuellen Einschränkung zu unterscheiden ist: Das gesamte Gedicht besteht (1) aus drei Abschnitten zu zweimal 60 und einmal 59 Zeilen. Jede der insgesamt 179 Zeilen ist exakt 60 Zeichen (inklusive Leerzeichen) lang. Hinzu kommt (2), dass der an der 60. Position der ersten Zeile des ersten Abschnitts (Zeile 1-60) stehende Vokal a Zeile für Zeile um eine Zeichenposition wandert, bis er in der 60. Zeile in erster Position steht. Dasselbe gilt für den zweiten Abschnitt des Textes (Zeile 61-120), in der es der Konsonant m ist, der bis Zeile 120 wandert, sowie im dritten Abschnitt (Zeile 121-179) der Vokal e. Hieraus ergibt sich für jeden Abschnitt eine Diagonale, die jeweils von oben rechts des Textes bis nach unten links verläuft. Zusammen ergeben diese Diagonalen das französische Wort ›âme‹, Seele, weshalb das Gedicht auch als die Seele dieses Romans bezeichnet wurde (vgl. Steiner 2001: 193).

In einer Nebenbemerkung sei erwähnt, dass es Perecs Werk nicht vollständig gerecht würde, wollte man behaupten, dass die Einschränkungen, unter die er seine Arbeiten gestellt hat, stets mathematischen Charakter hätten. In seinem 1969 publizierten Roman *La Disparition*, auf Deutsch *Anton Foyls Fortgang*, verzichtet er auf die Verwendung des am meisten verwendeten Buchstabens des französischen Alphabets: e. Diese Einschränkung ist dem Umstand geschuldet, dass ›sans e‹, also ohne e, im Französischen einen ähnlichen Klang aufweist wie ›sans eux‹, also ohne sie (vgl. Bellos 1993: 401f.). Sie, das sind nicht zuletzt Perecs Eltern, die beide jüdischer Herkunft waren und dem NS-Regime zum Opfer gefallen sind: Perecs Vater 1940 als Soldat in der französischen Armee, seine Mutter 1942 in Auschwitz. Perecs leipogrammatischer Roman ist also kein leeres Zeichenspiel, sondern evoziert poetisch das Fehlen der Eltern als Fehlen eines elementaren Elements sprachlicher Kommunikation.

Damit zurück zu *La vie mode d'emploi*: Die hier vorgeschlagene Lesart des in zwei Ausschnitten zitierten Gedichtes ist, dass es einer Konvention der Lyrik zu Leibe rückt, indem es diese übertreibt, ja entstellt. Aus lautlichen oder rhythmischen Wiederholungen sind hier exakte Wiederholungen von Zeilenlänge und Anzahl der Zeichen geworden. Anders gesagt: Perec steigert die Präformationen lyrischer Rede, indem er zusätzliche Einschränkungen ins Spiel bringt. Dass diese dem Bereich der Mathematik entnommen sind, hat zur Folge, dass der Begriff der experimentellen Literatur hier eine zusätzliche Bedeutung gewinnt, zumal Elemente einer anderen Experimentalkultur in der Literatur aufgegriffen werden.

Betrachten wir nun Eugen Helmlés Übersetzung des zitierten Gedichtauschnitts, sehen wir, dass die Übersetzungsarbeit wie im Falle Jandls und Achleitners zunächst darin besteht, die explorative Methode des Ausgangstexts, seine experimentelle Anordnung, im Deutschen erneut anzuwenden. Auch Helmlé steigert die Strukturen der Lyrik in einer extremen Weise und produziert einen Text, der dasselbe numerische Profil aufweist wie Perecs und der ebenfalls

anhand der Diagonalen, die durch jeden Abschnitt verlaufen, ein drei Buchstaben langes Wort bildet. In der deutschen Übersetzung, welche die 50. Zeile, wie unten stehend zu erkennen ist, zu einem Bestandteil des sechsten Abschnitts macht, lautet die zuvor zitierte Stelle:

