

**Anna
Luhn**

**Spiel
mit
Einsatz**

**Experimentelle Übersetzung
als Praxis der Kritik**

T U R I A + K A N T



SPIEL MIT EINSATZ

IFK Internationales Forschungszentrum
Kulturwissenschaften / Kunstuniversität Linz in Wien

lectures & translations

Hg. von Thomas Macho

ANNA LUHN

Spiel mit Einsatz

Experimentelle Übersetzung als
Praxis der Kritik

TURIA + KANT

WIEN-BERLIN

Inhalt

<i>Pressing PLAY</i> . Vorbemerkung	7
I <i>Interplace / Interplays</i> . Zur Emergenz eines neuen Übersetzungsdenkens ab 1960	13
<i>Paraíba</i> , 1962: <i>Ein Laboratorium der Texte</i>	13
<i>Porte Dauphine</i> , 1969: <i>Die Gründung des Polivanov-Zirkels</i>	21
<i>Paris</i> , 1973/74: <i>Transformer traduire</i>	26
<i>Rockefeller Foundation</i> , 1949: <i>Ein neuer Spieler im Feld</i> ..	33
<i>Yale University</i> , 1976: <i>Übersetzen als kritische Praxis</i> . . .	47
II <i>Playing the classics</i> . Experimentelle Übersetzung als kritische Praxis um 1970	58
<i>Paris</i> , 5. Mai 1972: <i>Im Atelier de traduction (Der Polivanov- Zirkel übersetzt Mallarmé)</i>	66
<i>Paris</i> , Juni 1974: <i>Die Commedia proliferieren Génot übersetzt Dante)</i>	77
<i>New York</i> , 1969: » <i>who mix my versicles with your poor tasties</i> –« (<i>Die Zukofskys übersetzen Catull</i>)	88
III <i>Revisiting the playgrounds</i> . Gegenwärtige Formen experimentellen Übersetzens	104
<i>Wien</i> , Herbst 2020: <i>Caféhaus-Renga (Versatorium übersetzt Paz, Roubaud, Sanguineti und Tomlinson)</i>	104

2014-10-06T19:01:22+00:00, de_DE: *Noch mehr*

Hyperliteralismus (Bajobr ›übersetzt?‹ Celan) 119

Open Games. Algorithmisches als experimentelles
Übersetzen? Coda 144

Verwendete und kommentierte Literatur 153

Abbildungen 159

Dank 160

Pressing PLAY. Vorbemerkung

In den zahlreichen Versuchen, das Wesen des Übersetzens theoretisch zu fassen, als eine Tätigkeit und Kunst, die abhängig ist von einer anderen Kunst, wird nicht selten der Vergleich mit dem Theater bemüht.¹ Vergleichbar den Schauspieler:innen und Regisseur:innen, die in der Verantwortung stünden, ein existierendes Stück

Die Forschung für die folgenden Überlegungen wurde ermöglicht durch ein Research Fellowship am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK) / Kunstuniversität Linz in Wien und gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des Exzellenzclusters Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective – EXC 2020 – Projekt-ID 390608380.

¹ Der Titel des 2008 von Gabriele Leupold und Katharina Raabe herausgegebenen Bands zum »Übersetzen als interpretierende Kunst« bringt diese Assoziation nicht ohne Ironie ins Bildliche: Man sieht einen (möglicherweise etwas konsterniert schauenden) Windhund vor Bühnensamt, der Boden übersät mit roten Rosen, die auf ein begeistertes Publikum verweisen; vgl. Leupold u. Raabe (Hg.), *In Ketten tanzen. Übersetzen als interpretierende Kunst*. Göttingen: Wallstein 2008. Zu einigen historischen Blüten des Vergleichs vgl. Theresia Prammer, *Übersetzen, Überschreiben, Einverleiben. Verlaufsformen poetischer Rede*. Wien: Klever 2009, S. 39ff.

oder eine literarische Vorlage in der Inszenierung neu zu ›zeigen‹, brächten auch die Übersetzer:innen ein Werk ›auf die Bühne‹ – machten es für ein Publikum verfügbar, dem es ohne diese Präsentation verborgen bliebe.

Übersetzung aktualisiert einer solchen Analogie zufolge einen poetischen Text, lässt ihn ebenso ›fortleben‹ (Benjamin), wie die theatrale Inszenierungspraxis einem dramatischen Werk Leben einhaucht, das sonst nur im Schwarz auf Weiß des Texts existiert. Der früh verstorbene tschechische Literatur- und Übersetzungstheoretiker Jiří Levý rekurriert 1963 in der breit rezipierten Abhandlung *Umění překladau* [Die Kunst der Übersetzung] auf diese Vergleichskonvention, wenn er seinen Forschungsgegenstand in der Einleitung seines Buchs eingrenzt. Ihm ginge es in der Untersuchung, schreibt Levý, einzig um die ›illusionistische‹ Übersetzung, um die Übersetzung im Sinne der Erzeugung einer Illusion, »die sich auf ein Einvernehmen mit dem Leser oder mit dem Zuschauer stützt: der Theaterbesucher weiß, daß das, was er auf der Bühne sieht, nicht die Wirklichkeit ist, er verlangt jedoch, daß es wie die Wirklichkeit aussehen soll [...]. So weiß auch der Leser einer Übersetzung, daß er nicht das Original liest, aber er verlangt, daß die Übersetzung die Qualität des Origi-

nals beibehalte. Dann ist er bereit zu glauben, er lese *Faust*, *Die Buddenbrooks* oder *Die toten Seelen*.«²

Theatergeschichtlich erscheint dieser Anspruch von Levýs fiktivem Theater-/Übersetzungspublikum bereits im Moment seiner Formulierung merkwürdig anachronistisch. Nicht allein mit Peter Szondis kanonischer *Theorie des modernen Dramas* im Hinterkopf, die 1956 erscheint und zum Erscheinungszeitpunkt von *Umění překladu* schon beinahe zum Klassiker geworden ist, kann konstatiert werden, dass die ungebrochene Illusion auf der Theaterbühne längst nicht erst seit den 1960er Jahren einen überaus schweren Stand besitzt. In diesem Kontext erscheint es folgerichtig, dass Levý in seinen Vergleich neben den ›illusionistischen‹ Methoden des Theaters auch jene künstlerischen Formen einbringt, die die Vereinbarung zum ›Als ob‹ (in bester postdramatischer Manier) brächen: »Die Gestalt auf der Bühne proklamiert sich als Schauspieler, nimmt die Maske ab, weist auf einen Baum und sagt, dieser stelle einen Wald dar [...] Auch der Übersetzer kann von der übersetzerischen Illusion abschweifen, indem er

² Jiří Levý, *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Übers. v. Walter Schamschula (unter Mitarbeit von Jiří Levý). Frankfurt a. M. / Bonn: Athenäum-Verlag 1969, S. 31f.

seinen Beobachterstandpunkt enthüllt, nicht ein Originalwerk vortäuscht«. ³ Diese antiillusionistischen Formen der Übersetzung allerdings, die »dreist mit der Tatsache [spielen], daß sie dem Publikum nur eine Nachbildung der Wirklichkeit anbieten«, will Levý als «abstrakte, athematische«, ja als »Antiübersetzung« in seiner theoretischen Betrachtung der literarischen Übersetzung dezidiert ausgeklammert wissen. ⁴

Im Folgenden soll es hingegen gerade um jene ›dreist‹ spielenden Übersetzungen gehen, die dem – vielleicht nicht ausschließlich illustren, aber doch gewissermaßen immer ehrwürdigen – Kreis der ›illusionistischen‹ Übersetzungen eher nicht zugerechnet werden; denen vielmehr die Zugehörigkeit zur traduktorischen Gattung, wie Levýs Wort von der »Antiübersetzung« andeutet, überhaupt abspenstig gemacht wird. Der Vorwurf ›Das ist doch gar keine *echte* Übersetzung!‹ träfe wohl zum Beispiel Oskar Pastior, wenn er im »wohl weitreichendsten und planmäßigsten [seiner] Übersetzungsvorstöße« ⁵ (Theresia Prammer) aus dem Beginn von Baudelaires Sonett *Harmonie du soir*,

³ Levý, *Die literarische Übersetzung*, S. 32.

⁴ Levý, *Die literarische Übersetzung*, S. 32.

⁵ Prammer, *Übersetzen, Überschreiben, Einverleiben*, S. 157.

»Voici venir les temps où vibrant sur sa tige / Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir«,⁶ folgende Verse macht: »ein velvet opus brevis argonaut mit crisis / aquarien quer u. felsen in coupées voran sich«. Oder, eine zweite Variante: »aussagehaupt auf hinweis partizip verbunden / die einzeldingis prädikaten wie ein drittis«. Oder, drittens: »toupetlos umarmt uns nun trostkollers wanderlobby / senkrecht kürt inventur im ohr süß-innig soufflee«.⁷

Eine Diskussion um Gattungszugehörigkeit ist nicht das Anliegen der hier eingeleiteten Spurenlese, für die vielmehr entscheidend ist, dass jenseits der konventionellen, der ›illusionistischen‹ Übersetzungsformen offensichtlich Modi der Auseinandersetzung mit poetischen Werken existieren, die die Bezeichnung ›Übersetzung‹ selbstbewusst für sich in Anspruch nehmen: sie

⁶ Hier mit Levý als Vertreter der ›illusionistischen‹ Übersetzung herangezogen, übersetzt Friedhelm Kemp in der zweisprachigen, von ihm herausgegeben Ausgabe der *Fleurs du Mal*: »Nun naht die Zeit, wo bebend auf ihrem Stiel die Blüten alle sich verhauchen wie ein Weihrauchfaß« (Charles Baudelaire, »Harmonie des Abends«. In: Ders., *Die Blumen des Bösen. Les Fleurs du Mal*. Hg. u. übers. v. Friedhelm Kemp. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004, S. 99).

⁷ Oskar Pastior, *o du roher jasmin*. Schupfart: Urs Engeler 2002, S. 17, 29, 33.

nutzen, für sich reklamieren, besetzen. Und die zugleich dezidiert gegen dasjenige arbeiten, was man die je in ihrer Zeit und in ihrem kulturellen Feld wirksame Doxa der literarischen Übersetzung nennen könnte. Warum sie das tun, mit welchen Strategien sie vorgehen, wogegen sie sich wenden und wem oder was sie sich zuwenden – all das lässt sich nicht in einer generellen Theorie oder in abstrakten Grundsätzen fassen, sondern zeigt (oder verbirgt) sich von Fall zu Fall, von Text zu Text, von Experiment zu Experiment, von Szene zu Szene. In Szenen schreitet deshalb auch dieser Essay voran, der – um im Bild des Theatralischen zu bleiben – Formen des experimentellen, antiillusionistischen, antitranslatorischen Übersetzens nicht als Regietheater, sondern als kühne Inszenierungs- und Befragungspraktiken von Texten, Verhältnissen und Text-Verhältnissen in den Blick nehmen möchte.

I

Interplace / Interplays.

Zur Emergenz eines neuen Übersetzungsdenkens ab 1960

Paraíba, 1962: Ein Laboratorium der Texte

Auf dem dritten brasilianischen Kongress für Kritik und Literaturgeschichte (*III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*), der 1962 in Paraíba stattfindet, hält der zu diesem Zeitpunkt keineswegs mehr unbekannt Dichter, Übersetzer und Intellektuelle Haroldo de Campos einen Vortrag mit dem Titel *Da Tradução como criação e como crítica* [Von der Übersetzung als Schöpfung und Kritik].⁸ Es geht dem Mitbe-

⁸ Die Übersetzung fremdsprachiger Titel, Aussagen oder Verse ist ein heikles Unterfangen in einem Essay, der sich Denkbewegungen und Werken widmet, deren Ziel ausgerechnet die Infragestellung und das Aufbrechen traduktorischer Dogmen und Selbstverständlichkeiten ist. Die hier und im Folgenden von mir vorgenommenen Übersetzungen sind als notgedrungen defizitäre (weil primär auf die semantische Ebene abhebende) Hilfestellungen gedacht und erheben weder Anspruch auf besondere Poetizität, noch berufen sie sich auf so etwas wie einen objektiv bestimm- und übersetzbaren Kerngehalt einer Aussage.

gründer der brasilianischen Konkreten Poesie und der Gruppierung Noigandres⁹ in seinen Ausführungen um nichts weniger als ein fundamentales Neudenken und eine tiefgreifende Transformation der Praxis des literarischen Übersetzens – und zwar ausdrücklich in Abgrenzung zum bislang kaum theoretisch reflektierten übersetzerischen Usus seiner Zeitgenoss:innen.

De Campos entspinnt seine Überlegungen ausgehend von dem wohlbekannten Diktum der ›Unübersetzbarkeit‹ künstlerischer Werke, wie es der deutsche Schriftsteller Albrecht Fabri erst kürzlich in *augenblick*, der Zeitschrift der Stuttgarter Schule, in thesenhaft formulierten »Präliminarien zu einer Theorie der Literatur« aktualisiert hatte. Fabri, selbst Übersetzer aus dem Englischen, Französischen und Niederländischen, pos-

⁹ Noigandres, 1952 in São Paulo gegründet von Augusto und Haroldo de Campos und Décio Pignatari, bezeichnete die erste und prominenteste Künstlergruppe der brasilianischen Konkreten Poesie, die auch ein gleichnamiges Journal herausbrachte. In einer intensiven Rezeption und Auseinandersetzung mit den europäischen Avantgarden, mit James Joyce, Ezra Pound und E.E. Cummings, aber auch den brasilianischen avantgardistischen Protagonist:innen der 1920er Jahre wie Oswald de Andrade, bildete Noigandres eine der wichtigsten Säulen in der Herausbildung und Richtungsgebung der dritten Phase des brasilianischen Modernismo nach dem Zweiten Weltkrieg.

tuliert dort, ein perfekter poetischer Satz sei schlicht aus dem Grunde nicht zu übersetzen, weil künstlerische Werke nicht »bedeuten«, sondern »sind«. ¹⁰ Weil bekanntermaßen die Komposition eines Kunstwerks nicht von seinem sogenannten Inhalt abzuspalten sei, weil es unmöglich sei, »zwischen der Darstellung und dem Dargestellten zu unterscheiden«, ¹¹ lasse sich der »vollkommene Satz« (im Sinne einer gelungenen poetischen Äußerung) unmöglich adäquat in eine andere Sprache bringen: denn Übersetzung sei angewiesen auf die Trennbarkeit zwischen Wort und Bedeutung, sie basiere, so Fabri etwas dunkel, auf der »Diskrepanz zwischen dem Gesagten und dem Gesagten«. ¹² Man übersetze in einem poetischen Kunstwerk jedenfalls nicht das, »was Sprache, sondern was Nicht-Sprache ist an einem Text«. ¹³

Nur Defizientes lässt sich in Fabris Logik übersetzen, nur in unperfekte Werke lässt sich der Haken der Übersetzung einschlagen und findet genug Halt: Am perfekten Sprachkunstwerk, das in jeder seiner gram-

¹⁰ Albrecht Fabri, »Präliminarien zu einer Theorie der Literatur«. In: *augenblick* 3/1 (1958), S. 2–4, hier: S. 3.

¹¹ Fabri, »Präliminarien«, S. 4.

¹² Fabri, »Präliminarien«, S. 2f.

¹³ Fabri, »Präliminarien«, S. 2f.

matischen Fügungen so dastehen muss, wie es dasteht, gleitet sie notwendig ab.¹⁴ Eine ähnliche Argumentation findet de Campos bei dem informationstheoretisch geschulten Philosophen und Kunsttheoretiker Max Bense vor, für den die »ästhetische Information«¹⁵ eines poetischen Kunstwerks, so Bense in *Das Existenzproblem der Kunst*, schlicht nicht von der ursprünglichen Realisierung zu trennen ist. In eine andere Sprache transferiert, wäre unbenommen semantischer Übereinstimmungen die ästhetische Information, die die Gesamtheit des literarischen Werks bestimmt, eine andere – und damit auch das Kunstwerk ein anderes. In seiner, oder vielleicht besser: *trotz* seiner sprachlichen Verfasstheit ist der Modus des poetischen Texts gerade aufgrund dieser Nicht-Reproduzierbarkeit der ästhetischen Information nach Bense – »mindestens im Prinzip«¹⁶ – derjenige der Unübersetzbarkeit.

¹⁴ Übersetzung, schreibt Fabri, lebe von solcher Unvollkommenheit, die dem Satz »nicht bei sich zu bleiben erlaubt, ihn vielmehr zum Untergang in seinem sogenannten Sinn zwingt«, vgl. Fabri, »Präliminarien«, S. 3.

¹⁵ Max Bense, »Das Existenzproblem der Kunst«. In: *augenblick* 3/1 (1958), S. 4–11, hier: S. 7.

¹⁶ Bense, »Das Existenzproblem der Kunst«, S. 9.

Benses Argument und Fabris Verdikt bedeuten in letzter Konsequenz, Übersetzung immer nur aus der Perspektive des Mangels, der Defizienz, der Asymptote zu denken – oder das Übersetzen als prognostizierbares Versagen am Werk einfach sein zu lassen, zu kapitulieren. Haroldo de Campos aber, dem als äußerst umtriebigen Übersetzer wohl nichts ferner liegen könnte als ein solches Waffenstrecken, wendet das Argument der Unübersetzbarkeit anknüpfend an Gedanken des ungarisch-brasilianischen Schriftstellers Paulo Rónai zu seinen Gunsten. Rónai habe, so de Campos, in der theoretischen Unmöglichkeit literarischen Übersetzens im Unterschied zu Fabri und Bense den Beweis dafür erkannt, dass dieses Übersetzen selbst Kunst sei:

Ist nicht das Ziel aller Kunst etwas Unmögliches? Der Dichter drückt das Unausprechliche aus (oder will es ausdrücken), der Maler reproduziert das Unreproduzierbare, der Bildhauer fixiert das Unfixierbare. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich der Übersetzer bemüht, das Unübersetzbare zu übersetzen.¹⁷

De Campos nimmt diese Autonomieerklärung zum Sprungbrett, um die unmöglich-mögliche Übersetzung

¹⁷ Paulo Rónai, *Escola de Tradutores*. Brasília: Ministerio de Educação et Saúde 1952, S. 3f.

als Kunst unter dem Begriff »Transkreation« neu zu bestimmen. Eigenständiges Werk ist die Transkreation durch die Tatsache, dass in ihr nicht nur das Bezeichnete, sondern auch das Zeichen selbst eine entscheidende, zu transkreierende Größe darstellen darf und muss – der »semantische Parameter« bildet in dieser Form der Übersetzung bloß noch den Grenzstein (»baliza demarcatória«) des übersetzerisch Erlaubten, nicht aber einen wie auch immer gearteten Nukleus der Übersetzung, dem alle anderen Merkmale des Texts (seine Prosodie, sein Sound, seine syntaktischen Eigenheiten) unterzuordnen wären.¹⁸ Eine solche Übersetzung stünde als paralleles, autonomes und doch dem Original reziprokes literarisches Werk mit letzterem auf einer Stufe:

Wir werden, wie Bense es wünscht, in einer anderen Sprache eine andere ästhetische Information haben, die autonom ist, aber beide werden durch eine isomorphe Beziehung verbunden sein: sie werden als Sprache verschieden sein, aber wie die isomorphen

¹⁸ Vgl. Haroldo de Campos, »Da Tradução como criação e como crítica«. In: Ders., *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva 2006, S. 31–48, hier: S. 34f.