11 Der kleine Junge träumt neben dem Mülleimer von einem Sonett
 12 Der Stutzerneffe, die australische Globetrotterin begleitend
 13 Der Stamm, der vor dem stoischen Anthropologen immer entflo
 14 Die Köchin verweigerte das Grillen im selbstreinigenden Ofen
 15 Die Krankenschwester, die öde in einer Illustrierten blättert
 16 Der Generaldirektor der Hotellerie opferte ein % den Künsten
 17 Die alte Stradivari, die den Miniaturisten die Geduld kostete
 18 Der Wallfahrer-Dichter, in Archangelsk Schiffbruch erleidend
 19 Das dicke, fette Ehepaar, das die Glotze nicht abstellen will
 20 Der Gehilfe aus Paraguay, der einen wichtigen Brief verbrennt
 (Perec 1991: 370)

50 Der desertierte Ami läßt seine Patrouille in Korea krepieren
 51 Der damalige Warschauer Clown, der ein ärmliches Leben führt
 52 Die bullige Japanerin, die Olympiafackel vor sich her tragend
 53 Der kleine Junge bekommt keine Torte, sieht sie aber im Traum
 54 DerAmimusikerwirdnachGeschlechtsumwandlungzumSuperstar
 55 Der liberale Grossvater, der von einem Roman inspiriert wird
 56 Der ideale Kalligraph, in Medina eine Koran-Sure abschreibend
 57 Aetius besiegt Attilas Horden auf den katalaunischen Feldern
 58 Sein Milchbruder stiftete den Schauspieler zum Selbstmord an
 59 Die Rani, einem rothaarigen Europäer eine Tigerjagd anbietend
 60 Im Orlando d'Arconati verlangt Orfanik das Lied der Angelica
 (ebd.: 371)

Betrachtet man Helmlés Übersetzung unter der bereits eingeführten Perspektive der Äquivalenz, wird man sehen, dass er, den explorativen Zugriff auf lyrische Konventionen wiederholend, semantisch andere Wege geht. Das Perec'sche Experiment im Deutschen durchzuspielen führt dazu, dass drei Diagonalen entstehen, die aber ein anderes Wort, nämlich ich, ergeben (Seele hätte fünf). Anstatt der Buchstaben a, m und e sind es im Deutschen die Buchstaben i, c und h, die den Verlauf der Diagonalen bilden.⁸ In dieselbe Richtung weist, dass die Übersetzung, indem sie das numerische Prinzip des Originals erneut anwendet, einzelne Worte durch semantisch abweichende Worte ersetzt: Aus der elften Zeile

8 | Vgl. Bellos 1993: 603. Weiter hat Helmlé einzelne Verse verschoben: Zeile 15 des Originals hat er erst in der 16. Zeile übersetzt, während er die 18. Zeile bereits als Zeile 17 überträgt. Ähnliche Verschiebungen lassen sich anhand des zweiten Ausschnitts aufweisen: Zeile 52 ist in Zeile 59 übersetzt, Zeile 53 in 54 und Zeile 54 in 59 (vgl. hierzu Steiner 2001: 193).

»Le petit garçon descendant la poubelle en rêvant à son roman« ist in der Übersetzung »Der kleine Junge träumt neben dem Mülleimer von einem Sonett« geworden. Anstatt des fünf Buchstaben langen Worts »roman« verwendet Helmlé das Wort »Sonett«, mit dem der selbstreflexive Bezug zu Perecs Roman zwar gelockert ist, die »contraintes«, unter der dieses Experiment steht, aber erfüllt bleiben. Diese Sequenzen illustrieren, dass sich der Übersetzer stärker an der experimentellen Anordnung als an der semantischen Äquivalenz orientiert hat.

Perecs Gedicht kommt innerhalb der Gesamtkonstruktion des Textes aber noch eine weitere, synthetische Funktion zu, nämlich die, alle Figuren des Romans aufzurufen (vgl. Steiner 2001: 193). Der Anspruch, unter einer »contrainte« Figuren zu exponieren, ist dem Anliegen der OULIPO geschuldet, Möglichkeiten der Literatur unter verschärften Einschränkungen zu erforschen. Oskar Pastior, seinerseits Mitglied der Gruppe, hat diesen Anspruch einmal so formuliert: »Mich reizt die Chance, ob, oder wenn, oder daß trotz der Spielregeln ein »guter« Text herauskommt« (Pastior 2000: 281).⁹ Aufgrund dieser romaninternen Funktion konnte Helmlé die Bedeutungsebene nicht in dem Maße hintantstellen, wie das beispielsweise bei Jandls *reihe* der Fall war. So ist zu erkennen, dass die Übersetzung, um die »contrainte« wie auch die Syntheseleistung des Gedichts zu evozieren, Inkorrektheiten in Kauf nimmt, etwa das Fehlen von Abständen in Zeile 54, oder in Zeile 49 auf grammatikalische Wohlgeformtheit verzichtet, beispielsweise in der Formulierung: »Die Schauspieler, wo nach Drehbuchlektüre die Rolle ablehnen« (Perc 1991: 371).

Eine wichtige Einsicht, die schließlich aus diesem Beispiel gewonnen werden kann, ist, dass die unterschiedlichen Profile der experimentellen Anordnungen das Maß, in dem in der Übersetzung deren weitere Entfaltung – Stichwort: Sprachbildung – möglich ist, determinieren. Der numerische Charakter des Perc'schen Experiments macht eine Steigerung dieses Experiments im Sinne des zuvor beobachteten Wucherns über das Original hinaus unmöglich. Das arithmetische Profil des Gedichts setzt der Sprachbildung des Übersetzers Grenzen, auf die der Jandl-Übersetzer DiPalma nicht gestoßen ist und die auch die Übersetzer von Walter Abishs *Alphabetical Africa*, wie es nun zu zeigen gilt, nicht kennen.

Zwischen Georges Perc und dem um fünf Jahre älteren amerikanischen Schriftsteller Walter Abish, dessen Romandebüt *Alphabetical Africa* (1974) das nun folgende, letzte Beispiel darstellt, gibt es eine Reihe von biografischen, aber auch literarischen Verbindungen.¹⁰ Das Leben beider Autoren ist in je anderer Form von den Gräueltaten der Nationalsozialisten überschattet: Während Perc seine Eltern mit nur sechs Jahren verloren hatte, musste Abish, 1931 als Kind jüdischer

9 | Pastior hat selbst mit dem Übersetzen experimentiert, beispielsweise anhand von Gedichten Charles Baudelaires. Vgl. hierzu: Strässle 2011: 440. Seine »traduction sous contrainte(s)« (ebd.: 435) ist von dem hier behandelten Problem, einen unter Einschränkungen produzierten Text zu übersetzen, zu differenzieren.

10 | Ästhetische Parallelen zwischen Abish und Perc erwähnt Bauer 2003: 7-14.

Eltern in Wien geboren, diese Stadt 1938 verlassen. Über Frankreich, Schanghai, Israel und England gelangte er 1957 in die USA, wo er sich seit den 1970er Jahren als Schriftsteller einen Namen gemacht hat.

Die Werke der beiden Autoren sind schließlich durch eine Reihe von Versuchen miteinander verbunden, unter selbst gewählten Zwängen literarische Texte zu produzieren. Vor dem Hintergrund dieser ästhetischen Affinitäten ist es alles andere als Zufall, dass Abish seinen französischen Kollegen in den 1970er Jahren für den amerikanischen Verlag New Directions vorschlug (vgl. Bellos 1993: 611), in dem er selbst publizierte, und dessen leipogrammatistischen Roman, *La Disparition* (engl. *The Void*), 1995 für die *Washington Post* rezensierte.

Über das intrikate Verhältnis zwischen einem Schreiben unter selbst gewählten Einschränkungen und der literarischen Darstellung des NS-Terrors hat Abish in dieser Rezension eine Vermutung geäußert, die auf ihn wie auf Perec zuzutreffen scheint; dass nämlich diese spezifische Form des experimentellen Schreibens die Möglichkeit eröffne, das, was nicht ausgedrückt werden kann, zu vermeiden: »It [the constrictive form of the lipogram; R.L.] is also, it should be noted, an ideal vehicle for concealment, for hiding the inexpressible« (Abish 1995). Spannt man diese Äußerung mit den ersten beiden Beispielen dieses Aufsatzes, Achleitner und Jandl, zusammen, werden zwei unterschiedliche Funktionen von experimenteller Literatur deutlich. Während sie für Abish und Perec ein Mittel darstellt, um sich von der Darstellung der eigenen Geschichte entlasten zu können, ist sie für Achleitner und Jandl ein Werkzeug der Opposition, mit dem kulturpolitischen Kontinuitäten der NS-Zeit in Österreich nach 1945 entgegengetreten werden konnte.¹¹ Bemerkenswert ist, dass der Nationalsozialismus für alle hier behandelten Autoren einen Referenzpunkt bildet, ein Spannungsfeld, auf das sich ihre Schreibweisen explizit wie implizit beziehen.