Körper werden sie sich innerhalb desselben Systems kristallisieren.¹⁹

Es ist im Sinne einer solchen Idee der Transkreation als selbstständige traduktorische Entgegnung, dass die literarische Übersetzung von de Campos als Praxis der Kritik begriffen wird, und für ihn als ebensolche einen unerlässlichen Baustein einer theorie- wie auch produktionsbezogenen Standortbestimmung innerhalb der zeitgenössischen literarischen Entwicklungen markiert. In dieser Hinsicht zitiert de Campos nicht nur seinen liebsten Gewährsmann Ezra Pound, der in seinem Essay *Date Line* von 1934 Übersetzung als eine der ihm bekannten Kategorien der Kritik aufzählte;²⁰ er rekurriert auch noch einmal auf Albrecht Fabri, der – quasi vom anderen Ende her – in seinen *Präliminarien* statuiert, dass schlicht und ergreifend alle Übersetzung poetische Kritik sei.²¹ Übersetzen, so formuliert sich dem anschließend auch de Campos, sei als »privilegierte Form der kritischen Lektüre« allein in der Lage, Dichter:innen,

¹⁹ Campos, »Da Tradução«, S. 34.

²⁰ Vgl. Ezra Pound, »Date Line«. In: Ders., *Literary Essays of Ezra Pound*. Hg. v. T.S. Eliot. London: Faber & Faber 1954, S. 74–87, hier: S. 74.

²¹ Vgl. Fabri, »Präliminarien«, S. 3.

Leser:innen und Student:innen der Literatur zu einer Kenntnis der innersten Wirkweisen des künstlerischen Texts, seiner intimsten Mechanismen und Schaltweisen zu verhelfen.²² In diesem Sinne konzipiert de Campos Übersetzen, wie Melanie Strasser bemerkt, auch und dezidiert als »Methode des Wiederlesens und Neulesens«, als ein Lesen, das durch und durch produktiv wird: im »Kritisieren, Analysieren, Auflösen, Transformieren, Erschaffen« gelangt die Übersetzende nicht nur zu ihrem Übersetzungsergebnis, sie gräbt sich in das Werk, arbeitet es durch, verleiht es sich gewissermaßen ein.²³

Bemerkenswerterweise skizziert de Campos zum Ende seines Vortrags dieses neu zu fassende literarische Übersetzen, gleichermaßen Textschöpfung und -kritik, als eine Aufgabe, die nur in Gemeinschaft zu lösen sei. In einer »fruchtbaren Kooperation«,²⁴ einem »LABO-

²² Vgl. Campos, »Da Tradução«, S. 46.

²³ Vgl. Melanie Strasser, *Kannibalogie. Zu einer Philosophie der Einverleibung*. Wien u. Berlin: Turia + Kant 2021, S. 70f. In ähnlicher Stoßrichtung bezeichnet auch Augusto de Campos Übersetzung als Kritik, und zwar als eine der »besten Formen der Kritik. Oder zumindest die einzig wahrhaft schöpferische, sofern sie – die Übersetzung – schöpferisch ist.« (Augusto de Campos, *Verso, Reverso, Contreverso*. São Paulo: Perspectiva 1978, S. 7.) Siehe auch Strasser, *Kannibalogie*, S. 74.

²⁴ Campos, »Da Tradução«, S. 46.

RATORIUM DER TEXTE, an dem Linguisten mit eingeladenen Künstlern teilhätten«, ließen sich »experimentelle Veröffentlichungen re-kreierter Texte« in Angriff nehmen, und auch Studierende könnten dort in kollektiven Prozessen unterschiedliche Versionen von Übersetzungen anfertigen. Mit dieser Vision eines solchen (para-)akademischen Gemeinschaftsprojekts, in dem eine kollaborative, kreative und explorative Übersetzungspraxis zur profunden und kritischen Durchdringung des künstlerischen Texts und zu einer erneuerten, wahrhaftigen Form literarischer Übersetzung gleichermaßen führt, schließt Haroldo de Campos seine Ausführungen in Paraíba.

Porte Dauphine, 1969: Die Gründung des Polivanov-Zirkels

Zu Beginn des Jahres 1969, nicht einmal ein Jahr nach den Mai-Unruhen und der Revolte der Pariser Studierendenschaft, wird am neugegründeten Fachbereich für Sprachen der UdSSR des Pariser Hochschulzentrums für lebendige orientalische Sprachen²⁵ der Grundstein

²⁵ Centre universitaire des langues orientales vivantes, seit 1971

für einen losen, dafür umso kontinuierlicheren linguistisch-übersetzerisch-poetischen Forschungszusammenhang gelegt, der essentiell auf Austausch und Zusammenarbeit ausgerichtet ist. Léon Robel, Professor für Russisch an der Langues O', wie Studierende und Lehrende die Hochschule im Jargon nennen, und Jacques Roubaud, Dichter und Mathematikprofessor in Paris-Nanterre, entwickeln im politisch noch aufgeheizten universitären Klima in Robels Büro die Idee für die Gründung einer institutionell unabhängigen Zusammenkunft, die es Forschenden unterschiedlicher Fachrichtungen erlaubte, über Fragen der Übersetzung, über formale Systematisierung und Vergleichbarkeit von Poetiken verschiedener Literaturen nachzudenken, ihre Thesen im Austausch zu entwickeln und neue Projekte vorzustellen. Am 24. Januar 1969 präsentieren sie ihre Pläne am Fachbereich. Auch ein Name ist zu diesem Zeitpunkt schon gefunden. Als »cercle Polivanov«, Polivanov-Zirkel, werden sich Studierende und Lehrende der Sprach-, der Literaturwissenschaft, Vertreter:innen der mathematischen und Naturwissenschaften, Schriftsteller:innen und Übersetzer:innen in den folgenden dreißig Jahren regelmäßig am Freitagnachmittag

Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO).

zusammenfinden und auf Basis eines Vortrags, einer Lesung oder Problemstellung miteinander diskutieren.²⁶ Die Namenswahl weist auf den geistigen Vater und den epistemischen Fluchtpunkt dieser Unternehmung hin. Der gedankliche Pate des Zirkels, Jewgenij Polivanov, hatte als sowjetischer Linguist nicht nur einen bedeutsamen Beitrag auf dem Forschungsgebiet der japanischen Sprache geleistet, sondern auch die Idee eines vergleichenden »Corpus poeticarum« formuliert – ein Unterfangen, an das Robels und Roubauds Vision einer sprachübergreifenden vergleichenden Poetik anschließt, die im Zusammenspiel und Austausch der unterschiedlichen Expertisen, Disziplinen und Forschungsschwerpunkte einer interessierten Gemeinschaft von neugierigen, literatur- und sprachbegeisterten Theoretiker:innen und Praktiker:innen gewonnen werden soll.

Aus den regelmäßigen Treffen des Zirkels wird schnell eine para-akademische Institution, auch, weil die Sitzungen offen für Publikum sind. Eine Reihe bekannter Persönlichkeiten und Lokalgrößen der Pariser

²⁶ Für eine nicht-exhaustive Zusammenstellung von Redner:innen und Vortragsthemen dieser Zusammenkünfte vgl. Léon Robel, »Vie brève du cercle Polivanov«. In: *Mezura* 49 (2001), S. 5–14, hier: 7ff.

Denker:innen- und Dichter:innenszene stellen ihre Arbeiten zur Diskussion und Disposition: Georges Perec präsentiert ein Kapitel seines noch im Schreiben befindlichen Romans, Jean-Claude Milner spricht über Poes *Purloined Letter*, der amerikanische Dichter Jerome Rothenberg über seine Übersetzungen von Liedern aus dem Navajo. Fragen der Übersetzung sind zentral, auch, weil sie als prädestinierte Methode verstanden wird, um den poetischen Prinzipien und Funktionsweisen einzelner Sprachen auf die Spur zu kommen.²⁷ Und eine Kultur der Übersetzung ist es auch, in deren Zeichen der Polivanov-Zirkel mit seinem über Jahrzehnte hinweg aufrecht erhaltenen Freitagstermin steht: Übersetzung als gemeinschaftliche Forschungspraxis, die in experimentellen Prozessen und -formen den »innersten Mechanismen«²⁸ (Haroldo de Campos) und Wirkweisen eines Texts auf die Pelle rückt und Theorie bildet.²⁹

²⁷ Poetischen Übersetzungen käme seit der Gründung des Polivanov-Zirkels »ein vorrangiges Interesse« zu, so Robel in seinen im hauseigenen Journal veröffentlichten »Vorschlägen für eine Theorie der poetischen Übersetzung«, vgl. Léon Robel, »Propositions pour une théorie de la traduction poétique«. In: *Cahiers de poétique comparée* 1/1 (1973), S. 55–61, hier: S. 55.

²⁸ Campos, »Da Tradução«, S. 46.

²⁹ »Die Theorie der Übersetzung muss zu einem großen Teil experimentell erarbeitet werden. [...] Mit Experimentieren meinen

Veröffentlicht werden die Ergebnisse dieses kollektiven Denkens und Arbeitens an Übersetzung von 1973 bis 1993 in den insgesamt zwanzig Ausgaben der *Cahiers de poétique comparée*, von 1979 bis 2002 auch in den zweiundfünfzig Ausgaben der Zeitschrift *Mezura*, zu deren internationalem Board um die Jahrtausendwende unter anderem Giorgio Agamben, Rosemarie Waldrop und Oskar Pastior zählen.

Die Impulse des Zirkels für eine kritische Revision des Theorie-Praxis-Komplexes um die poetische Übersetzung stehen dabei nicht im luftleeren Raum. Es ist kein Zufall, dass seine Gründung historisch auf die Ereignisse des Mai 1968 folgt, auf die gesamtgesellschaftliche Erfahrung der ganzen Wucht revolutionären Begehrens und seiner Niederschlagung, der verhärteten Fronten zwischen Progressiven und Konservativen, ›Linken‹ und ›Rechten‹, aber auch der plötzlich aufscheinenden Möglichkeit einer fundamentalen Neuordnung der Verhältnisse. Auch noch rund dreißig Jahre später betont Léon Robel die initiale Verortung des Polivanov-Zirkels im Kontext der Politisierung des akade-

wir aber vor allem die Produktion neuer poetischer Übersetzungen.« (Robel, »Propositions pour une théorie de la traduction poétique«, S. 59.)

mischen Milieus der späten Sechziger. Neben der Besetzung des Hôtel de Massa und der Einrichtung einer Schriftstellergewerkschaft (Union des Écrivains)³⁰ zählt dazu auch die Gründung der theoretisch avancierten Zeitschrift *CHANGE*, deren erste Ausgabe im dritten Trimester 1968 erscheint.³¹

Paris, 1973/74: Transformer traduire

Ins Leben gerufen wird die *CHANGE*, die über einen Zeitraum von fünfundzwanzig Jahren mehrmals jährlich erscheint, 1968 aus der tiefen Überzeugung, dass die Diskussion und Etablierung neuer ästhetischer Visionen und theoretischer Positionen die Kraft hat, gesellschaftliche Realität zu formen und zu revolutionieren. Das *all-male* Gründungskollektiv³² besteht aus einer

³⁰ Für eine äußerst unterhaltsame Rekapitulation der Ereignisse um die Ausrufung der Schriftstellergewerkschaft siehe Jacques Roubaud, »L'occupation de l'Hôtel de Massa«. In: *Diacritik* (03.04.2018), <https://diacritik.com/2018/04/03/jacques-roubaud-loccupation-de-lhotel-de-massa-inedit-litteraire/>.

³¹ Vgl. Robel, »Vie brève«, S. 6.

³² Die Besetzung des so betitelten »collectif permanent« ist durchlässig; anhand des Impressums lassen sich über die Jahre einige Zu- und Abgänge nachverfolgen. Mit der Sprachwissenschaftlerin und Chomsky-Expertin Mitsou Ronat in der

Riege von Intellektuellen und Dichtern mit unterschiedlich starker universitärer Anbindung: Jean Pierre Faye ist der Initiator der Zeitschrift, zu dem sich für die Erarbeitung der ersten Ausgabe Jean-Claude Montel, Jean Paris, Maurice Roche und Jean-Noël Vuarnet gesellen – ebenso wie die beiden Gründer des Polivanov-Zirkels, Roubaud und Robel. Die erste gemeinsame Erklärung des Kollektivs, die nicht, wie zu erwarten, in der ersten, sondern erst in der zehnten Nummer zu finden ist, zieht die Verbindung zwischen den Zielen des Journals und der Studentenbewegung explizit.³³ Wenn die Ausgaben

CHANGE 8 (1971) erhält das Kollektiv sein erstes weibliches Mitglied, das bis zur Einstellung der Zeitschrift 1983 dabeibleibt – ebenso wie die Mitglieder der ersten Stunde Jean Pierre Faye, Jean Paris, Léon Robel und Jacques Roubaud.

³³ Collectif Change, »Manifestation du Collectif Change«. In: *CHANGE* 10 (1972), S. 223. Mit der einseitigen Erklärung meldet das Kollektiv zugleich seinen Anspruch auf die *pole position* innerhalb der französischen intellektuellen Avantgarde an: Scharf wendet es sich dort gegen die »Pariser Ideologie« des Strukturalismus (gemeint sind die Autor:innen der Zeitschrift *Tel Quel*), der sich durch die Geschehnisse des Mai 1968 überlebt habe. Im Grunde unpolitisch, sei dieser sogenannte Strukturalismus – im Gegensatz zu den strukturalistischen Unternehmungen von Jakobson und Co. als »echter« Sprachwissenschaft – inzwischen bloß noch ein »besonders begehrtes Produkt auf dem Marktplatz der Kultur« (ebd.). Für die konfliktreiche Beziehung und (pseudo-)ideologischen Grabenkämpfe zwischen den Protago-

der Zeitschrift in der überwiegenden Mehrheit auf künstlerische, vornehmlich literarische Fragestellungen, sprachwissenschaftliche, narratologische oder übersetzungstheoretische Themen fokussieren, steht dahinter die Auffassung, dass diese Themen nicht nur eminent politisch sind, sondern dass der avancierten poetischen Theoriebildung ein unabsprechbares transformatives Potential innewohnt: Die Erkenntnis, die man aus Leningrad, Moskau und Prag ziehen könne, so heißt es in der zweiten *Manifestation du Collectif Change*, lasse sich in der Abfolge »literarische und künstlerische Avantgarde, sprachwissenschaftliche Forschung, Revolution«³⁴ zusammenfassen.

Unter dieser kämpferischen Prämisse stehen auch die beiden Ausgaben der *CHANGE* zum Thema ›Übersetzung‹. Im Februar 1973 erscheint die N°14 mit dem Titel *Transformer traduire* und widmet sich unter dieser Überschrift, Motto und Zielsetzung zugleich, der

nisten beider Zeitschriften vgl. Boris Gobile, »La guerre de *Change* contre la ›dictature structuraliste‹ de *Tel Quel*. Le ›théoricisme‹ des avant-gardes littéraires à l'épreuve de la crise politique de mai 68«. In: *Raisons politiques* 18 (2005/2), S. 73–96.

³⁴ Collectif Change, »Manifestation du Collectif CHANGE, précédé de manifestation langage manifeste«. In: *CHANGE* 13 (1972), S. 199–221, hier: S. 215.

Theorie und Praxis des Übersetzens. Initiiert wird *Transformer traduire* von Léon Robel in Zusammenarbeit mit Haroldo de Campos; und sie erregt offenbar so viel Rücklauf, dass sich die Herausgeber:innen genötigt sehen, den Diskussionsbedarf mit einer zweiten thematischen Nummer aufzuarbeiten,³⁵ die im Juni 1974 unter dem Titel *La traduction en jeu* erscheint.³⁶ Die Titel der beiden Nummern geben den Weg vor: So breitgefächert sie sich darstellen, und ohne dass sie unbedingt eine gemeinsame Argumentationslinie teilen,³⁷ ist den Analysen, methodischen Reflexionen und poetisch-über-

³⁵ »Schon müssen wir eine zweite Ausgabe dem ÜBERSETZEN widmen. Wir konnten uns davon überzeugen, dass dieses Thema tatsächlich alle betrifft – (dass wir *alle betroffen* sind, wie man heute gerne sagt). Der Austausch begann sofort. Wir erhielten Anmerkungen und Materialien im Überfluss.« (Léon Robel: »La traduction en jeu«. In: *CHANGE* 19 (1974), S. 5–8, hier: S. 5.)

³⁶ Die Formulierung »la traduction en jeu« ist im Französischen mehrdeutig; Ins Deutsche bringen lässt sie sich als »Übersetzung im Fokus«, möglich wäre aber auch: »Die auf dem Spiel stehende Übersetzung«, »Die Übersetzung im/als Spiel«.