Die Besonderheit von Abishs pangrammatischem Debütroman ist es, das Alphabet in einer spezifischen Art und Weise zu seiner Struktur zu machen: Der Text ist in 52 Kapitel unterteilt und verläuft dem Schema des Alphabets folgend vom ersten Kapitel, A, über das zweite Kapitel, B, das dritte Kapitel, C, usw. bis zum 26. Kapitel, Z, und von dort wieder zurück über das 27. Kapitel, Z, das 28. Kapitel, Y, das 29. Kapitel, X, bis hin zum letzten Kapitel, wiederum A. In einer an Perecs Poetik der ›contrainte‹ erinnernden Form legt sich Abish dabei die Einschränkung auf, im ersten Kapitel lediglich Worte zu verwenden, die mit dem Buchstaben A beginnen, im zweiten ausschließlich solche, die mit A und B beginnen, im dritten solche, die mit A, B und C beginnen, bis ihm im 26. Kapitel, Z, alle Buchstaben und damit alle Worte der amerikanischen Sprache zur Verfügung stehen. Dieser Prozess kehrt sich im zweiten Teil des Romans um:

11 | Diese Differenzierung bedeutet nicht, dass Abishs Literatur zu den Arbeiten der österreichischen Avantgarde keine Beziehungen unterhalte. Die Tatsache, dass einige seiner Werke in den 1980er Jahren in der österreichischen Literaturzeitschrift *manuskripte* erschienen, einem wichtigen Organ für die Grazer Gruppe, die einige Anliegen der Wiener Gruppe weiterführte, weist auf das Gegenteil hin. Eine Übersicht von Abishs in den *manuskripten* erschienenen Texten bietet Leucht 2006: 307f.

Die sprachlichen Möglichkeiten schrumpfen nun über das Kapitel Z, in dem erneut alle Worte des Amerikanischen zur Verfügung stehen, über das Kapitel Y, in dem alle Worte außer die mit Z beginnenden möglich sind, bis zum letzten Kapitel, in dem erneut jedes Wort mit A beginnt.

Alphabetical Africa kann zweifellos als der Versuch gelesen werden, uns eine Konvention jeglicher Kommunikation, genauer, eine ihrer Voraussetzungen bewusst zu machen: nämlich das ebenso arbiträre wie interlinguale alphabetische System. Erst durch den spezifischen Zugriff dieses Romans auf das Alphabet, erst, indem er es durch seine Struktur exponiert, wird die Begrenztheit dieses Systems sichtbar, nicht zuletzt deshalb, weil die Anzahl der Kapitel durch die der Buchstaben (zweimal 26) determiniert ist.¹² Die experimentelle Anordnung dieses Textes, sein Versuch, uns das Alphabet bewusst zu machen, indem er es an die Textoberfläche rückt, ist besonders deutlich an den Rändern dieses Romans zu beobachten, weshalb sein Beginn in den Blick genommen werden soll:

Ages ago, Alex, Allen and Alva arrived at Antibes, and Alva allowing all, allowing anyone, against Alex's admonition, against Allen's angry assertion: another African amusement [...] anyhow, as all argued, an awesome African army assembled and arduously advanced against an African anthill, assiduously annihilating ant after ant, and afterward, Alex astonishingly accuses Albert as also accepting Africa's antipodal ant annexation. Albert argumentatively answers at another apartment. Answers: ants are Ameisen. Ants are Ameisen? (Abish/Laederach 2002: 208)

Blicken wir von hier auf die beiden Übersetzungen, die es von dieser Passage in deutscher Sprache gibt – die erste stammt von Hanna Muschg und beschränkt sich auf das Kapitel A, die zweite von Jürg Laederach, der den gesamten Roman übertragen hat –, sehen wir, dass beide das Experiment des Ausgangstextes, einen Romananfang zu schreiben, in dem alle Worte mit dem Buchstaben A beginnen, im Deutschen erneut durchführen:

Am Anfang, als Alex ankam. Augenblick! Als Alex, aber auch Allen an Alvas Alabaster-Arm ankamen, ankerten alle außerhalb Antibes. Anders angefangen, als Alva allerhand Anzügliches anregte, allerdings auch alle aufregte, äußerte Alex Ablehnung. Aufgebracht ächzte Allen: Abgedroschene afrikanische Ausschweifungen. Als alle Anwesenden ausgesprochen abweichende Ansichten aufbrachten, avancierten andernorts angsterregende Aufmärsche afrikanischer Armeen, attackierten ausdauernd am afrikanischen Ameisenhügel, ausrottend Ameise auf Ameise. Alex Anspielungen auf alte Ansichten ärgerten Albert. Albert, ausdrücklich angeklagt als Anwalt afrikanisch-antipodischer Ameisen-Annektierung, antwortet anderswo. Antworten: Ameisen allenfalls Ants. Ameisen als Ants? (Abish/Muschg 1983)

Am Anfang allen Anfangs Alex, Allen, an Alvas Arm. Ankunft Antibes, Aussichtsterrasse, alter Ankerplatz. Als Alvas Aussehen alle anzog, allerhand Anzügliches anregte, als

12 | Eine andere Perspektive auf den Roman entwickelt Fox 1990: 111-125.

Alex Abmahnungen ausstieß, als Allen ärgerlich atmete, artete alles auf Anhieb aus: Abermaliges abgedroschenes afrikanisches Amüsement [...] Achje. Auch argumentierten alle, alte angsterweckend angeschwollene afrikanische Armee avanciere, attackiere andauernd afrikanische Ameisenhügel, Ameise auf Ameise abschlachkend. Als Alex anschließend alte Ansichten abermals ausformulierte, amtierte ausgerechnet Albert als Angeschuldigter: angeklagt außerordentlicher Akzeptanz aller Ameisen-Annexion, Ausführende: Antipoden. Anderes Apartment: Albert arbeitet ausbaufähige Antwort aus, argumentiert anti Armee. Antwort: Ameisen als ›ants‹. Ameisen als ›ants‹? (Abish/Laederach 2002: 7)

Dass die beiden deutschen Texte zumeist voneinander abweichende Lösungen finden, deutet darauf hin, dass auch dieser unter verschärften Einschränkungen stehenden Übersetzung Spielräume zur Verfügung stehen. Hanna Muschg etwa macht aus »Alex astonishingly accuses Albert« die Phrase »Alex Anspielungen auf alte Ansichten ärgerten Albert«. Jürg Laederach bildet hierfür die Sequenz: »Als Alex anschließend alte Ansichten abermals ausformulierte, amtierte ausgerechnet Albert als Angeschuldigter«. Beide Übersetzungen treten insofern die Flucht nach vorne an, als sie neue pangrammatische Strukturen hinzufügen, die jedoch der experimentellen Anordnung des Originals entsprechen. Ein Rezensent der *Neuen Zürcher Zeitung* hat diesbezüglich über Laederachs Übersetzung bemerkt, dass diese »ganze Sätze und Absätze hinzuerfunden« habe (Brôcan 2002).

Dass das möglich ist und die Übersetzung dieses unter Einschränkungen produzierten Textes in einer Art und Weise anschwellen kann, die an DiPalmas Vervielfältigung der *reihe* erinnert, ist im Charakter von Abishs Experiment begründet. Weil dessen Einschränkungen anders als bei Perec nicht auf der Ebene der Buchstabenanzahl, sondern auf der Ebene des Buchstabentyps liegen, kann das Original quantitativ gesteigert werden. Während die Anzahl und Länge der Zeilen Perecs Übersetzer eine Obergrenze setzen, steht es Muschg und Laederach frei, zusätzliche pangrammatische Strukturen zu erfinden, ohne die experimentelle Anordnung des Ausgangstextes zu verlassen.

Besonders für das *Alphabetische Afrika* des preisgekrönten Schweizer Übersetzers ist ein Wuchern der Übersetzung über das Original hinweg zu beobachten: »Anyhow author apprehends Alva anatomically, affirmatively and also accurately« (Abish/Laederach 2002: 208) wird ausgebaut zu »Allerdings ängstigt Alva Autor A. anatomisch ätzend, aber auch absolut akkurat: Ausbund absonderlicher Avancen. Abstinenz ausgeschlossen« (Abish/Laederach 2002: 7). Indem Laederach das Experiment *Alphabetical Africa* erneut durchführt, ja weiterzelebriert, bildet er einen Text, der das pangrammatische Profil von Abishs Werk weiter intensiviert.