³⁷ Robel konstatiert in den Vorbemerkungen der *CHANGE* 19, Ziel der Konzeption der ersten Übersetzungs-Nummer sei es gewesen, »durch eine Reihe von Reflexionen, Übungen und Aufzeichnungen eine Art Kraftfeld« zu schaffen, ohne dabei eine »erzwungene Kohärenz« zu erreichen – selbst tiefgreifende theoretische Divergenzen würden in dieser Hinsicht als in der Sache produktiv angesehen, vgl. Robel, »La traduction en jeu«, S. 6.

setzerischen Essays der internationalen Beiträger:innen doch gemein, dass sie sich der kritischen Modifizierung der Übersetzungspraxis und ihrer theoretischen Einfassung verpflichtet fühlen. Ausdrücklich wird das Übersetzen in den jeweiligen Editorials der Ausgaben dabei als eine Praxis gerahmt, der stets und wohl oder übel eine politische Dimension eignet. Übersetzung und Übersetzbarkeit seien, so heißt es etwa in den Vorbemerkungen der *CHANGE* N°14, immer auch eine Frage der Ideologie: im Sinne eines aktiv steuernden Eingriffs durch die Übersetzenden und den sie umgebenden Diskursraum. Ideologie schlage sich schwarz auf weiß nieder in den konkreten Übersetzungsergebnissen, zeige sich (oder versuche sich zu verschleiern) in »der Wahl der Texte, der Übersetzungsmethoden, der Auslassungen, Vereinfachungen, Verstärkungen, Einbettungen, Erklärungen usw.«³⁸ In dieser Linie wird das Übersetzen im Vorwort der N°19 als bedeutsame Ermächtigungspraxis etabliert, die denjenigen, die im kapitalistischen System der Sprache beraubt würden, nicht allein zur Möglichkeit ver-

³⁸ Léon Robel, »Translatives«. In: *CHANGE* 14 (1973), S. 5–12, hier: S. 11.

helfe, wieder mitzuspielen, sondern, viel mehr noch: das Spiel zukünftig nach ihren (eigenen) Regeln zu spielen.

Was uns die Übersetzung schon allein in ihrer Ausübung lehrt, ist, dass die Sprache kein starres System sein kann. Damit dieses System zur Veränderung, zur Kreativität, zu der unerlässlichen Entwicklung fähig ist, die es ihm ermöglicht, alles zu sagen (zu übersetzen), muss es ein Spiel geben. [...] Es ist eine gewaltige ideologische Illusionsmaschinerie, Haus des Houdin, dass in der kapitalistischen Gesellschaft die arbeitenden Massen als der Sprache beraubt und die Finanzrhetoriker als Herren der Worte und Dinge erscheinen. Zweifellos illusorisch und nur eine Zeit lang wirksam ist diese Ausgrenzung der Bevölkerung in Bezug auf die Beherrschung der Sprache, zu der ein gewaltiger ideologischer und institutioneller Apparat der Verflachung und des Ausschlusses beiträgt! Ein Meister des Spiels zu sein bedeutet auch, zu wissen, wie die Sprache spielt und was in der Sprache gespielt wird.³⁹

Der politische Grund, der aktivistische Einsatz der Beschäftigung mit dem Themenkomplex ›Übersetzung‹ ist also das Spiel in und mit der Sprache, als dessen Praxis par excellence das Übersetzen als spielende, spielerische

³⁹ Robel, »Translatives«, S. 7.

Spracharbeit identifiziert wird. Das Wissen um dieses Spiel, so die Annahme, das Wissen um die poetische Flexibilität der Sprache, ihre Lizenz zu Mehrdeutigkeit und kontextueller Anspielung, ihre Historizität, ihre Selbstreferenzialität, das sich in der Praxis des Übersetzens einüben lasse, ermöglicht nicht nur in der Literatur, sondern auch in konkreten gesellschaftlichen Zusammenhängen Manifestationen von politischer Widerständigkeit und revolutionärer Potenz.

Dort hingegen, wo das Spiel der Sprache beschränkt, wo Polysemie auf Monosemie, Mehrdeutigkeit auf Eindeutigkeit zurückgeführt werde, werde diese Potenz erstickt, werde eine gewaltsame Operation an der Sprache durchgeführt, wie Léon Robel es nennt:

Lange Zeit war man der Auffassung, und viele sind es immer noch, dass Poesie Gewalt gegenüber der Sprache ist. Ist es nicht vielmehr so, dass die menschliche Sprache am stärksten eingeschränkt ist, wenn sie wie ein Code behandelt wird? Wird nicht gerade in der eineindeutigen Botschaft die größte Gewalt auf sie ausgeübt?⁴⁰

⁴⁰ Robel, »La traduction en jeu«, S. 7.

Die rhetorische Frage lässt sich mühelos als gezielt gerichteter Angriff gegen die zeitgenössischen Entwicklungen der *machine translation* und das ihr zugrundeliegende Sprachverständnis dechiffrieren, das für die Herausgeber:innen der *CHANGE* im Zusammenhang steht mit dem bedrohlichen »Aufstieg einer technisierten Zivilisation, die alles vereinheitlicht, insbesondere die Sprache«. ⁴¹ Dass Robel im gleichen Atemzug nahezu hämisch auf die »Niederlage« der computergestützten Übersetzung verweist, macht deutlich, dass es hier nicht um die objektive Bewertung einer gerade ihren Kinderschuhen entwachsenden Technologie geht, sondern um fundamentalere Fragen gesellschaftspolitischer Dimension, die sich an die Emergenz ebenjener neuen Technologie heften: Was soll Übersetzung sein, vielleicht wichtiger noch: was soll sie *tun*?

Rockefeller Foundation, 1949: Ein neuer Spieler im Feld

Um die Konfliktlinie zu verstehen, die von Robel zu Beginn der Siebziger zwischen der algorithmischen Über-

⁴¹ Robel, »La traduction en jeu«, S. 7f.

setzung einerseits, dem Übersetzungsverständnis der intellektuellen Geistesgemeinschaft im Umraum der *CHANGE* andererseits gezogen wird, gilt es, die Entwicklungsgeschichte und theoretische Basis der von ihm so brüsk abgelehnten *machine translation* nachzuvollziehen. Im Jahr 1949 hatte der Mathematiker Warren Weaver, insbesondere dafür bekannt, dass er später gemeinsam mit Claude Shannon die Informationstheorie begründete, für die Rockefeller Foundation ein Memorandum mit dem Titel *Translation* verfasst, in dem er die Grundidee eines computerbasierten Übersetzungsverfahrens skizziert. Weavers Überlegungen fußten auf den Prinzipien der im Zweiten Weltkrieg entwickelten Kryptographie. Auf zwölf maschinengeschriebenen Seiten lotete er die Potentiale einer zukünftigen »Computer-Übersetzung«⁴² aus und ging dabei von der heuristischen Annahme aus, dass eine Sprache, aus der es zu übersetzen gilt, als Verschlüsselung zu verstehen sei, die man schlicht dekodieren müsse. Die Ausführungen, zunächst kaum beachtet, legten das Fundament für den Siegeszug der algorithmischen Übersetzung. Bereits nach einigen Jahre begann – zunächst insbesondere auf

⁴² Warren Weaver, *Translation*. New York: [The Rockefeller Foundation] 1949, S. 7.

dem nordamerikanischen Kontinent – die massive staatliche Förderung verschiedener Forschungsprojekte zur Entwicklung computerbasierter Translation. Eine zumeist militärisch motivierte Förderung, die ohne den Kontext des Kalten Kriegs nicht zu denken ist – bezeichnend oft geht es in den zeitgenössischen Forschungsbeiträgen amerikanischer Provenienz um Übersetzungen aus dem Russischen.

Im Kontext akademischer Aufarbeitung erschien schon 1955 am Massachusetts Institute of Technology (MIT) ein Sammelband mit vierzehn praxisbezogenen Essays zum State of the Art der algorithmischen Übersetzung unter dem Titel *Machine Translation of Languages*, zu dem Weaver ein Vorwort mit dem vielsagenden Titel *The New Tower* beitrug. Tatsächlich hatte sich Weaver bereits in seinem Memorandum von 1949 einer abgewandelten ›Turm zu Babel‹-Metaphorik bedient, als er dort die unterschiedlichen Sprachen als eine Ansammlung großer, bewohnter, jedoch jeweils abgeschlossener Türme imaginiert hatte, die über einem gemeinsamen Fundament errichtet seien.⁴³ Die Gleich-

⁴³ »Wenn sie [die Turmbewohner] versuchen, miteinander zu kommunizieren, schreien sie hin und her, jeder von seinem eigenen abgeschlossenen Turm aus. Es ist schwierig, den Schall

setzung von Sprache und Code, von Übersetzung und Entschlüsselung konfektioniert in dieser Konzeptmetapher maßgeblich das theoretische Verständnis von Übersetzung im Sinne einer sprachphilosophischen Grundannahme: Grammatisch formatierte Wortfolgen figurieren als Hülsen eines Inhalts, der von den spezifischen Sprachsystemen, in denen er formuliert wird, mehr oder weniger unberührt bleibt und daher auch ohne Reibungsverluste von einer in eine andere Sprache transferiert (respektive: dekodiert) werden kann. Eingebunden ist diese sprachtheoretische Konzeptualisierung in ein Paradigma der ökonomischen Effektivität. Im Vorwort zu *Machine Translation of Languages*, in dem Weaver das Babel-Motiv variiert, bezeichnet er die maschinelle Übersetzung nun als »anti-babelschen Turm«, der in eine »gute Richtung« zeige: »Dieser neue Turm soll nicht bis in den Himmel reichen. Aber es ist zu hoffen, dass er einen Teil des Wegs zu jener mythischen Situation der Einfachheit

selbst in die nächstgelegenen Türme dringen zu lassen, und die Kommunikation verläuft in der Tat sehr schlecht. Wenn aber ein Einzelner seinen Turm hinabsteigt, findet er sich in einem großen offenen Keller wieder, der allen Türmen gemeinsam ist. Hier kann er mit den Personen, die ebenfalls von ihren Türmen herabgestiegen sind, leichte und nützliche Kommunikation herstellen.« Weaver, *Translation*, S. 11.

und Stärke zurückbaut, als die Menschen frei miteinander kommunizieren konnten und dies so wesentlich zu ihrer Leistungsfähigkeit [*effectiveness*] beitrug.«⁴⁴

Wenn Weaver in seinen grundlegenden Überlegungen der 1940er die *literarische* Übersetzung als möglichen Funktionsbereich der algorithmischen Übersetzung explizit ausklammert, so tut er das nicht etwa bloß, wie man in Anbetracht seiner unter ökonomischen Gesichtspunkten imaginierten Leistungsutopie vermuten könnte, aufgrund von unzureichender Rentabilität. Vielmehr diagnostiziert er der sich entwickelnden Technologie ein Unvermögen, dessen Überwindung ihm undenkbar erscheint. Niemals, so Weavers Prognose, werde maschinelle Übersetzung über »Eleganz und Stil« verfügen oder »ästhetischen Wert« erlangen. Allerdings wird diesem Verdikt nicht einmal zehn Jahre später in dem von ihm eingeleiteten Sammelband widersprochen; im Ausblick ihrer historischen Einleitung erscheint den Herausgebern Booth und Locke die Aussicht »überpessimistisch«, ein Meisterwerk der Literatur mit respektablem Ergebnis zukünftig nicht auch von

⁴⁴ Warren Weaver, »The New Tower«. In: William N. Locke u. A. Donald Booth (Hg.), *Machine Translation of Languages*. Cambridge, MA: MIT Press 1955, S. v–vii, hier: S. vii.

einem Computer übersetzen lassen zu können.⁴⁵ Auch der russische Linguist Isaak Revzin verfasst 1964 gemeinsam mit dem Übersetzungsspezialisten Viktor Rosenzweig eine Abhandlung über die Fundamente menschlicher und maschineller Übersetzung, in der die Möglichkeit literarischer Übersetzung explizit als Zukunftsperspektive algorithmischer Übersetzung miteingeschlossen wird.⁴⁶

Unbenommen allerdings dieser erklärten Einbindung poetischer Übersetzung in das Leistungsportfolio eines links und rechts des Pazifiks vorerst nur visionierten Translationsprogramms bildet der alte und in weiten geisteswissenschaftlichen Kreisen überkommen geglaubte Dualismus zwischen Form und Idee (nun in informationstheoretischer Gestalt) die entscheidende gedankliche Basis und Bedingung für das Entwicklungsfeld der maschinellen Übersetzung. Die theoretische Grundannahme der allermeisten MT-For-

⁴⁵ William N. Locke u. A. Donald Booth, »Historical Introduction«. In: Dies. (Hg.), *Machine Translation of Languages*. Cambridge, MA: MIT Press 1955, S. 1–14, hier: S. 14.

⁴⁶ Vgl. Isaak Ревзин u. Виктор Ю. Розенцвейг [Isaak Revzin u. Viktor Rosenzweig], *Основы общего и машинного перевода* [Grundlagen der allgemeinen und maschinellen Übersetzung]. Moskau: Высшая школа 1964, §13.

schungsansätze der Zeit⁴⁷ ist die glasklare Differenzierbarkeit zwischen der in einen Text eingelassenen ›Idee‹ auf der einen, und dem Sprachsystem, mit dem sich diese Idee ausdrücken lässt, auf der anderen Seite: »Im weitesten Sinne kann das Thema dieses Bands als die vollautomatische Ersetzung der Sprache eines gegebenen Texts durch eine andere Sprache beschrieben werden, wobei die Ideen unverändert bleiben«,⁴⁸ heißt es bei Booth und Locke.

Angesichts dieses ›mechanistischen‹ Sprachverständnisses und angetrieben von dem es exemplarisch verkörpernden neuen, ›konkurrierenden‹ Spieler im Feld wird die Theorie und Praxis der Übersetzung zum Austragungsort von Konflikten, denen nicht nur eine linguistische, sondern auch eine dezidiert politische Dimension

⁴⁷ Alternative Herangehensweisen an maschinelle Übersetzung, wie sie etwa in den 1970ern in Berkeley im durch die Air Force geförderten und vom Linguisten Wallace Chafe geleiteten Contrastive Semantics Project erforscht wurden, blieben eher die Minderheit. Vgl. für einen Einblick in das Projekt Wallace L. Chafe, »An Approach to Verbalization and Translation by Machine«. In: *American Journal of Computer Linguistics* (1976), Microfiche 10, S. 1–94.

⁴⁸ Locke/Booth, »Historical Introduction«, S. 1.

innewohnt. Gerade angesichts der basalen Tauschoperation, auf die das Spiel zwischen den Sprachen in der algorithmischen Übersetzungstechnologie heruntergebrochen wird, scheint es plötzlich mit neuer Dringlichkeit geboten, sich über die Grundlagen und akzeptierten wie akzeptablen Methoden der oft so selbstverständlich ausgeübten Kulturtechnik explizit neu zu verständigen und sich (gegebenenfalls) gegenüber einem sich anbahnenden Paradigmenwechsel zu positionieren. Dabei erscheint die Aussicht auf eine Ausweitung der Anwendungszone maschinellen Übersetzens in das Reich der Literatur einer ganzen Reihe von Schriftsteller:innen und Sprachwissenschaftler:innen einerseits schlicht als Nonsens – fällt doch das Kodifizierungsbegehren der *machine translation* offensichtlich hinter die Selbstverständlichkeit zurück, dass (nicht allein) poetische Texte nicht bloß qua lexikalischer Entschlüsselung zu begreifen sind. Andererseits aber wird die neue Technologie, wie das Editorial der *CHANGE* N°19 bezeugt, als bedrohlicher Auswuchs einer kapitalistisch konditionierten, simplifizierenden Sichtweise wahrgenommen, die durch Großindustrie und Staatsapparat befördert in Wissenschaft und technologische Forschung einsickert und deren Ziel die sprachliche (Be-)Deutungshoheit ist – und mit ihr die Entmächtigung des (proletarischen) Subjekts.

Nicht nur im Rahmen politischer Systemkritik der linksintellektuellen Szene gilt die ideologisch verdächtige Automatisierung des Übersetzens daher als Abstößungspunkt. Als aufstrebender und zu Beginn der 1970er Jahre einflussreichster linguistischer Zweig muss auch die Transformationsgrammatik um Noam Chomsky, so legt es ein Gespräch zwischen Jean Paris und dem amerikanischen Linguisten und Chomsky-Mitarbeiter Morris Halle jedenfalls nahe, den »nahezu verleumderischen« Verdacht auf Komplizenschaft mit dem Forschungsfeld maschineller Übersetzung als Symbol »technokratischer Entmenschlichung«⁴⁹ besonders entschieden abwehren. So selbstbewusst wie trocken spricht Morris Halle in dem am 11. Mai 1970 am MIT geführten Interview dem derzeitigen Entwicklungsstand der maschinellen Übersetzung folgerichtig nicht nur einen wie auch immer gearteten messbaren Erfolg ab (»Heute von Übersetzungsmaschinen zu sprechen, ist ungefähr so, als hätte man im 15. Jahrhundert davon gesprochen,

⁴⁹ Jean Paris im Gespräch mit Morris Halle, vgl. Halle u. Paris, »Entretien de Morris Halle avec Jean Paris«. In: Roman Jakobson et al., *Hypothèses. Trois entretiens et trois études sur la linguistique et la poétique*, Paris: Éditions Seghers/Laffont 1972, S. 51–61, beide Zitate: S. 51.

eine Rakete auf den Mond zu schicken«),⁵⁰ er erklärt letztere auch als schlechterdings nutzlos für sprach- und übersetzungswissenschaftliche Fragestellungen überhaupt. Habe die neue Technologie aktuell keinen praktischen Wert, weil sie schlicht keine verwertbaren Resultate liefere und solche Resultate in weiter Ferne stünden, eignet ihr für Halle auch kein theoretischer Wert, gerade weil sie bloß auf diese Resultate fixiert sei. Eben die Notwendigkeit, »Output« zu produzieren, »Ergebnisse zu erhalten, um sie zeigen zu können«, führe im anwendungsorientierten Feld der maschinellen Übersetzung zu einer Reihe von Abkürzungen und Annäherungen, die den »wissenschaftlichen Wert einer Lösung« schlicht verschwinden ließen. Halles bereits im Präteritum formuliertes Fazit ist eindeutig: »wir waren uns also im Klaren darüber, dass die maschinelle Übersetzung ein zu schlechter Weg war, um die theoretischen Fragen, die uns interessierten, anzugehen.«⁵¹

Von Linguist:innen als unzulänglich eingestuft, weil sie das schnelle Resultat an die Stelle von wissenschaftlicher Tiefe und Dichte setzt, von progressiven Intellek-

⁵⁰ Halle in »Entretien de Morris Halle avec Jean Paris«, S. 51.

⁵¹ Alle Zitate Halle in »Entretien de Morris Halle avec Jean Paris«, S. 52.

tuellen verdächtigt, einer reaktionären und menschenfeindlichen Hegemonialstruktur zuzuarbeiten, die nur einigen wenigen nützt – der maschinellen Übersetzung wird Anfang der 1970er merklich weniger Enthusiasmus entgegengebracht als etwa den Möglichkeiten algorithmischer Textproduktion.⁵² Im übersetzungstheoretischen Kontext ist die Ablehnung einiger ihrer theoretischen Grundlagen allerdings deutlich weniger vehement. Wird die Übertragung informationstheoretischer Prämissen auf Fragen des literarischen Übersetzens etwa in der *CHANGE* brüsk abgelehnt, weil diese die Problemstellungen in Wahrheit eher vernebeln denn erhellen würden,⁵³ findet die Vorstellung von Sprache als Code und Transportsystem an anderer Stelle durchaus Anklang. So leitet etwa Jiří Levý in dem bereits erwähnten, breit rezipierten *Umění překladu* seine Theoretisierung des Verhältnisses von literarischem Werk und dessen Sprache erklärtermaßen aus informationstheoretischen Prämissen ab, wenn er das Werk als eine »durch den Code verschlüsselte Mitteilung« betrach-

⁵² Etwa im Kontext der Stuttgarter Schule in den ›stochastischen Texten‹ Theo Lutz' (1959) oder dem auf Markov-Ketten basierenden Hörspiel *Der Monolog von Terry Jo* von Max Bense und Ludwig Harig (1968).

⁵³ Vgl. Robel, »La traduction en jeu«, S. 7.

tet.⁵⁴ *Ersetzt* wird auch in seiner Konzeption literarischer Übersetzung funktional ein »Sprachmaterial (Code)« durch ein anderes, während die »Mitteilung« des Werks unangetastet bleibt.⁵⁵

Levý kann sich mit dieser Annahme als Teil des wissenschaftlichen Konsenses verstehen: Tatsächlich ist der Mehrzahl der zeitgenössisch entwickelten Ansätze ein kommunikationstheoretisches Übersetzungsmodell inhärent, wenn auch nicht immer so explizit wie bei ihm an die Informationstheorie angeschlossen wird. Nicht unwidersprochen: Der französische Lyriker, Übersetzer und Sprachtheoretiker Henri Meschonnic etwa bezeichnet das kommunikationstheoretische Modell und die dualistische Konzeption von transportablem Sinn und transportierender Form 1973 als ein ebenso folgenreiches wie absolutes Missverständnis, das bedauerlicherweise als methodologische Basis der

⁵⁴ Levý, *Die literarische Übersetzung*, S. 33.

⁵⁵ Levý, *Die literarische Übersetzung*, S. 66, auch: 35f. Die Mitteilung ist allerdings im Falle des literarischen Werks bei Levý nicht *informativer* Natur, sondern besteht in ideell-ästhetischen »Werten«, die einem Werk eigen sind, die aber auch im Übersetzungsprodukt abgelöst vom ursprünglichen sprachlichen Code existieren können.

Masse der existierenden Übersetzungen zugrunde liege und diese höchst problematisch mache.

Meschonnics Projekt einer wahrhaft »materialistischen Theorie der Sprache und des Schreibens«, ⁵⁶ dem er sich in einer Mischung von theoretischer und praktischer Reflexion in dem 4-bändigen Werk *Pour la Poétique* ab 1970 (und bis zu seinem Lebensende) widmet, ist ein theorie-, übersetzungs-, und übersetzungstheoriekritischer Rundumschlag. Gegen die einflussreichen Veröffentlichungen des amerikanischen Linguisten und Bibelübersetzers Eugene Nida polemisiert Meschonnic in seinen energischen Ausführungen ebenso wie gegen den »undialektischen« Materialismus von *Tel Quel* oder die unbrauchbaren Prämissen der Transformationsgrammatik. Die Rigorosität, mit der der französische Denker ausgerechnet die *Übersetzung* in seinem Werk als Herzstück einer »Epistemologie des Schreibens« konstruiert, die mit den seiner Ansicht nach grundsätzlich fehlgehenden neuzeitlichen Konzeptionen des Poetischen zugleich die gesellschaftlich wirksamen Hierarchien und Wertesysteme vom Kopf auf die Füße stellen soll, kann als paradigmatisch dafür gelten, wie sich die

⁵⁶ Henri Meschonnic, [Vorbemerkung]. In: *Pour la poétique II*. Paris: Gallimard 1973, S. 13–15, hier: S. 14.

Thematik der Übersetzung in den 1970ern ins Gesellschaftliche entgrenzt; die Entwicklung der *machine translation* hat daran einen nicht zu unterschätzenden Anteil. Dass das übersetzungstheoretische Feld durch die Erweiterung um die neue Technologie aufgerüttelt wird, sodass sich – gewissermaßen plötzlich – nicht nur die Notwendigkeit, sondern auch die Möglichkeit ergibt, dieses Feld neu zu bestellen, heißt zum einen, dass Raum frei wird für kühne Theoriewürfe gegen die translatorische Doxa und für eine übersetzerische Praxis, die sich von dieser kritischen Auseinandersetzung her denken lässt. Zum anderen bedeutet es, dass die konzeptuellen Ausfechtungen empfänglich für die Signaturen der Zeit werden, in die sie eingelassen sind: die grundlegende Politisierung, die vor dem Hintergrund des *linguistic turn* im Umraum der 1970er ein Gros der geisteswissenschaftlichen Theoriebildung durchdringt, macht auch vor dem Feld übersetzungstheoretischer Praxis und übersetzungspraktischer Theorie nicht halt. Gerade *weil* das Ringen nicht um ein alternatives, sondern um ein ›richtiges‹ Übersetzen, so der Fluchtpunkt der Debatte, letztlich eines um ein ›richtiges‹ Verständnis von Sprache ist, wird die normativ geführte Diskussion um dessen Wesen, Grundlagen und Konzeption zum Schauplatz fundamentaler ideologischer Aushand-

lungsprozesse. Gerade *als* Austragungsort linguistischer Forschung verspricht die Praxis und Reflexion poetischer Übersetzung, den Zugang zum gesellschaftlichen Sprachspiel zu rekonfigurieren, und damit die potentiell revolutionäre Handlungsfähigkeit des Einzelsubjekts jenseits einer Einwilligung in die bestehenden Zustände und politischen (Wissens-)Ordnungen zu befördern.

Yale University, 1976: Übersetzen als kritische Praxis

Mitte der 1970er Jahre meldet sich aus dem linguistischen Seminar der Yale University in der Zeitschrift *Semiotica* eine weitere Stimme zu Wort, die das Übersetzen in Abkehr von kommunikationstheoretischen Affordanzen als eine fundamental analytisch-kritische Praxis etablieren will. Überschriften sind die Reflexionen des italienischen Literatur-, Sprachwissenschaftlers und zugleich Dichters Paolo Valesio, die sich auf über neunzig Seiten erstrecken, mit dem Titel *The Virtues of Traducement: Sketch of a Theory of Translation*. Nichts Geringeres als einen fundamentalen übersetzungstheoretischen Aufschlag will Valesio erklärtermaßen mit seinen Ausführungen stiften, deren Anlass eine Rezension des einflussreichen sprachphilosophischen Werks *After Babel*. As-

pects of Language and Translation von George Steiner darstellt, das im Jahr zuvor erschienen war.⁵⁷

Es ist für Valesios Theorieentwurf entscheidend, dass auch er ganz im Sinne des *linguistic turn* die Realität als eine grundlegend linguistisch geformte begreift, in der »Sprache die nicht-linguistische Welt filtert, ändert, rekonstruiert«,⁵⁸ er also jede Sprech- und Schreibhandlung als eine symbolische Handlung definiert, der im Sinne von Kenneth Burkes ›new rhetoric‹ eine explizite Handlungsabsicht und Wirksamkeit zugeschrieben wird.⁵⁹ Übereinstimmend mit diesem Verständnis von Sprachhandlungen als realitätskonstituierenden Akten definiert Valesio jeden Text, insbesondere den literarischen, als einen Kampf: Auf der einen Seite stehen die »Politiken«, die konkreten »verbalen Strategien des Texts, seine rhetorische Struktur«, die den Instrumen-

⁵⁷ In der Lektüre zeigt sich recht schnell, dass Valesio *After Babel* hauptsächlich als gedanklicher Abstoßungspunkt für seine eigenen Überlegungen dient. Entsprechend heißt es über Steiners Buch direkt im ersten Satz, es würde im Folgenden bloß »beinahe« rezensiert, vgl. Paolo Valesio, »The Virtues of Traducement: Sketch of a Theory of Translation«. In: *Semiotica* 18/1 (1976), S. 1–96, hier: S. 1.

⁵⁸ Valesio, »The Virtues of Traducement«, S. 77.

⁵⁹ Für den Rekurs auf Burke vgl. Valesio, »The Virtues of Traducement«, S. 9 und S. 68.

tenkasten (*complex of devices*) dieser Sprachhandlung ausmacht; auf der anderen Seite die abstrakteren »Ideologien«, die sozialen, ästhetischen, politischen Denkkonstrukte, die dem Text innewohnen und die er willentlich oder unwillentlich transportiert.⁶⁰

Der traduktorischen Praxis kommt in diesem Kontext aus dem Grund eine so bedeutsame Rolle zu, dass jede Übersetzung nach Valesio bewusst oder unbewusst eine Revision des »Machtssystems« (*power system*) des übersetzten Texts vornimmt. Insofern der ideologische Rahmen eines Texts in der Übersetzung tendenziell einfacher reproduzierbar sei als seine (rhetorischen) »strukturellen Komponenten«,⁶¹ markiere diese gegenüber dem Original eine Verschiebung und könne die Spannung zwischen der ideologischen und der rhetorischen Struktur (der »Politik« des Texts) deutlicher machen, als sie im Originaltext erscheine. Die Übersetzung nimmt mit Valesio daher, ob sie will oder nicht, eine Position der Kritik gegenüber dem übersetzten Text ein. Eine translatorische *via media*, jede »neutral« daher kommende Übersetzung ist mithin eine Illusion – ein Ausweichmanöver, das sich dem zu übersetzenden

⁶⁰ Vgl. Valesio, »The Virtues of Traducement«, S. 9 und passim.

⁶¹ Vgl. Valesio, »The Virtues of Traducement«, S. 8 und S. 34.

Werk und den in ihm ausagierten Spannungen nicht stellt oder sie gar aktiv dissimuliert:

Eine Übersetzung ist eine Waffe im Kampf der Ideen, und deshalb ist ihr Potenzial zur Entmystifizierung ebenso groß wie ihre Möglichkeiten zur Mystifizierung. Wenn der ideologische Schwerpunkt der Übersetzung *in toto* und a-kritisch als eine natürliche Größe – eine bloße sprachliche Struktur – akzeptiert wird, dann haben wir eine Mystifizierung (oder etwas, das einer Mystifizierung sehr nahe kommt) des Originaltextes; wenn andererseits dieser Schwerpunkt erkannt und ausdrücklich als das dargestellt wird, was er ist – nämlich als eine gewählte Kombination von Ideen, nicht als eine natürliche Größe; wenn dies geschieht, dann wird die Übersetzung zu einer ernsthaft kritischen Annäherung an den Text, und als solche entmystifiziert sie das, was im Originaltext am a-kritischsten ideologisch ist.⁶²

Als Schlüsselpraxis kritischer Textrezeption ist Übersetzung (gerade von poetischen Texten) im Herzen dessen zu verorten, was Valesio im letzten Satz seiner Ausführungen als »Schlachtfeld der modernen Kultur«⁶³ apostrophiert – sie figuriert für ihn als bedeutsames Ana-

⁶² Valesio, »The Virtues of Traducement«, S. 34.

⁶³ Valesio, »The Virtues of Traducement«, S. 92.

lyse- und Handlungsinstrument im Kontext der gesellschaftlichen, sozialen, ideologischen Konfliktfelder der Zeit. Wie aber soll eine solche Übersetzungs- als kritische Textpraxis konkret aussehen, wenn jede Übersetzung, die »natürlich und glatt« daherkommt, und die sich »als autonomer, selbsterklärender Text präsentiert«, nichts als »die Manifestation eines ideologischen Ablenkungsmanövers [ist], eine subtile Verdrehung, die uns in einem Bereich (sprachlicher Ausdruck und Kommunikation, insbesondere in der Literatur) die Illusion von Komfort und Mäßigung vermittelt, in dem diese Begriffe im Grunde keinen Sinn ergeben«?⁶⁴ In der Suche nach den »am wenigsten ideologischen«⁶⁵ Übersetzungsarten schlägt Valesio in seiner Theorieskizze drei Praxen vor, die er als »experimentelle« und zugleich »realistische« Methoden des Übersetzens bezeichnet.⁶⁶ Dabei fordert er für all diese und mögliche weitere Übersetzungsarten grundsätzlich eine »explizite Koexistenz« von publiziertem Original- und Übersetzungstext, wenn möglich *en face*: »Das Fehlen des Originaltexts führt direkt in die Verschleierung und damit

⁶⁴ Valesio, »The Virtues of Traducement«, S. 45.

⁶⁵ Valesio, »The Virtues of Traducement«, S. 45.

⁶⁶ Valesio, »The Virtues of Traducement«, S. 45.

zurück zu den ideologischen Abstraktionen, von denen wir uns befreien wollten«. ⁶⁷

Es ist die von Valesio zuletzt vorgestellte Praxis, die im Kontext der drei realistischen=experimentellen Übersetzungsformen die radikalste Abweichung vom tradierten Ideal einer ›glatten‹ Übersetzung darstellt. Valesio selbst projiziert diese, die »ikonische« oder »mimetische« Übersetzung, als die maßgebliche Übersetzungsmethode der nahen Zukunft. Ihre Ursprünge vermutet er in den künstlerischen Explorationen der historischen Avantgarden, in surrealistischen oder futuristischen »experimentellen Übersetzungen«; seine »tentative Definition« liest sich wie folgt: »Unter ikonischer Übersetzung verstehe ich jede Übertragung von L [=der Originaltext] in I [=der Übersetzungstext], bei der formale Beziehungen (morphophonemische und syntaktische) auf Kosten von und im direkten Gegensatz zu lexikalischen Beziehungen privilegiert werden.« ⁶⁸ Anders gesagt: Statt die lexikalische Äquivalenz zwischen Übersetzung und Original zur bestimmenden Prämisse und höchstem Gut einer Übersetzung zu machen, etwa dt. *Baum* zwangsläufig mit engl. *tree* zu übersetzen, agieren

⁶⁷ Valesio, »The Virtues of Traducement«, S. 46.

⁶⁸ Valesio, »The Virtues of Traducement«, S. 58.

ikonische Übersetzungen (in Valesios Vokabular) eher ›mimetisch‹ – sie imitieren die strukturellen und lautlichen Eigenschaften des Originals.

Nichtsdestoweniger ist es für Valesio ein bedeutsames Merkmal der ikonischen Übersetzung, dass ihre Bevorzugung formaler Strukturen nicht mit der vollkommenen Preisgabe semantischer Übereinstimmung einhergeht. Vielmehr bestünde die Einschränkung, »die aus der ikonischen Übersetzung ein ernsthaftes linguistisches Experiment und nicht einen literarischen Streich werden lässt« eben darin, dass »die formale Lehnübersetzung in *l* in seiner allgemeinen semantischen Wirkung nahe genug an *L* sein muss, um eine Betrachtung der beiden Texte als weitgehend parallel zu rechtfertigen.«⁶⁹ Als Beispiel einer solchen Übersetzungspraxis nennt Valesio die 1969 erschienenen Catull-Übersetzungen des litauisch-amerikanischen Poeten Louis Zukofsky und seiner Frau Celia, und kontrastiert sie mit der ›freien‹ Catull-Übersetzung von Ezra Pound, um den Unterschied zwischen beiden Übersetzungsarten zu demonstrieren. Die Differenz ist tatsächlich eklatant: Übersetzt Pound den ersten Vers aus Catulls *carmen* XXVI, »Furi, villula nostra non ad

⁶⁹ Valesio, »The Virtues of Traducement«, S. 59.

Austri«, mit »This villa is raked of winds from fore and aft«, übertragen Celia und Louis Zukofsky den Vers als »Furius, ›Little Villa‹ has no od for Auster«⁷⁰ ins Englische – eine Transformation des lateinischen Originals in ein Englisch, das sich dem Klang, der Metrik und der Syntax des Ursprungsverses anschmiegt und dafür lexikalische (und, zumindest auf den ersten Blick, auch semantische) Äquivalenz weitestgehend hintanstellt.

Eine solche traduktorische Strategie nun ist Valesio zufolge ein machtvolles Instrument nicht nur hinsichtlich der Text-, sondern auch der Übersetzungs(theorie)-kritik:

Was an diesem Ikonismus besonders interessant ist [...], ist die Infragestellung des zentralen Teils der Übersetzungsideologie von *traduttore* und *traditore*, die auf der unhinterfragten Akzeptanz eines Prinzips der Mäßigung beruht: die Idee, dass die Manipulation der formalen Beziehungen, um einen Teil der Wirkungen des Originaltexts zu reproduzieren, immer die lexikalische Struktur respektieren muss, immer vor lexikalischer Divergenz halt machen muss. Dieses Prinzip zu verletzen bedeutet sodann, eine wirksame Kritik an dieser Ideologie zu entwickeln und, *a contrario*, die

⁷⁰ Zitate nach Valesio, »The Virtues of Traducement«, S. 62.

tatsächliche Politik des Texts zu enthüllen, in all jenen Elementen, die aus ihm (wenn er überhaupt als Text lebensfähig ist) etwas Schockierendes, von uns Entferntes machen, das aus diesem Grund unsere Aufmerksamkeit erfordert.⁷¹

Übersetzung, so wird in Valesios Ausführungen zur ikonischen Übersetzung noch einmal besonders deutlich, die er als zukünftige *best practice* der Kritik nicht allein, aber vor allem mit Blick auf literarische Texte vorschlägt, hat in seinem Theoriewurf eine Dreifachfunktion zu erfüllen. Sie soll einerseits im Sinne einer »Verfremdung« insofern in der Lektüre Verunsicherung stiften, als Inkompatibilitäten zwischen zwei (linguistischen, epistemischen, poetischen) Systemen nicht verborgen, sondern radikal ausgestellt werden.⁷² Andererseits sollen mittels einer solchen ›realistischen‹ Translationspraxis fundamentale Erkenntnisse über den literarischen Text, über seine rhetorischen (politischen) Strukturen und ideellen (ideologischen) Rahmungen freigelegt werden: »Das ist der Kampf, der ausgefochten werden muss, durch den wir erkennen, dass das, was in der Übersetzung auf den ersten Blick obskur, pe-

⁷¹ Valesio, »The Virtues of Traducement«, S. 58f.

⁷² Valesio, »The Virtues of Traducement«, S. 60.

dantisch, irrelevant, frivol erscheint, dies keineswegs ist: Es ist der reale Konflikt von Machtstrategien, das politische Gerüst des Texts.«⁷³ Schließlich soll eine solche Übersetzung entbergen, was Valesio als »Ideologie der Übersetzung« bezeichnet: nämlich die ungeschriebenen Prämissen und Dogmen, die der glatten Übersetzung unterliegen, sich selbst unsichtbar machen und damit als alternativlos darstellen.