4. EXPERIMENTELLE LITERATUR ALS ANSTOSS: EINE ANDERE METASPRACHE FÜR DAS ÜBERSETZEN

Fritz Senns Überlegung, dass jeder Versuch, *Finnegan's Wake* zu übersetzen, seinerseits zu einem Sprachexperiment werde, stand am Anfang dieses Beitrags. Der vorliegende Aufsatz hat diesen Gedanken aufgenommen, um ihn für die Beschreibung von Übersetzungen aus dem Bereich der experimentellen Literatur fruchtbar zu machen. Möchte man dieses Vorgehen noch einmal in seine Teilschritte untergliedern, wird man sagen können, dass damit ein ursprünglich von den naturwissenschaftlichen Experimentalkulturen inspiriertes Vokabular (beispielsweise Anordnung, Versuch, Ergebnis; erforschen, erproben) aufgegriffen wird, um (1) sowohl die jeweiligen Texte zu charakterisieren als auch um (2) jene sprachlichen Prozesse zu beschreiben, mit denen die Ausgangstexte in eine Zielsprache übertragen werden. Ein spezifischer Ausgangstext kann so als eine experimentelle Anordnung betrachtet werden, die in einer anderen Sprache wiederholt wird. Eine solche Perspektivierung des Übersetzungsprozesses hat den besonderen Vorzug, Original und Übersetzung auf derselben Ebene anzusiedeln und damit die Eigenständigkeit der Übersetzung hervorzuheben.

Zu den Einsichten dieses Beitrags gehört weiter, dass die hier veranschlagte ent-hierarchisierende Rede über das Übersetzen in den gewählten Gegenständen begründet ist. Es sind – anders gesagt – die behandelten Texte selbst, die am Rande der öffentlichen, oftmals auch der akademischen Aufmerksamkeit stehen und die uns dazu auffordern, die Übersetzungssache zu ent-hierarchisieren und das sprachbildende Potential der Übersetzung anzuerkennen. Wenn der Beitrag damit abweichend von einem Impuls der aktuellen Übersetzungsforschung (Stichwort: ›translational turn‹) das Übersetzen nicht als eine weiter gefasste Kulturtechnik entfaltet (vgl. Bachmann-Medick 2009: 243), sondern als ein sprachliches Phänomen, dann zielt er mit dem ›translational turn‹ darauf ab, konventionelle Kategorien zur Beschreibung des Übersetzens weiter in Frage zu stellen (vgl. ebd.: 251-255).

Der hier verfolgte Ansatz eines von den literarischen Gegenständen geleiteten ›re-mappings‹ jener Kategorien, mit denen das Übersetzen beschrieben wird, versteht sich als eine notwendige Intervention mit Blick auf konventionelle Formen des Sprechens über das Übersetzen. Es als eine experimentelle Praxis zu fassen, bedeutet ein Modell von Übersetzung in Anschlag zu bringen, das sich von der Vorstellung hierarchischer Pole emanzipiert hat und in schroffem Gegensatz zu jenen Bildern steht, die den übersetzten Text dem Ausgangstext subordinieren, indem sie ihn beispielsweise in das Bildfeld der Moral einrücken (Treue, Untreue). Wenn metasprachliche Wendungen dieses Zuschnitts auf einer Ebene der Diskurskritik in ihren problematischen Implikationen zwar eingehend analysiert worden sind (vgl. Simon 1996: 1-14), kann das nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Bilder innerhalb der Gesellschaft wirksam geblieben sind. Das lässt sich allein daran ersehen, dass das Übersetzen dem Subordinationsprinzip solcher Oppositionen folgend im Literaturbetrieb als eine dem literarischen Schreiben gegenüber zweitrangige Arbeitsform erachtet wird (vgl.

Ette 1998: 19). Ebenso wichtig wie das Dekonstruieren eingespielter Formeln in der Rede über das Übersetzen könnte es deshalb sein, eine *andere* Metasprache für das Übersetzen zu entfalten, welche die Potentiale und Autonomie der Übersetzung hervorhebt. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Übersetzung experimenteller Literatur, die insgesamt erst an ihrem Anfang steht, könnte dabei helfen, eine solche Metasprache weiter zu präzisieren: Der Übersetzer experimenteller Literatur könnte in der hier veranschlagten Bilderlogik als ein Forscher beschrieben werden, der das in einer bestimmten Sprache angestoßene Sprachexperiment aufgreift, fortsetzt und möglicherweise zu neuen Horizonten führt.

LITERATUR

- Abish, Walter (1995): Vanishing Act. In: Washington Post v. 12. März 1995, S. 11.
- Ders./Laederach, Jürg (2002): Alphabetical Africa. Alphabetisches Afrika. Basel.
- Ders./Muschg, Hanna (1983): Alphabetical Africa. In: manuskripte 79, S. 4.
- Achleitner, Friedrich (1985a): MONTAGE IN WHITE. In: The Vienna Group. Six Major Austrian Poets. Hg. u. übers. v. Rosmarie Waldrop u. Harriett Watts. Barrytown, S. 69-73.
- Ders. (1985b): montage mit weiss. In: Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Hg. v. Gerhard Rühm. Reinbek b. Hamburg, S. 47-53.
- Bachmann-Medick, Doris (2009): Translational Turn. In: Dies.: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek b. Hamburg, S. 238-283.
- Bauer, Sylvie (2003): Walter Abish. L'arpenteur du langage. Paris.
- Bellos, David (1993): Georges Perec. A Life in Words. A Biography. Boston.
- Bies, Michael/Gamper, Michael (2011): Arbeit am Sprachmaterial – eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): »Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte.« Experiment und Literatur III, 1890-2010. Göttingen, S. 9-28.
- Bröcan, Jürgen (2002): Die Demontage der Fiktion. Walter Abish entwirft ein Alphabetisches Afrika. In: Neue Zürcher Zeitung v. 8. Oktober 2002, S. B11.
- Chamberlain, Lorie (1992): Gender and the Metaphorics of Translation. In: Lawrence Venutti (Hg.): Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology. London, S. 57-74.
- Eco, Umberto (2003): Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen. München.
- Eder, Thomas/Vogel, Juliane (2008): Verschiedene Sätze treten auf: die Wiener Gruppe in Aktion. Wien.
- Ette, Ottmar (1998): Mit Worten des Anderen. Die literarische Übersetzung als Herausforderung der Literaturwissenschaft. In: Claudius Armbruster/Karin Hopfe (Hg.): Horizontverschiebungen. Interkulturelles Verstehen als Heterogenität in der Romania. Tübingen, S. 13-31.
- Fox, Claire (1990): Writing Africa With Another Alphabet: Conrad and Abish. In: Conradiana 22, S. 111-125.

- Groddeck, Wolfram (1995): *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*. Basel.
- Hamburger, Michael (1982): Die schöpferischen Widersprüche. In: *Literatur und Kritik* 165/166, S. 16-22.
- Ders. (2005): Aus der Einleitung zu DINGFEST/THINGSURE (1997). In: Bernhard Fetz (Hg.): *Ernst Jandl. Musik, Rhythmus, Radikale Dichtung*. Wien, S. 208.
- Hermans, Theo (2008): Metaphor and Image in the Discourse on Translation: A Historical Survey. In: Harald Kittel (Hg.): *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. An International Encyclopedia of Translation Studies. Encyclopédie Internationale de la Recherche Sur La Traduction*. Bd. 1. Berlin, S. 118-128.
- Holzmann, Christian (2013): Lost in Jandlation – auf den fellen fieler fehler. In: Hannes Schwaiger/Hajnalka Nagy (Hg.): *Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl*. Innsbruck, S. 270-286.
- Jacobson, Roman (1979): Linguistik und Poetik. In: Elmar Holenstein (Hg.): *Poetik. Ausgewählte Aufsätze*. Frankfurt a.M., S. 83-121.
- James, Alison (2009): Constraining Chance. Georges Perec and Oulipo. *Evanston*, S. 141-156.
- Jandl, Ernst (1997a): oberflächenübersetzung. In: Ders.: *Sprechblasen. Verstreute Gedichte 3*. Hg. v. Klaus Siblewski. München, S. 51.
- Ders. (1997b): reihe. In: Ders.: *Sprechblasen. Verstreute Gedichte 3*. Hg. v. Klaus Siblewski. München, S. 30.
- Ders. (1997c): verwandte. In: Ders.: *idyllen, stanzen*. Hg. v. Klaus Siblewski. München, S. 8.
- Ders. (2000): cherries cerea seers jerries cerise. In: Ders.: *Reft and Light*. Übers. v. Rosmarie Waldrop, mit mehreren Versionen amerikanischer Autoren. Providence, S. 21.
- Koller, Werner (2008): Der Begriff der Äquivalenz in der Übersetzungswissenschaft. In: Harald Kittel (Hg.): *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. An International Encyclopedia of Translation Studies. Encyclopédie Internationale de la Recherche Sur La Traduction*. Bd. 1. Berlin, S. 343-354.
- Lakoff, George/Johnson, Mark (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago/London.
- Le Tellier, Hervé (2006): *Esthétique de l'Oulipo*. Bordeaux.
- Leucht, Robert (2006): *Experiment und Erinnerung. Der Schriftsteller Walter Abish*. Wien.
- Levý, Jiří (1999): *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt a.M.
- Pastior, Oskar (2000): Spielregel, Wildwuchs, Translation. Règle du jeu, Ulcérations, Translations. Traduit par Jürgen Ritte. In: Oulipo (Hg.): *La Bibliothèque Oulipienne*. Bd. 5. Bordeaux, S. 279-285.
- Perec, Georges (1978): *La vie mode d'emploi*. Roman. Paris.
- Ders. (1991): *Das Leben. Gebrauchsanweisung*. Roman. Aus dem Frz. v. Eugen Helmlé. Reinbek b. Hamburg.
- Pfoser-Schewig, Kristina (1997): Ernst Jandl ›auf neuen wegen‹. Von den ›Anderen Augen‹ zu ›Laut und Luise‹. In: Luigi Reitani (Hg.): *Ernst Jandl. Proposte di lettura*. Udine, S. 25-36.