* * *

Haroldo de Campos, der Polivanov-Zirkel, die Debatten der *CHANGE*, die Überlegungen Henri Meschonics und Paulo Valesios machen es deutlich: Die Kulturtechnik des Übersetzens wird in den 1970ern in den avancierten literarischen und (para-)akademischen Diskursen an verschiedenen Orten, im Anschluss an und in Auseinandersetzung mit virulenten Entwicklungen und Ereignissen als zentrales Mittel begriffen, gesellschaftliche Veränderung zu gestalten – als eine omnipräsente Praxis, die nicht nur in die Welt eingelassen ist, sondern diese auch verändern will, die nicht nur auf den Text reagiert, dem sie sich gegenüber sieht, sondern auch auf die soziale, politische, kulturelle Realität, aus der sie er-

⁷³ Valesio, »The Virtues of Traducement«, S. 46.

wächst. In solcherart auf die Wirklichkeit verpflichteten Theorieaufschlägen kann es deshalb nie allein darum gehen, im Sinne profunder Kritik neu in die Mitte und Mechanik eines Texts vorzudringen. Die Transformation soll nicht nur eine nach innen sein, sondern sie soll nach außen wirken: Par excellence wohnt der Praxis des Übersetzens – so die Überzeugung – das Potential inne, das Verständnis von Sprache und mit ihr das Verständnis von Welt grundsätzlich zu verändern.

II

Playing the classics.

Experimentelle Übersetzung als kritische Praxis um 1970

Inwiefern muss ein Übersetzen, das sich als Praxis der Kritik begreift, auch eine Praxis des Experiments sein? Die Vokabel des Experimentellen, des Experimentierens, der Experimentalität taucht in fast allen progressiven Reflexionen zur Übersetzung auf, ohne dabei (als Haltung, als Methode, als Praxis) systematisch bestimmt zu werden. Wenn Léon Robel darauf besteht, eine Theorie des Übersetzens müsse maßgeblich »experimentell erarbeitet« werden, wenn Henri Meschonnic schreibt, die Poetik der Übersetzung sei – als »theoretische Praxis« – eine »experimentelle Poetik«, oder wenn Valesio eine »experimentelle Einstellung« im Kontext der Übersetzung propagiert,⁷⁴ folgt auf diese Aussagen

⁷⁴ Vgl. Robel, »Translatives«, S. 9 und ders., »Propositions pour une théorie de la traduction poétique«, S. 59; Meschonnic, »Propositions pour une poétique de la traduction«, S. 306; Valesio, »The Virtues of Traducement«, S. 50 und *passim*. Vgl. auch:

keine abstrahierfähige Definition. Der Begriff selbst ist offenbar zunächst einmal Erklärung genug.

Welche Bedeutungsdimensionen also schwingen mit, wenn vom Experimentellen die Rede ist? Nicht nur im Deutschen kommt dem Prädikat im 20. Jahrhundert eine Doppelbedeutung zu, die das Experimentelle einerseits dem Reich der wissenschaftlichen Erkenntnis, andererseits dem Bereich der künstlerischen Haltung zuordnet. Seinen etymologischen Ursprung hat das Experiment im lateinischen *experimentum* als ›Versuch, Probe, Erfahrung, Beweis‹; davon abgeleitet wird im 16. Jahrhundert *experimentare* als ›versuchen, erproben, in Erfahrung bringen‹. Die erste Wortbedeutung des Adjektivs ›experimentell‹ ist in diesem Sinne auf die Versuchsanordnungen zu beziehen, die ab der Neuzeit und im Besonderen mit Francis Bacons epochemachendem *Novum Organum* zum dominierenden Paradigma der naturwissenschaftlichen Wissensproduktion werden. Auf den Aufbau eines Experiments und seine

de Campos, »Da Tradução«, S. 47 (»publicações experimentais«); Isaak Revzin, »Commentaire sémiotique du livre sur la traduction de Jiří Levý«. In: *CHANGE* 19 (1974), 56–67, hier: S. 64 u. 66 (»traductions expérimentales«; »expérimentation«).

Durchführung folgt die Auswertung und – im Idealfall – ein Wissensgewinn.

Der Rückgriff auf das Paradigma des Experimentellen insinuiert damit die Unabdingbarkeit einer *Praxis*: Robels Bestehen auf eine experimentell gebildete Übersetzungstheorie oder Meschonnic's Wort von der experimentellen Poetik der Übersetzung lassen sich dahingehend verstehen, dass hier Erkenntnis ›im Gehen‹, durch Erfahrung und Erprobung gewonnen werden soll – ein Verständnis von Übersetzungstheorie, das sich auch in der Forderung spiegelt, die Theoretikerin der Übersetzung müsse zugleich Übersetzerin sein.⁷⁵ Die Inanspruchnahme des Experimentellen weist aber auch auf den epistemischen Horizont hin: Als Praxis ist die Planung und Durchführung eines Experiments nicht als *l'art pour l'art* gedacht, sondern zielt, wie erläutert, auf Erkenntnisgewinn. In diesem Sinne fällt experimentelles Übersetzen unter die ab dem 17. Jahrhundert in unterschiedlichen Wissensfeldern virulent werdende Kategorie des ›Versuchs‹: als »epistemologische und poetologische Kategorie des modernen Wissens [...], die unter

⁷⁵ So z.B. Robel, »Propositions pour une théorie de la traduction poétique«, S. 55; Meschonnic's praktisch-theoretisches Lebenswerk agiert diese Forderung paradigmatisch aus.

gewissen Voraussetzungen Erkenntnisse hervorbringen kann, die dies aber auch immer unter bestimmten Bedingungen der Konstruktion und Darstellung tut.«⁷⁶ Experimentell vorzugehen bedeutet in anderen Worten, probierend Kenntnisse hervorzubringen – »und zwar Kenntnisse, die sich einer bestimmten provozierten Erfahrung verdanken.«⁷⁷

Ist mit dem Attribut des Experimentellen also einerseits eine Anbindung der experimentellen Übersetzung an Wissenskulturen und -praxen des ›Versuchs‹ gestiftet und ein deutlicher epistemologischer Anspruch formuliert, wird mit dem Bezug aufs Experimentelle explizit auch eine Linie zu einer Bedeutungsdimension gezogen, die seit dem 20. Jahrhundert im Label der ›experimentellen Literatur‹ beziehungsweise der ›experimentellen Kunst‹ zum Tragen kommt. Zweifellos ist auch im künstlerischen Kontext das ›Experimentelle‹ begrifflich im Rekurs auf die wissenschaftliche Erfahrungspraxis zu verorten; gleichwohl hat es als poetologische, als künstlerische Bezeichnungsform in den

⁷⁶ Michael Gamper, »Literaturgeschichte des Experiments – Eine Einleitung«. In: Ders. et al., »*Es ist nun einmal zum Versuch gekommen*«. *Experiment und Literatur I*. Göttingen: Wallstein 2009, S. 9-32, hier: S. 13.

⁷⁷ Gamper, »Literaturgeschichte des Experiments«, S. 11.

1970ern längst ein Eigenleben entwickelt. Spätestens mit den historischen Avantgarden bezeichnet das Adjektiv die vielgestaltigen Methoden, die sich von etablierten Formprinzipien, Konventionen und Traditionen abwenden und sich an künstlerischen Techniken und Formsprachen versuchen, die die Vorstellungen und bis dato geltenden Gesetze ihrer Gattung drastisch in Frage stellen – und damit so lange zu ihrer Öffnung oder Entgrenzung beitragen, bis sie schließlich selbst kanonisch werden. Auf einen ästhetischen Nenner lassen sich experimentelle literarische Verfahren kaum bringen: die Collage-Techniken von DADA, die *écriture automatique* der Surrealisten und die Zaum-Gedichte der russischen Futuristen lassen sich ebenso zu ihnen zählen wie, im Kontext der neo-avantgardistischen Textproduktion ab den 1950ern, der Nouveau Roman, die Konkrete Poesie oder die regelgetriebenen Textexperimente der »Werkstatt für Potentielle Literatur« (L'Ouvroir de Littérature Potentielle, kurz OuLiPo).

In diesem zweiten, auf das künstlerische Feld bezogenen Sinne verweist das Attribut des Experimentellen im Kontext der Übersetzung also auf neuartige, vielleicht zunächst abwegig oder schockierend erscheinende Herangehensweisen gegenüber der traduktorischen Doxa. Es verankert die jeweilige Praxis zugleich in einem histo-

rischen, kulturellen und epistemischen Koordinatensystem: Experimentell ist eine Schreibweise oder ein künstlerisches Vorgehen immer in Sicht und in Abgrenzung zu einem Methoden- und Formkatalog, der zu einem bestimmten Zeitpunkt in einem bestimmten Kontext als ein bereits etablierter und sanktionierter besteht. Unter die Kategorie der experimentellen Übersetzung fällt damit erst einmal »jede Übersetzungspraxis, die sich den geltenden Übersetzungsnormen widersetzt«;⁷⁸ entschei-

⁷⁸ Lily Robert-Foley, »The Politics of Experimental Translation: Potentialities and Preoccupations«. In: *English* 267 (69/2020), S. 401–419, hier S. 401. In einer bemerkenswerten Demonstration des ästhetischen Möglichkeitsraums, den eine solche Opposition gegen die translatorische Norm eröffnet, lässt Robert-Foley auf diese Minimaldefinition einen knapp 3-seitigen quellengestützten Beispielskatalog anschließen, der seinesgleichen sucht: »These practices can take many forms. They can be mistranslations of a sort, keeping too close to the original,¹ or straying too far,² or mistaking the what or the how of what is to be translated.³ They can be translations that tamper with the very idea of what is considered a signifying unit⁴ or that divert from common conceptions of the intended meaning of a text.⁵ They can translate one dimension of the text but not another, such as the sound⁶ or the shape.⁷ They can vary in quantity,⁸ translating one word as many⁹ (beyond reason) or many words as one (beyond reason). They can be translations that change mediums,¹⁰ registers, genres, text type,¹¹ lexical field,¹² or perhaps even create a new made-up language.¹³ They can travel backwards or forwards in time.¹⁴ They can translate between orality and writing.¹⁵ They

dend ist aber darüber hinaus der Anspruch, durch Erprobung, durch Methode und Versuch neues Wissen, neue Erkenntnis zu stiften. In der Befragung und Konfrontation eines Texts, einer Theorie, einer Norm zur Erweiterung, Korrektur oder Justierung des Horizonts erscheint eine solche traduktorische Praxis als Probier-

can be translations that use (in the wrong way) external tools such as the Internet,¹⁶ automatic translation generators,¹⁷ or employ filters, physical material, substances, or other devices (like a shower¹⁸ or a shot gun¹⁹). They can be cut-ups,²⁰ collages,²¹ or pastiches, combining translations or languages together.²² They can appropriate, reappropriate, or disappropriate. They can translate one language into many²³ or many languages into one.²⁴ They can be playful self-translations²⁵ or bilingual genesis.²⁶ They can translate texts that don't exist.²⁷ They can be models of constraints, games, or text generators that can be applied time and time again,²⁸ or they can be singular transformations of a specific text.²⁹ They can use writing as a form of translation, translation as a form of reading, reading as a form of writing, writing as a form of reading, reading as a form of translation, or translation as a form of writing (or translation as a form of dance, music, game, cuisine, knitting, itinerary ... or the inverse, ad infinitum). They use proliferation, multiplication, erasure, deviation, détournement, distortion, recreation, rewriting, adaptation, localization, relocalization, commentary, interpolation, cannibalism, recombination, ekphrasis, calque, paraphrase, illegibility, lyric re-embodiment, and footnote – as I have done here in what I hope serves to heighten the visibility of these experiments in the margin, rather than the opposite.« (Ebd., S. 401–405.)

stein kultureller oder epistemischer Wissensbestände: experimentelle Übersetzung als (Stress-)Test.

Wie erwähnt, ist unabdingbares Element des Experiments der Versuchsaufbau: Wesentlich ist so auch den experimentell übersetzerischen, übersetzenden Test- und Versuchspraxen, dass sie, so Jany Berretti, »an einem bestimmten Punkt ihres Prozesses auf ein einigermaßen systematisches Vorgehen stoßen.«⁷⁹ Wo aber bleibt in einer solchen Emphase des Systematischen, dieser Betonung des naturwissenschaftlich grundierten Paradigmas des Experiments eigentlich das *Spiel*? Denn dass experimentelle Übersetzungen spielen, *herumspielen*, ist wohl in den allermeisten Fällen unmittelbarer Lektüreeindruck. Der Umstand, dass ihre Bezugnahmen auf Text wie Tradition so lustvoll wie respektlos daherkommen, erscheint im Rekurs auf ein avantgardistisches *mindset* und angesichts des Allgemeinplatzes des dem freien Spiel innewohnenden emanzipatorischen, potentiell revolutionären Moments wesentlich eingängiger, ›logischer‹, als ein inhärentes Element des

⁷⁹ Berretti, Jany: »Pour la traduction expérimentale«. In: Christine Raguet-Bouvard (Hg.), *Traduire ou Vouloir garder un peu de la poussière d'or... Hommages à Paul Bensimon*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2006, S. 89–112, hier: S. 103.

geordneten Vollzugs, zu dem es allerdings nur einen scheinbaren Widerspruch bildet. Gerade im Hinblick auf ihren Anspruch einer radikalen Horizonterweiterung nämlich ist die (selbstgesetzte) Regel zwangsläufiger, als man zunächst annehmen mag: Denn eben in der Erprobung, im ›Ausspielen‹ eines Regelwerks operiert das Spiel, dem Experiment analog, unter der Ägide der »provozierten Erfahrung« (Gamper), öffnet sich ein »Feld, in dem das Denken des Konkreten mit dem des Abstrakten immer schon konvergiert.«⁸⁰ Ihre Spielregeln also konstituieren in der experimentellen Übersetzung erst den »Ereignisraum«, der die kritische Infragestellung eines etablierten Regel- und Normkatalogs, der das Regel-*Brechen* überhaupt möglich macht.

Paris, 5. Mai 1972: Im Atelier de traduction (Der Polivanov-Zirkel übersetzt Mallarmé)

1963 erscheint Haroldo de Campos Vortrag *Da Tradução como criação e como crítica* als Aufsatz in *Tempo Brasileiro*; exakt zehn Jahre später wird er in

⁸⁰ Peter Berz et al., »Vorwort«. In: Dies. (Hg.), *Spielregeln. 25 Aufstellungen. Festschrift für Wolfgang Pircher*, Zürich u. Berlin 2012, S. 9.

einer Übersetzung von Inès Oseki in der Zeitschrift *CHANGE* abgedruckt. In der N°14, die de Campos Ausführungen zur »Transkreation« 1973 nach Paris trägt, finden sich unter der Überschrift »Tel qu'en lui même enfin la traduction le change«⁸¹ auch eine kleine Anzahl von Texten, die sich als Übersetzungen von Stéphane Mallarmés Sonett *Le Tombeau d'Edgar Poe* [Das Grab Edgar Poes] präsentieren. Ein rechtsbündig vorangestellter, klein gedruckter Kommentar gibt in knapper Form Auskunft über den Entstehungskontext des Beitrags: »Wir präsentieren hier«, so beginnt die Notiz, »einige Spuren oder Schnipsel einer kollektiven Arbeit, die in der Übersetzungswerkstatt des Polivanov-Zirkels durchgeführt wurde. Es ging darum, anhand des Sonetts von Mallarmé (*Le Tombeau d'Edgar Poe*) [...] die anwendbaren Übersetzungstypen (interne und externe) und die Vielfalt der Texte im Text aufzuzeigen.«⁸²

⁸¹ Zu übersetzen etwa mit »So, wie Übersetzung ihn endlich in sich selbst verwandelt«. Der Titel ist eine Variation des ersten Verses von *Le Tombeau d'Edgar Poe* (»Tel qu'en lui même enfin l'éternité le change«).

⁸² [Cercle Polivanov], »Tel qu'en lui même enfin la traduction le change«. In: *CHANGE* 14, S. 86–96, hier: S. 86.

Von Mallarmé 1876 für eine Anthologie zu Ehren Edgar Allan Poes anlässlich der Enthüllung von dessen Ehrengrab verfasst, preist das Sonett den bereits 1849 verstorbenen Dichter in kraftvollen, biblischen Motiven als ein von seiner Zeit verkanntes Genie. Das Originalgedicht selbst ist in der *CHANGE* nicht abgedruckt; den Auftakt der Übersetzungsreihe bildet eine Auto-Traduktion Mallarmés, der sein Gedicht für die amerikanische Dichterin und Poes Beinahe-Ehefrau Sarah Helen Whitman 1877 ins Englische übertragen und mit einigen erklärenden Notizen versehen hatte.⁸³ Ihr folgt der Abdruck einer Übersetzung des Gedichts durch den russischen Dichter und Mallarmé-Übersetzer Innokentij Fëdorovič Annenskij (1855–1909), die die Grundlage bildet für die auf der nächsten Seite präsentierte »Rückübersetzung« (*traduction-retour*) des Sonetts vom Rus-

⁸³ In Anbetracht von Mallarmés Ruf als besonders hermetischem Dichter sind diese Anmerkungen, wie Sylvia Roubaud in der auf den Abdruck folgenden Notiz bemerkt, teils großartig prosaisch. So etwa, wenn Mallarmé zu seiner Übersetzung der letzten Verse des zweiten Quartetts (»They (between themselves) thought (by him) the spell drunk / In the honorless flood of some dark mixture«) notiert: »Means in plain prose: charged him with always being drunk«. Vgl. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I. Hg. v. Bertrand Marchal. Paris: Gallimard 1998, 1193. Ebenfalls zitiert in *CHANGE* 14 (1973), S. 87.

sischen ins Französische durch Léon Robel. Es folgen, jeweils ebenfalls durch Überschriften als solche ausgewiesen, eine »phonische Übersetzung« (*traduction phonique*) und acht »Extraktionsübersetzungen« (*traductions-extractions*) ohne ausgewiesene Autorschaft.⁸⁴ Drei »figurierte Übersetzungen« (*traductions figurées*) von François Le Lionnais beschließen die Sammlung.