- Reitani, Luigi (1997): Frasi e ›Safri‹. Sulla traduzione italiana di wien: heldenplatz. In: Ders. (Hg.): Ernst Jandl. Proposte di lettura. Udine, S. 51-68.
- Riha, Karl (1996): Orientierung. Zu Ernst Jandls literarischer ›Verortung‹. In: Volker Kaukoreit/ Kristina Pfoster-Schewig (Hg.): Ernst Jandl. München, S. 11-18.
- Römer, Veronika (2012): Dichter ohne eigene Sprache? Zur Poetik Ernst Jandls. Berlin.
- Rühm, Gerhard (1985): vorwort. In: Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Hg. v. Gerhard Rühm. Reinbek b. Hamburg, S. 5-36.
- Senn, Fritz (1999): Umgang mit ›Finnegans Wake‹. In: Friedhelm Rathjen (Hg.): Nicht nur nichts gegen Joyce. Aufsätze über Joyce und die Welt, 1969-1999. Zürich, S. 171-187.
- Simon, Sherry (1996): Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission. London.
- Stanzel, Franz K. (1985): Zur poetischen Wiederverwertung von Texten. Found Poems, Metatranslation, Oberflächenübersetzung. In: Renate Haas/ Christine Klein-Braley (Hg.): Literatur im Kontext. Festschrift für Helmut Schrey zum 65. Geburtstag am 6.1.1985. Sankt Augustin, S. 39-50.
- Steiner, Ariane (2001): Georges Perec und Deutschland. Das Puzzle um die Leere. Würzburg.
- Strässle, Thomas (2011): Traduktionslabor. Oskar Pastiors oulipotisches Übersetzungsexperiment. In: Michael Bies/ Michael Gamper (Hg.): ›Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte.‹ Experiment und Literatur III, 1890-2010. Göttingen, S. 432-445.
- Szymanska, Magdalena (2009): Dada und die Wiener Gruppe. Hamburg.
- Waldrop, Rosmarie/ Watts, Harriett (1985): The Vienna Group. Six Major Austrian Poets. Barrytown.
- Watts, Harriett (1974): Three Painter Poets. Arp, Schwitters, Klee. London.
- Dies. (1980): Die Wiener Gruppe. Eine Weiterentwicklung der Dada-Experimente. In: Wolfgang Paulsen (Hg.): Österreichische Gegenwart: Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition. Bern, S. 207-219.
- Weibel, Peter (1997): Die Wiener Gruppe: Ein Moment der Moderne, 1954-1960, die visuellen Arbeiten und die Aktionen. A Moment of Modernity, 1954-1960: The Visual Works and the Actions: The Vienna Group. Wien.
- Weissmann, Dirk (2013): Übersetzung als kritisches Spiel. Zu Ernst Jandls ›oberflächenübersetzung‹. In: Philippe Wellnitz (Hg.): Das Spiel in der Literatur. Berlin, S. 119-132.