Die Erwartung einer klassischen ›illusionistischen‹ Übertragung unterlaufen diese drei letzten Übersetzungen deutlich, lassen ihre Leser:innen möglicherweise gar etwas hilflos zurück. So kreierte die phonische Übersetzung mit dem Titel *Le termite et le singe* [Die Termiten und der Affe] ein sich dem Original anschmiegendes Lautbild jenseits semantischer Verpflichtung, wie sich bei der vergleichenden Lektüre des ersten Verses zeigt: Das »Tel qu'en lui même enfin l'éternité le change« des Originals wird in der Übertragung zu »Quelque ennui mène en vain le Termite et le Singe«

⁸⁴ Die im Französischen bestehende Möglichkeit, zwei Begriffe durch einen Bindestrich derart miteinander zu verknüpfen, dass sie eine gleichrangige Verbindung eingehen, ist im Deutschen leider nicht äquivalent wiederzugeben; *traduction-retour* bzw. *traduction-extraction* lässt sich daher nur unscharf mit den hier gewählten Begriffen übersetzen.

LE TERMITE ET LE SINGE

Quelque ennui mène en vain le Termite et le Singe
 L'appau est un suicide avec Anglais venu
 Sans socle, époux vanté donne à voir Pâque aux nues
 Quelles amours tri ont fait danse et te voit (éteins-je?)

Lieu commun : fil sur son attrayant jeu du linge
 Tonnerre, un sans scrupule amant, d'elle tribut!
 Troc : la mère très noble sort; Tirai-je au but?
 Vends le gloussant bonheur sans claquer nos méninges!

Du mollet à la nuque on stylise une grive
 Si non ridée un mec ausculte au bar l'olive
 Dis donc, tombe ta peau, hé! blémisante sorgue

Qu'à l'hublot qui s'abat soudain des as trop sûrs
 Casse crâne inhumain m'outrage : aimer sa morgue
 Fol espoir Douglas t'aime et pardonne au futur.

<p>LE POÈTE ET LA FOULE</p> <p>Lui-même enfin Le poète, Son siècle Mort.</p> <p>Eux, Tribu : Le sortilège Sans honneur...</p> <p>Hostiles Si notre idée de Poe</p> <p>Ici-bas Montre à jamais Le futur.</p>	<p>LA LYRE ET LE CISEAU</p> <p>L'éternité Suscite Son épouvanté, Voix étrange...</p> <p>Oyant jadis Un sens plus pur, Très haut Dans le flot.</p> <p>La nue Ne sculpte La tombe!</p> <p>Désastre Ce granit Épars.</p>	<p>VERBE</p> <p>Change Suscite : Avoir connu trionphait</p> <p>Oyant Donner, Proclamèrent Bu.</p> <p>Sol Notre idée Orne.</p> <p>Chu, Monte Dans le futur.</p>
<p>RÉVOLTE OU RÉVOLUTION?</p> <p>Change enfin Avec un glaive Son siècle Étrange</p> <p>L'ange Pur Sortilège Noir</p> <p>Nue hostile Notre idée Tombe</p> <p>Désastre Du moins Du blasphème.</p>	<p>RACES</p> <p>Tel qu' Un nu N'avoir Voix</p> <p>Jadis mots proclamèrent quelque</p> <p>ô avec éblouissante</p> <p>Calmé borne Aux noirs</p>	<p>LORSQUE CHANGE PARAIT</p> <p>Enfin Change Suscite Son siècle Dans cette voix</p> <p>Oyant Un sens Très haut Dans le flot</p> <p>Hostile Si notre idée S'orne</p> <p>Calmé bloc Du moins Dans le futur</p>

Abb. 1 und 2: ›Phonische Übersetzung‹ (oben) und sechs
 ›Extraktionsübersetzungen‹ (unten) des Polivanov-Zirkels von
 Mallarmé, *Le Tombeau d'Edgar Poe*

transformiert.⁸⁵ Die *traductions-extractions* wiederum präsentieren acht Gedichte mit unterschiedlichen Titeln, die das Sonettschema des Originals, jeweils aber nur einige wenige Worte jedes Verses beibehalten. Diese ›Extraktionen‹ bilden aus dem Motiv- und Bildbereich von Mallarmés *Tombeau* neue Variationen, fokussieren als Kondensate des Ursprungssonetts thematische Linien, Strukturen und Felder, die dem Sonett innewohnen, aber erst in der Reduktion hervortreten.⁸⁶ Mallarmés Gedicht als Prisma betrachtet und betrachtend, formiert sich jede dieser acht Übersetzungen zu einer Facette, die – in und für sich genommen – in ihrer glatten klaren Oberfläche Spiegel einer möglichen Lesart des Ursprungssonetts ist.⁸⁷ Die Extraktionsübersetzung

⁸⁵ [C. P.], »Tel qu'en lui même enfin la traduction le change«, S. 91. Unter semantischen Kriterien ins Deutsche übertragen, wobei eine solche Übersetzung das gewählte Übertragungsprinzip natürlich eigentlich konterkariert, lautet der erste Vers Mallarmés in etwa: »So, wie die Ewigkeit ihn endlich in sich selbst verwandelt«, die Variante der phonetischen Übersetzung: »Irgendeine Langeweile/Unannehmlichkeit leitet die Termiten und den Affen vergeblich«.

⁸⁶ Alles vgl. [C. P.], »Tel qu'en lui même enfin la traduction le change«, S. 92.

⁸⁷ Zur Idee einer ›prismatischen‹ Übersetzung vgl. Matthew Reynolds, »Introduction«. In: Ders. (Hg.), *Prismatic Translation*, Cambridge: Legenda 2019, S. 1–18.

Tel qu'en lui-même enfin	l'éternité le change,
Le	nu
Son	connu!
Que	étrange!
Eux,	ange
Donner	tribu
Proclamèrent	bu
Dans	mélange.
Du	grief!
Si	bas-relief
Dont	orne
Calme	obscur
Que	borne
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.	

poète	suscite	avec	un	glaive
siècle				pas
la				voix
comme				l'
un				la
très				sortilège
le				noir
sol				ô
notre				bas
la				s'
bloc				désastre
ce granit du moins montre à jamais sa				

épouvanté de n'avoir	
mort	cette
un	jadis
sens	de
haut	le
flot	quelques
et	hostile
idée	un
tombe	éblouissante
ici	bas
chu	d'un

Abb. 3: Mallarmés *Tombeau d'Edgar Poe* in den ›figurierten Übersetzungen‹ von François Le Lionnais

Le poète et la foule [Der Poet und die Menge] etwa verhandelt das intrikate, dichotomische Verhältnis des Dichters Poe zu seinen Zeitgenossen – der erste Vierzeiler formuliert in chiasmischer Gegenüberstellung lakonisch: »Lui-même enfin / Le poète, / Son siècle / Mort.« [Endlich er selbst / der Poet, / sein Jahrhundert / tot.] In *Lorsque change paraît* [Wenn Wandel einsetzt] hingegen wird der Fokus, wie der Titel andeutet, auf die unaufhaltsame und erschütternde Dynamik historischer Veränderung durch die Stimme des Dichters gelegt. Die ersten vier Verse dieser Übersetzungsvariante lauten demgemäß: »Enfin Change / Suscite / Son siècle / Dans cette voix« [Endlich weckt / der Wandel / sein Jahrhundert / in dieser Stimme].⁸⁸

François Le Lionnais' *traductions figurées* schließlich erwecken auf den ersten Blick den Anschein von konkreter Poesie. Durch eine spezielle typografische Anordnung der Worte werden in dieser Übersetzungsform drei verschieden große und breite Rechtecke geformt. Das Wortmaterial generiert sich dabei aus Mallarmés Ursprungsgedicht, und zwar auf eine be-

⁸⁸ Speziell diese letzte Übersetzung ließe sich auch als Anspielung auf den Anspruch der Zeitschrift verstehen, in welcher die Zusammenstellung erscheint.

stimmte Art und Weise: Legt man die drei Rechtecke ineinander, so erhält man den Ursprungstext – zumindest in Teilen – in seiner korrekten syntagmatischen Anordnung wieder, inklusive der Leerzeilen, die die Strophen voneinander trennen. Nicht das ganze Ursprungsgedicht kann allerdings mit dieser Übung reproduziert werden; auch zusammengesetzt lassen die Lionnais'schen Übersetzungs-»Rahmen« einen Leerraum, der (als und in Abwesenheit) eine Art unsichtbaren letzten Teil der Übertragung aufruft.⁸⁹

Als theoretisch ineinander verschachtelbare Rechtecke lassen sich Le Lionnais' Übersetzungen in mehrerer Hinsicht als eine abstrahierte bildliche Entsprechung eines Grabmals oder Sargs lesen, einmal durch die Formsprache, einmal durch die Assoziation der Lücke – ausgerechnet der Name »Poe«, der in Mallarmés Sonett im letzten Vers des ersten Terzetts auftaucht, bildet im dritten Teil der figurierten Übersetzung die finale Auslassung; der qua Sonett verstorbene Geehrte bleibt in Le Lionnais' bildlicher Repräsentation auch buchstäblich

⁸⁹ Die nicht in Le Lionnais' Übersetzung auftauchenden Versteile aus Mallarmés Gedicht lauten: »trionphait dans // vil sursaut d'hydre oyant / plus pur aux mots / sous honneur de // de la nue / avec ne sculpte / de Poe«.

ungreifbar.⁹⁰ Über diese bildlich-metaphorische Ebene hinaus lenkt die Übersetzung in ihrer spezifischen Anordnung, in der Entzerrung des Wortmaterials den Blick aber auch auf bestimmte hierarchische Strukturen des Sonetts. So rückt das erste Rechteck, die äußerste Hülle, jene Elemente des Gedichts in den Fokus, denen in der hermeneutischen Praxis traditionell besonders großes Gewicht beigemessen wird: den ersten und den letzten Vers sowie den Auftakt und den Schluss eines jeden Verses. Darüber hinaus formen sich in der typografischen Anordnung und durch die Auslassungen, ganz ähnlich wie bei den *traductions-extractions*, in der Vertikale neue Konstellationen, staccato-artige Wortfolgen, die jede Vokabel des *Tombeau* als de- und zugleich rekontextualisiertes Gedichtelement ins Rampenlicht stellen.

Mit Jiří Levý müssten wohl alle drei dieser in der *CHANGE* abgedruckten Übersetzungsformen als antiillusionistische, vielleicht sogar als »Antiübersetzung« bezeichnet werden. Und ohne die Titulierung »traduction«

⁹⁰ Bei Mallarmé heißt es: »Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne« [Mit dem sich Poes blendendes Grab schmückt], ineinandergeschachtelt lautet derselbe Vers in Le Lionnais' Version: »Dont la tombe éblouissante se borne« [Mit dem das blendende Grab sich schmückt].

wären die spielerisch agierenden Auseinandersetzungen mit Mallarmés *Tombeau* nach konventionellem Maßstab möglicherweise auch gar nicht als Übersetzungen zu erkennen, auch und zuallererst aus dem Grund, dass hier ein Text nicht von einer Sprache in eine andere gebracht wird.⁹¹ Nichtsdestoweniger weist die der Textsammlung vorangestellte, bereits zitierte Kurznotiz deutlich aus, dass der Anspruch ein ausdrücklich traduktorischer ist: Die Rede ist dort von der »Übersetzungswerkstatt« (*atelier de traduction*) des Polivanov-Zirkels, dessen ausgegebenes Ziel es gewesen sei, »interne und externe« »anwendbare Übersetzungen« des Gedichts »aufzuzeigen« (*mettre en évidence*). Mehr noch: Zwar sind die Übersetzungen des Zirkels ohne Zweifel spielerisch, mit Text und Konvention spielend. Zugleich aber wird die Praxis des Übersetzens in den knappen Ausführungen explizit als Versuchsanordnung begriffen, mittels derer neue Erkenntnisse (unter anderem) über Mallarmés Gedicht gewonnen werden konnten: »Man be-

⁹¹ Mit Roman Jakobsons Kategorienraster gesprochen handelt es sich bei allen drei Übersetzungstypen um intralinguale Übersetzungen: »übertragen« wird vom Französischen ins Französische. Vgl. Roman Jakobson, »On Linguistic Aspects on Translation«. In: Reuben A. Brower (Hg.), *On Translation*, Harvard, MA: Harvard University Press 1959, S. 232–239, hier: S. 233.

achte«, wird die Leserin angewiesen, dass beispielsweise durch die phonetische intralinguale Übersetzung eine »sehr einzigartige strukturelle Besonderheit« des *Tombeau*, eine äußerst regelmäßige Verteilung der »phonischen Wiederholungen« nämlich, sichtbar gemacht würde.⁹² Das Attribut ›experimentell‹ nehmen die spielenden Mallarmé-Übersetzungen also gerade in zweifacher Hinsicht in Anspruch: im Sinne einer (künstlerischen) Methodik jenseits übersetzerischer Konvention, im Sinne aber auch eines epistemologischen Instrumentariums. Zweifelsohne lässt sich das *atelier de traduction* des Polivanov-Zirkels damit auch als Einlösung der Forderung und Vision verstehen, die Haroldo de Campos zum Ende von *Da Tradução como Criação e como Crítica* formuliert: als Ort nämlich einer kollektiven Praxis von Linguist:innen, Philolog:innen und Poet:innen, die via Übersetzung und mit dem Ziel einer Vertiefung ihres Wissens und/oder Horizonts in kritische Auseinandersetzung mit einem poetischen Text eintreten.

⁹² Mit einer für Nichtlinguist:innen leicht kryptischen Aufschlüsselung dieser lautlichen Wiederholungen endet die einleitende Notiz abrupt.

Paris, Juni 1974: Die Commedia proliferieren (Génot übersetzt Dante)

Unter den »Hin- und Rückübersetzungen«, den übersetzerischen »Extraktionen«, den »Inter-« und »Metatraduktionen«, »phonischen« Übersetzungen, »Mikroübersetzungen« und völlig idiosynkratischen Übersetzungsformen (»nach einer Methode von Gertrude Stein«), die allein in den zwei Ausgaben der *CHANGE* von 1973 und 1974 publiziert werden, finden sich in der N°19 auch »17.648 Übersetzungen zweier Dante-Terzette (Purg. VIII, 1–6)«. Als Übersetzer zeichnet Gerard Génot, ein Italianist, der – wie eine ganze Reihe seiner in der *CHANGE* aktiven Mitstreiter:innen – auch als Schriftsteller tätig ist. Im Inhaltsverzeichnis ausgewiesen als » Dix sept mille six cent quarante-huit traductions (proliférantes) de Dante«, erscheint diese Übersetzungsunternehmung wohl gerade den zeitgenössischen Leser:innen auf den ersten Blick als Reminiszenz an Raimond Queneaus Gedichtband *Cent Mille Millions de Poèmes* von 1961, einem der wohl bekanntesten Werke der potentiellen (experimentellen) Literatur: Queneaus zehn Sonette à vierzehn Versen mit dem Reimschema *abab abab ccd eed* ließen sich in der Gallimardausgabe, in der die Seiten jeweils in den Versen

entsprechenden Streifen geschnitten waren, beliebig kombinieren, sodass es potentiell 10^{14} Sonette zu lesen gab – eine Aufgabe, die auch bei einer minimal veranschlagten Lesezeit mindestens einige Millionen Jahre in Anspruch nehmen würde.

Es ist gut möglich, dass Génots Übersetzungsexperiment ähnlich darstellbar wäre, allerdings finden seine gut siebzehneinhalbtausend Übersetzungen bequem auf einer einzigen Seite Platz. Kaum mehr zu erkennen ist in der grafischen Kaskade dafür die formale Struktur der zwei Terzette aus Dantes *Göttlicher Komödie*, die sich im Original folgendermaßen lesen:

Era già l'ora che volge il disio
ai navicanti e 'ntenerisce il core
lo dì c'han detto ai dolci amici addio;
e che lo novo peregrin d'amore
punge, s'e' ode squilla di lontano,
che paia il giorno pianger che si more⁹³

⁹³ In der Prosaübersetzung von Hartmut Köhler: »Nun war die Abendstunde da, die doch allen draußen auf dem Meer ans Herz rührt, dass sie sich zurücksehnen nach den vertrauten Freunden, denen sie am Morgen Lebewohl sagen mussten; / und auch die den Pilgerneuling stechend seine Liebe spüren lässt, wenn er zum ersten Mal ein fernes Läuten hört, das den Tag beklagen mag, der jetzt vergeht.« (Dante Alighieri, *La Commedia/Die Göttliche*

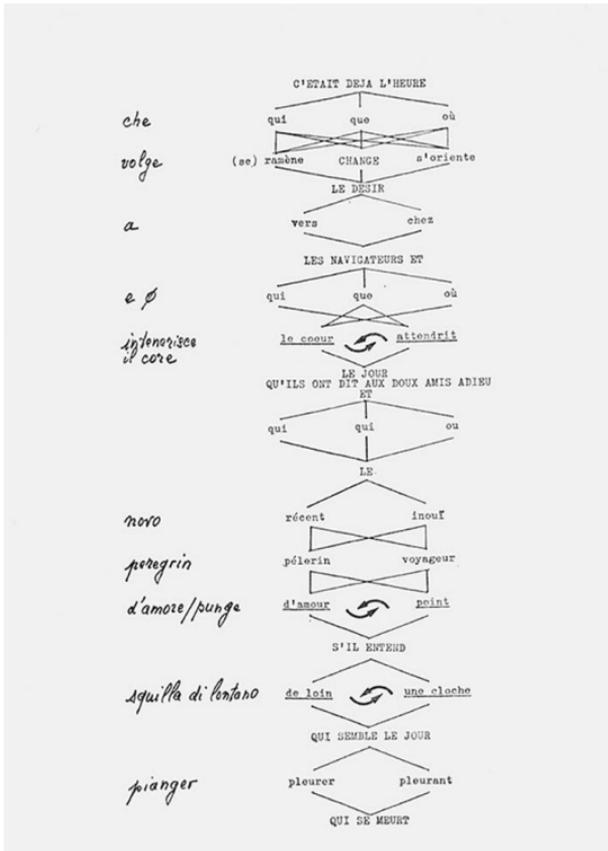


Abb. 4: Dante Alighieri, *Purgatorio*, Canto VIII, V. 1–6,
 in einer Übersetzung von Gérard Genot

Génots Übersetzung hingegen gleicht äußerlich einem logisch inspirierten Baumschema, bei dem sich die Leserin von Wort zu Wort, von syntaktischer Einheit zu syntaktischer Einheit hangeln muss.

Der Grund der von ihm gewählten Übersetzungsform liegt Génot zufolge in den Terzetten selbst, besser: in der Mehrdeutigkeit von Wörtern oder grammatikalischen Bezügen, die eben dann besonders plastisch hervortreten, wann immer sich den Versen mit interpretierendem oder übersetzendem Anspruch genähert wird – einer Problematik, der sich Intepret:innen wie Übersetzer:innen bloß durch ihre »Unerschrockenheit«⁹⁴ in Sachen Entscheidungsfreudigkeit entledigten. Génots Schema hingegen stellt dem *einen* Übersetzungsergebnis, Produkt dieser »Unerschrockenheit«, zumindest seiner Berechnung zufolge eben ganze »17.648 *entschiedene* französische Versionen«⁹⁵ entgegen. Die Zahl, im Inhaltsverzeichnis zu allem Überfluss noch ausgeschrieben, ist ebenso irrsinnig wie erhellend: in drastischer Überspitzung macht sie deutlich, inwiefern eine einzige

Komödie II: Purgatorio/Läuterungsberg. Übers. u. komm. v. Hartmut Köhler. Ditzingen: Reclam 2021, S. 137.)

⁹⁴ Gérard Génot, »17.648 Traductions de deux tercets de Dante (Purg. VIII, 1–6)«. In: *CHANGE* 19 (1974), S. 131.

⁹⁵ Génot, »17.648 Traductions«, S. 131, Hervorhebung G.G.

vorliegende Übersetzung den Scheidungs-, den Ausschlussprozess verbirgt, der jedem Übersetzungstext als Endprodukt vorgeschaltet ist. Die Übersetzung wird auf diese Weise als Resultat offenbart, das signifikant und allein an der jeweiligen Übersetzungsinstanz hängt, die diese Entscheidungsgewalt (zugleich Macht und Zwang) ausübt; die sich den Weg durch den Text bahnt, dessen Weggabelungen sie nicht allen zugleich folgen kann.

Dass dieser Weg schnell einem Irrgarten ähneln kann, lässt sich an der von Génot entwickelten Übersetzungsform anschaulich nachvollziehen. So übersichtlich und beruhigend symmetrisch das Schema daherkommt, so komplex gestaltet sich der Durchgang; und das nicht erst, weil es der Übersetzenden an bestimmten, mit reziproken Pfeilen markierten Knotenpunkten der Kaskade möglich ist, von einem Wort zum anderen und auch wieder zurück zu springen, womit die Terzette lexikalisch quasi anwachsen können.⁹⁶ Nicht aus den Augen oder dem Gedächtnis zu verlieren, welchen Weg man

⁹⁶ Das »proliférantes« im Inhaltsverzeichnis, das im Deutschen sowohl überbordend wie auch (im biologischen Sinne) wuchernd bedeuten kann, deutet diese Option bereits an. In den Erläuterungen zur korrekten Verwendung des Schemas gibt Génot ein Beispiel zu dieser »Wucherungstechnik«: möglich ist den Regeln zufolge sowohl der Übersetzungsparcours »où — le cœur = atten-

absolviert hat, wie also die eigens gewählte *eine* von 17.648 Übersetzungen eigentlich lautet, fordert allein einiges an Konzentrationsleistung – oder einen Notizblock. Diese Immersion in den Übersetzungs- als Entscheidungsprozess (schließlich wird die Leserin nahezu in jeder Zeile vor die Frage gestellt, welcher Abzweigung sie folgen will) lässt sich, und die spärliche Kommentierung Génots scheint diese Lesart zu unterstützen, als eine Kritik sowohl an einer bestimmten Übersetzungspraxis, damit verbunden und vielleicht mehr noch aber an einer bestimmten Rezeptionshaltung gegenüber Übersetzungen verstehen, die die Gegebenheit eines übersetzten Texts akzeptiert, ohne den Kernprozess des Übersetzens (Scheiden, Entscheiden, Abscheiden) bei der Lektüre präsent zu haben und dem Resultat gegenüber dementsprechend eine (wie auch immer geartete) Haltung einzunehmen. Génots experimentelle Übersetzung ist in gewisser Weise pädagogisch: indem sie diesen Scheidungsprozess schematisch abbildet, ihm eine Form verleiht, transformiert sie die konsumierende in eine produzierende Lektüre.

Selbst der Umstand, dass dabei vermutlich nicht alle der abschreitbaren Übersetzungsvarianten der Leserin

drit — le jour« wie auch »où — le cœur \rightleftharpoons attendrit \rightleftharpoons le cœur — le jour«.

gleich plausibel erscheinen, erscheint in dieser Linie als ein einkalkulierbarer Faktor der qua Übersetzungsform vollzogenen Sichtbarmachung traduktorischer Prämissen. Denn tatsächlich ließe sich diese Plausibilitätsfrage ja genau abhängig von einer Reihe teils hochgradig subjektiver grammatischer, literarischer, kultureller Wissensbestände und möglicherweise schwer benennbarer intuitiver Faktoren beschreiben – warum erscheint der Leserin »qui« an dieser bestimmten Stelle korrekter als »où«? Den kritischen Nachvollzug solcher Fragen, die Spiegelung des Übersetzungsprozesses im Leseprozess und die damit verbundene Offenlegung dessen, was gern hinter dem Paradigma der »unsichtbaren Übersetzerin«⁹⁷ verborgen bleibt, leistet Génots experimentelle Übersetzung der zwei Terzette. Zugleich ermutigt (oder: zwingt) sie gewissermaßen dazu, Verantwortung für die eigene Lektüre zu übernehmen, und weist mit den Grenzen, an die die Leserin in dieser Einsatz erfordernden Lektüre stoßen mag, auch die Anspruchshaltung an Übersetzung als eine möglichst leicht konsumierfähige Serviceleistung zurück.

⁹⁷ Eine Formulierung in Anlehnung an Lawrence Venuti's einschlägige übersetzungs(theorie)kritische Monographie *The Translator's Invisibility. A History of Translation* aus dem Jahr 1995.

Die kritischen Fragen, die Génots experimentelle Übersetzung an das traditionelle Dogma der glatten Übersetzung und ihrer ebenso glatten Rezeption adressiert, sind also klar zu erkennen. Wie aber positioniert sich Génots Schema gegenüber dem Text, als dessen Übersetzung es publiziert wird? Zweifellos gehört Dantes *Commedia* zumindest in der westlichen Hemisphäre zu den einflussreichsten, meist diskutierten und vielfach interpretierten, kopierten, variierten, persiflierten Werken der Literaturgeschichte, auch an Übersetzungen mangelt es nicht. Génot äußert sich in der kurzen Vorbemerkung nicht zu den Beweggründen, die ihn dazu veranlasst haben, ausgerechnet den Beginn des achten *Canto* aus Dantes *Purgatorio* zu wählen. Nichtsdestoweniger erscheint die Übersetzungsform mit Blick auf Dantes Werk insofern eine erstaunlich treffende Wahl, als sie jenseits der semantischen Lektüre eine Art zweiten, topologischen Zugang zum Text ermöglicht. Denn als Rezeptionsschema und -erfahrung, die einen Parcours, eine Schneise simuliert, die geschlagen werden muss, verläuft die Lektüre in mehrerlei Hinsicht parallel zu Dantes Reise.

Da wäre zunächst die Konfrontation mit einer initialen Orientierungslosigkeit, die die Leserin von Génots Schema bei einer unvorbereiteten Lektüre zweifelsohne erfasst: Bei den vielen Kreuzungen und Optionen verirrt

man sich zwischen den Versen, verliert den Überblick, dem fiktionalen Dante gleich, der sich zu Beginn seiner *Commedia* beim Spaziergang durch den Wald verläuft und immer tiefer ins Dickicht gerät, bis ihn schließlich der antike Vergil aus einer Notsituation errettet und mit ihm den Weg durch die neun Höllenringe, die sieben Terrassen des Läuterungsbergs und die neun Sphären des Paradieses antritt. Zugleich setzt der *Canto VIII* intradiegetisch zu einem Zeitpunkt ein, als Dante und Vergil – noch vor dem Einlass in das Purgatorium – bereits einen Abstieg (die Höllenkreise) und einen kräftezehrenden Aufstieg hinter sich haben: Am Fuße des Läuterungsbergs hatten sie bis zum Einsatz des achten Gesangs nach einem Eingangstor gesucht und in dieser Absicht geradezu unmenschliche Felsen erklommen. Die kaskadenartige Lektüreerfahrung lässt sich als Parallelisierung zu diesem anstrengenden Aufstieg begreifen – nicht zufällig wohl spricht Génot in dem kurzen Manual von den unterschiedlichen »Gipfeln«⁹⁸ (*sommets obligatoires, sommets exclusifs*), die im Leseparcours durchschritten werden müssen. In diesem Sinne ist die Übersetzung der zwei Terzette insofern exemplarisch zu verstehen, als in dem Kürzestausschnitt gewissermaßen

⁹⁸ Génot, »17.648 Traductions«, S. 131.

essentielle narrative Bestände der *Commedia* gehoben und qua Lektüre präsent werden, ohne selbst explizit Teil der übersetzten Verse zu sein (das Verirren als ihr Beginn und Anlass; ihre Konzeption als Wanderung) – und zwar auf eine Weise, die im Original selbst nicht gegeben ist. Schafft es die Leserin, erfolgreich durch Génots Übersetzungsschema hindurchzunavigieren, imitiert ihre vertikale Lektüre von oben nach unten schließlich ebenfalls die inhaltliche Bewegungsrichtung der zwei Terzette: die einsetzende Abenddämmerung nämlich.⁹⁹

Zum einen also stellt Génot mit seinem experimentellen Schema und der in dieses eingelassenen Multiplikation von Übertragungsoptionen der zwei Dante-Terzette aus, wie breit das (semantische, grammatikalische) Spektrum zwischen zwei Sprachen bereits mit einem Set von festgelegten Sprachvariablen ist, und nimmt die Rezipientin damit kritisch in die Pflicht, die

⁹⁹ Auch im Original sind es zunächst die »navicanti«, die Navigierenden, die vom Meer aus sehnsuchtsvoll und wehmütig die eintretende Dunkelheit verfolgen. Nach Hartmut Köhler gehört deren »eingefangene Gestimmtheit [...] zum Schönsten, wenn man will zum ›Romantischsten‹, was D. [Dante] geschrieben hat«. Die zwei Terzette wurden in der westlichen Literaturgeschichte vielfach aufgenommen, variiert und intertextuell anziitiert, u.a. von Byron und Valéry; vgl. Dante, *Purgatorio*, S. 136ff., Fußnote 6.

relative Arbitrarität der entschiedenen Position mitzubedenken, die jeder Übersetzung eignet. Zum anderen lässt sich die experimentelle Übersetzung mit Blick auf Dantes *Commedia* als Strategie verstehen, durch die Art und Weise, wie sie in der Lektüre ›erklimmen‹ werden will, einen alternativen, nicht zwangsläufig lexikalisch gestützten Zugang zum semantischen Bestand des Originals zu erschließen.

XXVI

26

Furi, villula nostra non ad Austri
flatus oppositast neque ad Favoni
nec saevi Boreae aut Apheliotae,
verum ad milia quindecim et ducentos.
o ventum horribilem atque pestilentem!

Furius, "Little Villa" has no nod for Auster,
flaw to oppose a taste naked to Favonius,
nor sighs with Boreas, out Apheliotae,
worms eat and mill it fifteen thousand two hundred.
O vent them horrible, I'm out quite, pestilent mm.

Ab. 5: Celia u. Louis Zukofskys Übersetzung (rechts) von Catull,
carmen XXVI.

*New York, 1969: »who mix my versicles with your
poor tasties –«¹⁰⁰ (Die Zukofskys übersetzen Catull)*

¹⁰⁰ Zukofsky-Übersetzung des dritten Verses (»qui me ex versiculis meis putastis«) von Catulls *carmen XVI*, das obszönes Schmähdgedicht und poetologisches Statement zugleich ist. Werner Eisenhut überträgt den Vers 1983 als »Weil ihr glaubt, daß ich sei wie meine Verse« ins Deutsche, vgl. Catull, *Gedichte Lateinisch – deutsch*. Hg. und übers. v. Werner Eisenhut.

Nicht weniger präzise als Génots Schema der Dante-Terzette ist die experimentelle Übersetzung eines anderen kanonischen Dichters ausgeführt, die Ende der 1950er Jahre in New York begonnen wird und 1969 gleich in zwei parallel erscheinenden Ausgaben zur Veröffentlichung kommt. Als *Catullus (Gai Valeri Catulli Veronensis Liber)* nach gut zehnjähriger Arbeit des Dichters, Schriftstellers und Begründers des poetischen ›Objektivismus‹ Louis Zukofsky und seiner Frau Celia Thaw Zukofsky erscheint, nimmt nicht nur die altphilologische Riege das Übersetzungswerk mit wenigen Ausnahmen äußerst unfreundlich auf. Ausgehend von eher rudimentären Lateinkenntnissen haben die beiden das gesamte Werk von Catulls *carmina* auf eine Weise ins Englische übertragen, die nicht die lexikalische, sondern akustische Äquivalenz zu ihrem Leitprinzip macht. Die Heftigkeit, mit der in diversen Journalen und von unterschiedlichsten Seiten Urteile über die Unterneh-

München: Artemis und Winkler 2000, S. 29. Lesenswert die Ausführungen von Elizabeth Vandiver, die den besonders expliziten ersten Vers des Gedichts und die Diffizilität seiner Übersetzung ins Englische bereits auf der lexikalischen Ebene in Breite diskutiert, vgl. Vandiver, »Translating Catullus«. In: Marilyn B. Skinner (Hg.), *A Companion to Catullus*. Malden, MA u. Oxford, UK: Blackwell 2007, S. 523–541, hier: S. 529ff.

mung gefällt werden, liefert einen ersten Hinweis auf ihre besondere Stellung im Kontext einer noch zu schreibenden Kulturgeschichte der experimentellen Übersetzung: Der *Catullus* der Zukofskys provoziert im akademischen, aber auch im schriftstellerischen Feld der Zeit dermaßen, dass »albern«, »plump« oder »skurril« noch die freundlichsten Adjektive sind, mit dem er bedacht wird.¹⁰¹ Und noch in der aktuellen Catull-Forschung wird dem Werk sein übersetzerisches »Versagen« bescheinigt,¹⁰² wenn auch inzwischen eine beachtliche Reihe an Literatur publiziert wurde, die den Wert der Übersetzung der Zukofskys insbesondere im Kontext neo-avantgardistischer Schreibpraktiken und homophoner Dichtung anerkennt.¹⁰³

¹⁰¹ Eine Zusammenstellung zeitgenössischer Stimmen findet sich beispielsweise in Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation* [2. Ed.]. New York: Routledge 2008, S. 191f. und in Josef Horáček, »Pedantry and Play: The Zukofsky Catullus«. In: *Comparative Literature Studies* 51/1 (2014), S. 106–131, hier: S. 119ff.

¹⁰² Elizabeth Vandiver etwa bezeichnet die Übersetzung noch in den 2000ern ohne Einschränkung als »failure«, vgl. dies., »Translating Catullus«, S. 534.

¹⁰³ Vgl. etwa kürzlich Horáček, »Pedantry and Play«; Andrew Eastman, »Estranging the Classic: The Zukofsky's Catullus«. In: *LISA* 7/2 (2009), S. 117–129; Abigail Lang, »›To ›Tune in‹ to the Human Tradition‹ Louis Zukofsky's Homophonic Practice«. In:

Tatsächlich lässt sich der *Catullus* auf vielen Ebenen programmatisch als kritische Intervention im Geiste der literarischen Avantgarden lesen. Da wäre zunächst das Primat der lexikalisch und grammatisch fundierten Verständlichkeit eines Texts, das die Zukofskys in ihrem Werk nicht nur *als Übersetzung*, sondern ganz generell unterlaufen: Bevor ihre Catull-Ausgabe die Frage nach einer semantischen *accuratezza* der Übersetzung aufkommen lässt, geht es in der Lektüre der allermeisten Gedichte zunächst einmal um das blanke Verständnis, um basalste semantische Kohärenz, die der Leserin verweigert zu werden scheint («O vent them horrible, I'm out quite, pestilent mm.«). Ein zeitgenössischer Kritiker der Ausgabe bescheinigt dem *Catullus* dann auch einfach Unlesbarkeit; das Buch sei schlicht und ergreifend nicht dafür vorgesehen, »in irgendeinem realistischen Sinn des Wortes *gelesen* zu werden«. ¹⁰⁴ Während jener Kritiker, übrigens selbst Schriftsteller

Vincent Broqua u. Dirk Weissman (Hg.), *Sound/Writing: traduire-écrire entre le son et le sens. Homophonic translation – traducson – Oberflächenübersetzung*, Paris: HAL 2019, unpaginiert.

¹⁰⁴ Burton Raffel, »No Tidbit Love You Outdoors Far as a Bier: Zukofsky's Catullus«. In: *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 8/3 (1969), S. 435-445, hier: 444.

und Übersetzer, aus diesem Grund in der Schlusspointe seiner Rezension zu dem Ergebnis kommt, das Buch hätte niemals geschrieben werden dürfen, weil es weder als Catull, noch als Übersetzung bezeichnet werden könne,¹⁰⁵ erkennen nicht allein gegenwärtige Stimmen in dieser scheinbaren Unlesbarkeit das kritische Programm der sprachsensiblen Avantgarden: Dort, wo die »materielle Oberfläche der Sprache, nicht die semantische Bedeutung« als »zentrales Ordnungsprinzip«¹⁰⁶ fungiert (Horaček), ist ein anderes Lesen gefordert, nicht zwangsläufig ein anderes Schreiben.¹⁰⁷

Erweckt die Übersetzung der Zukofskys also auf den ersten Blick den Eindruck einer eklatanten Funktionsverweigerung, weil sie die in der Übersetzungspraxis geltende Doxa lexikalischer Vergleichbarkeit missachtet, weist sie auf den zweiten Blick – gleichsam über den Umweg der Textoberfläche – auf die Artifizialität *jedweder* Lektüre-, Interpretations- und Übersetzungsdoxa

¹⁰⁵ Raffel, »Zukofsky's Catullus«, S. 445.

¹⁰⁶ Horáček, »Pedantry and Play«, S. 123.

¹⁰⁷ Moritz Baßler hat für Funktionsweisen und Qualität solcher »unverständlicher« Schreibweisen den Begriff der »Textur« geprägt, vgl. Baßler, *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne, 1910–1916*. Tübingen: Niemeyer 1994.

hin. Dabei nimmt sie im Hinblick auf die übersetzerische Königsnorm (semantische Äquivalenz) eine Redefinition semantischer Genauigkeit vor, oder besser, fordert sie ein, um lesbar zu werden: Tatsächlich wird in der Forschung nahezu unisono darauf hingewiesen, dass die Semantik der Catull-Gedichte in der Zukofsky'schen Wiedergabe eben genau *nicht* der Homophonie anheimfällt, sondern vielmehr verschoben wird und in andere Dimensionen als die lexikalische diffundiert; ein Punkt, den auch Paolo Valesio in seinen Überlegungen zur »mimetischen Übersetzung« starkmacht, zu der ihm der Zukofsky'sche *Catullus* als Blaupause dient.

Tatsächlich stellen die Übersetzungen der Zukofskys keine lyrische Fingerübung dar, in der ein akustischer Eindruck einer Fremdsprache möglichst unvermittelt und spontan in die eigene transliteriert wird, ohne den Bedeutungshorizont des Originalgedichts zu berücksichtigen.¹⁰⁸ Im Gegenteil machen die Zukofskys

¹⁰⁸ Darin unterscheiden sie sich beispielsweise von Ernst Jandls bekannter *oberflächenübersetzung*, einem Gedicht, das sich als homophone Übersetzung eines Wordsworth-Gedichts liest, welches (mit ausgewiesener Autorschaft Wordsworths) als erster Teil von Jandls Gedicht fungiert. Der Beginn »My heart leaps up when I behold / A rainbow in the sky« wird im zweiten Teil der

im Prozess des Übersetzens exzessiv von englischen Wörterbüchern Gebrauch, um sich Catulls Gedichten nicht nur lautlich, sondern auch lexikalisch anzuwandeln. Als Resultat präsentiert ihre Übersetzung anstelle einer »homogenen Diktion [...] heterogene Englischs«:¹⁰⁹ eine »unwahrscheinliche Zusammenstellung verschiedener Lexika, einschließlich seltener Wörter, wissenschaftlicher und juristischer Terminologie, veralteter Wendungen, regionaler und dialektaler Ausdrücke, amerikanischer Umgangssprache und Medienjargon«, in der besonderer Fokus auf die lateinischen Lehnwörter im Englischen gelegt wird, die aus ihrem spezialisierten Gebrauch heraus ins Feld des Alltäglichen hineinwandern.¹¹⁰ Ein solcher »Hyperliteralismus« unterhöhlt durch seinen Exzess einerseits das Primat der lexikalischen Äquivalenz als *conditio sine qua non* literarischer Übersetzung, reichert aber andererseits auch das zeitgenössische Englisch an, in dem es sich als

oberflächenübersetzung: »mai hart lieb zapfen eibe hold / er renn bohr in sees kai«, vgl. Ernst Jandl, »oberflächenübersetzung«. In: Ders., *poetische werke 3. sprechblasen. verstreute gedichte 3*. Hg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand Verlag 1997, S. 51.

¹⁰⁹ Lang, »Louis Zukofsky's Homophonic Practice«, S. 5.

¹¹⁰ Vgl. Eastman, »Estranging the Classic«, Abschnitt 3, Zitat ebd.

eine Möglichkeit der Ausweitung poetischer Diktion zur Verfügung hält.

Dass die literaturwissenschaftliche Moderne-Forschung eher geneigt ist, zu honorieren, was für die klassische Philologie wie eine Beleidigung, mehr noch: eine Bedrohung daherkommt, liegt vielleicht auch daran, dass die Grenzen zwischen poetischer und übersetzerischer Praxis im Werk Louis Zukofskys fließend sind oder sich zumindest deutlich gegenseitig informieren. Schon an Zukofskys zwanzig Jahre vor *Catullus* erschienenem Buch *A Test of Poetry* von 1948 ließ sich ablesen, dass in seinem Dichtungsverständnis schlicht kein qualitativer Unterschied besteht zwischen literarischer ›Produktion‹ und übersetzerischer ›Reproduktion‹. Dem Titel gemäß wollte Zukofsky mit *A Test of Poetry* Leser:innen ein Mittel zur Beurteilung poetischen Schreibens an die Hand geben, und zwar durch die Anordnung verschiedener Texte neben und gegeneinander, über deren Poetizität sich in komparativer Lektüre ein eigenes Bild gemacht werden sollte. Zu diesem Zweck finden sich in dem Werk nummerierte Blöcke mit Juxtapositionierungen unterschiedlichster poetischer Provenienz: Walt Whitman steht E.E. Cummings gegenüber, John Milton neben William Shakespeare. In

zwei von drei Teilen werden die Verfasser¹¹¹ der Werke nicht genannt, um eine möglichst vorurteilsfreie Meinungsbildung zu ermöglichen.¹¹² Bemerkenswerterweise bestehen die drei Vergleichsblöcke, die das Buch eröffnen, aus einander gegenübergestellten Übersetzungen, etwa von Auszügen aus Homers Odyssee oder Ovids Metamorphosen. Der »test of poetry« denkt nicht in Kategorien von Original oder Übersetzung: Dort, wo ein Werk nicht in seiner Werksprache rezipiert wird oder werden kann, liegt seine Poetizität in den Händen seiner Übersetzerin, sie allein zeichnet verantwortlich für seine Erkennbarkeit und Validität *als* Dichtung.¹¹³

So schlicht dieser Gedanke daherkommt – die Fragen, die sich aus ihm ergeben, haben es in sich, weil sie

¹¹¹ Das generische Maskulin ist an dieser Stelle leider nicht generisch. Tatsächlich schafft es in Zukofskys Zusammenstellung von 184 Beispielen gerade eine weibliche Stimme: Eine Version von Marianne Moores Gedicht *Poetry* schließt die Sammlung ab.

¹¹² Im Anhang wird nichtsdestoweniger eine Auflösung gegeben, zusammen mit einer stichworthaften Einordnung, unter welchen Prämissen bestimmte Texte jeweils einander gegenübergestellt wurden.

¹¹³ Oder, mit Robert Creeley im Vorwort der Neuauflage von 1999, als »Sicht, Sound und Sinn [*sight, sound and sense*], und wie und wie jedes mit dem anderen zusammenhängt, und wie Worte selbst eine Gesellschaft bilden«, vgl. Robert Creeley, »Foreword«. In: Louis Zukofsky, *A Test of Poetry*, S. viii.

angestammte Gewissheiten zum Status von Autorschaft poetischer Werke im Falle ihrer Übersetzung schlicht kassieren: Wenn eine Übersetzung eines poetischen Werks gar nicht selbst poetisch ist, mit welchem Recht kann sie dann wirklich als ›seine Übersetzung‹ gelten und unter dem Autornamen (und der Autorität) der originalen Dichtung firmieren? Und als Gegenfrage: Inwiefern hat ein originales Werk eigentlich Anteil an der Poetizität seiner Übersetzung, inwiefern kann also die Autorin eines Werks das poetische Vermögen einer Übersetzerin für sich reklamieren – und wenn sie es kann, müsste sie dann nicht auch für eine scheiternde, schlechte, eine unpoetische Übersetzung zur Verantwortung gezogen werden können? Wenn dem Werk der Zukofskys nach majoritärem Maßstab die Existenzberechtigung abgesprochen wird, weil es »weder Catull noch Übersetzung« sei, stellt sich im Gegenzug die Frage, nach welchen Maßstäben ein ›Catull in Übersetzung‹ überhaupt jemals existiert hat, und ob diese Maßstäbe nicht einer fundamentalen Revision bedürfen.

Entscheidend dafür, dass der *Catullus* der Zukofskys ein solches Arsenal fundamentaler, destabilisierender Fragen aufwirft und bei Erscheinen eine solche Unruhe stiftet, sind dabei nicht allein die intrinsischen Qualitäten, sondern auch und insbesondere der schiere

Umfang ihrer Übersetzung und deren sorgfältige Ausführung. Systematisch gingen die Zukofskys in ihrem Arbeitsprozess vor: Celia fertigte Zeile für Zeile eine Art interlineares Übersetzungsskript an, indem sie oberhalb des lateinischen Verses die Vokallänge (Quantität) und Silbenbetonung indizierte, unterhalb die englische Bedeutung jedes einzelnen Worts mit indiziertem Genus, Numerus und Kasus sowie die syntaktische Struktur.¹¹⁴ Im zweiten Schritt erarbeitete Louis Zukofsky ausgehend von diesem Skript die finale Übersetzung, *carmen* für *carmen* in chronologischer Reihenfolge – ein naturwissenschaftlicher Versuchsaufbau hätte nicht strenger aussehen können. Aus verschiedenen Rezensionen lässt sich ablesen, wie sehr diese Systematik den Kritiker:innen Kopfschmerzen bereitete. Die pedantische Ernsthaftigkeit, nach der die Zukofskys in ihrer traduktorischen Arbeit vorgegangen waren, erlaubte kaum, sie als einen bloßen Jux des Poeten Zukofsky abzuwinken, der zum Moment der Veröffentlichung bereits fünfundsechzig Jahre zählte. Das Werk, in das viel Zeit und die Arbeitskraft von zwei Personen geflossen

¹¹⁴ Burton Hatlen: »Catullus Metamorphosed«. In: *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics* 7/3 (1978), S. 539-545, hier: 539.

war, machte durch seine zweisprachige Aufmachung, die philologische Standards suggerierte, durch seine Vollständigkeit und seine – gleichwohl idiosynkratische – penible Präzision klar, dass es sich innerhalb des Felds der existierenden Catull-Übersetzungen als ebenbürtige Übersetzung zu positionieren gedachte, und zwar präzise *als* Übersetzung, nicht als avancierte Lyrik. Wenn aber eine solche Form der Übersetzung als ernstzunehmende Alternative zu den klassischen, lexikalisch orientierten Catull-Übertragungen akzeptabel wäre: Was würde das über den Wert der Übersetzungstradition und -kriterien (nicht nur) lateinischer Texte, sondern über die Dichtung Catulls und seine Rezeption ›in Übersetzung‹ aussagen?

Werden im Zukofsky'schen *Catullus* eine ganze Reihe von Normen und Dogmen in Zweifel gezogen, die regelten, in welchem Verhältnis die unterschiedlichen Qualitäten und Dimensionen eines poetischen Texts eigentlich übersetzt werden sollen und dürfen, steht mit dem systematischen Anspruch der Übersetzung *aller* Gedichte Catulls anhand einer selbstgesetzten Norm gerade durch die Vollständigkeit und Rigidität in der Durchführung weit mehr zur Disposition: ob nämlich das, was im literarischen Feld als ›Übersetzung‹ bezeichnet wird, überhaupt das ist, was wir mit dieser

Vokabel meinen zu bezeichnen. Der drastischen Zurückweisung allein der Möglichkeit, den *Catullus* der Zukofskys als Übersetzung gelten zu lassen, dringt die Verunsicherung aus allen Poren: Sitzen wir möglicherweise in unserer Terminologie einem Kategorienfehler auf, den aufzulösen bedeuten würde, ein ganzes System von Hierarchien und Annahmen zum Einstürzen zu bringen, die sich um das Verhältnis von ›originärem‹ und ›derivativem‹ poetischen Schreiben organisieren?¹¹⁵

¹¹⁵ Lawrence Venuti weist in diesem Zusammenhang darauf hin, in welche Erläuterungsnöte die Zukofskys die Verfechter:innen einer ›klassischen‹ Übersetzung brachten: Einige von ihnen wurden angesichts des systematischen Vorgehens gar verleitet, für Übersetzungen nun doch keine feststehenden Prinzipien oder einzuhaltenden Normen, sondern stattdessen den Kuss der Muse einzufordern, der in der derivativen Logik einer originalgetreuen Übersetzung doch eigentlich bloß der Autorin (≠Übersetzerin) vorbehalten wäre, vgl. Venuti, S. 192f. Siehe zu der Geschlechtlichkeit des Übersetzungsdiskurses zwischen produzierendem Autor und reproduzierender Übersetzung früh und instruktiv Lori Chamberlain, »Gender and Metaphorics of Translation«. In: *Signs* 13/3 (1988), S. 454–472. Vgl. zu Hierarchisierungskonstanten zwischen Autor- und Übersetzerposition auch Prammer, *Übersetzen Überschreiben Einverleiben*, S. 45ff. und *passim*.

Génots experimentelle Dante-Übersetzung erlaubt eine Durchdringung von Dantes *Commedia* jenseits der lexikalischen Dimension im quasi-immersiven Nachvollzug eines Lektüre-Parcours ebenso, wie sie die semantischen und syntaktischen Grauzonen im Raum zwischen zwei Sprachen kenntlich macht und von der Leserin einer Übersetzung eine bewusste Haltung verlangt. Das Übersetzungsschema Génots muss sich durchaus auch als eine Infragestellung definitiver Übersetzungsentscheidungen lesen lassen – die Vehemenz, mit der die Zukofsky-Übersetzung (unter anderem) die Validität der Kategorie ›Übersetzung‹ überhaupt in Zweifel zieht, und mit ihr das Hierarchiegefüge schriftstellerischer ›Originalität‹ vs. übersetzerischem ›Derivat‹, lässt sich für seine »17.648 Übersetzungen« aber wohl nicht behaupten. Nebeneinandergestellt, unvergleichlich in ihrer spezifischen Herangehensweise und ihren Fluchtpunkten, macht schon ein kurzer Streifzug durch die Übersetzungsunternehmen um 1970 deutlich, wie sehr experimentelle Übersetzung als Versuchspraxis mit Erkenntnisanspruch auch insofern als kritische Praxis bezeichnet werden muss, als sie abhängig von ihrem historischen, lokalen, ideologischen Standort und ihrem spezifischen Erkenntnisinteresse zwangsläufig je unterschiedlich agiert, agieren kann oder auch agieren muss.

Kritik ist Bezugnahme; das gilt vielleicht insbesondere für eine Texttechnik, die *for better or for worse* qua ihrer ursprünglichsten Bestimmung immer schon auf einen anderen Text bezogen ist – ohne die Zweipoligkeit, ohne das Original ergibt der Begriff der Übersetzung keinen Sinn.¹¹⁶ Diese Bezogenheit ist Teil des Spiels, und sie ist Teil des Erkenntnisanspruchs experimenteller, *situierter* Übersetzungspraktiken.

Das heißt auch, dass die Frage, warum und mit welchem Erfolg das Übersetzen in einer bestimmten historischen Konstellation als Methode auf den Plan tritt, um im Paradigma des Experiments kritisches und epistemisches Anliegen praktisch zu vereinen, letztlich nur im Blick auf die je konkrete, singuläre Übersetzungsszene beantwortet werden kann. Was nicht bedeutet, dass sich nicht ein feines Netz programmatischer Über-

¹¹⁶ Jede Kernbestimmung ist dafür da, in Zweifel gezogen zu werden: Schriftsteller und Oulipot Hervé Le Tellier veröffentlichte 2013 unter dem Titel *Contes Liquides* seine Übersetzung von Gedichten des portugiesischen Dichters Jaime Montestrela, die dieser (ausgerechnet) zwischen Mai 1968 und Juni 1972 in Paris verfasst hatte. Montestrela allerdings ist selbst eine Erfindung des Autors, Le Telliers Übersetzung aus dem Portugiesischen demnach gewissermaßen eine Übersetzung ›am Nullpunkt‹, die ohne ihren originalen Widerpart auskommt bzw. auskommen muss.

einkunft spannen ließe zwischen den zahlreichen Übersetzungsexperimenten der 1970er Jahre. Ein Großteil der übersetzerischen Experimente der Zeit, sei es im Umraum der *CHANGE*, sei es im intellektuellen New Yorker Milieu, sei es im Kontext der brasilianischen Noigandres, wollen weit mehr sein als Spielerei:¹¹⁷ Zu einem Zeitpunkt, da sich das Sprechen über Übersetzung mit der Gründung der Translationswissenschaften auf der einen Seite in seiner konventionellsten Form¹¹⁸ akademisiert und auf der anderen Seite durch die Entwicklungen der *machine translation* zu einer merkantilen Angelegenheit wird, werden Versuchsanordnungen gebildet, die die Konditionalität und Wirkmächtigkeit dieses unwahrscheinlichen, doppelten Sprechens im offenen Raum ausreizen, dem mehr zugemutet, zugesprochen und zugetraut wird, als bloßes Transmissionsutensil (wovon?) zu sein.

¹¹⁷ »Ce jeu n'est pas une amulette« [Dieses Spiel ist keine Spielerei], heißt es in der *CHANGE* 19; vgl. Robel, »La traduction en jeu«, S. 8.

¹¹⁸ Vgl. Prammer, *Übersetzen Überschreiben Einverleiben*, S. 12.

III

Revisiting the playgrounds.

Gegenwärtige Formen experimentellen Übersetzens

*Wien, Herbst 2020: Caféhaus-Renga (Versatorium
übersetzt Paz, Roubaud, Sanguineti und Tomlinson)*

Im gleichen Jahr, in dem in New York Louis und Celia Zukofskys Catull-Übersetzung erschien, zogen sich vier Dichter in Paris Saint-Germain von Ende März bis Anfang April in den Keller des Hotel St. Simon zurück, um sich an einer gemeinsamen poetischen Unternehmung zu versuchen. Neben dem mexikanischen Schriftsteller Octavio Paz waren auch der inzwischen gut bekannte Jacques Roubaud, seines Zeichens Autor, Übersetzer und Oulipot, der italienische Dichter Edoardo Sanguineti und der britische Poet und Übersetzer Charles Tomlinson mit von der Partie. In einem fünf Tage dauernden kreativen Selbstexperiment erschufen sie einen lyrischen Zyklus, oder vielmehr ein Gedicht (*poème* ist der Untertitel der Gallimard-Ausgabe), das aus 27 Sonnetten bestand. Eine potenzielle Leserin von *Renga*, so

der Titel, wird bei der Lektüre unmittelbar und auf mehreren Ebenen mit Übersetzungsnotwendigkeiten und -vorgängen konfrontiert, denn das vom Pariser Kurzeitkollektiv konzipierte Kettengedicht ist viersprachig: Jeder der Autoren dichtete in *Renga* in seiner Werksprache, Paz auf Spanisch, Roubaud auf Französisch, Sanguineti auf Italienisch und Tomlinson auf Englisch. Und jeder der vier steuerte den Sonetten jeweils eine Strophe bei – sodass einem im einzelnen Gedicht je vier Sprachen begegnen. Wer nicht jeder dieser vier Sprachen in gleichem Maße mächtig ist, kann das spanisch-französisch-italienisch-englische Kettengedicht nicht im klassischen Sinne inhaltlich ›verstehen‹, ohne selbst auf Übersetzung angewiesen zu sein; bis auf Tomlinson galt das im Übrigen auch für die Autoren von *Renga* selbst.

Für die Veröffentlichung ihres *Renga*, das 1971 bei Gallimard und im amerikanischen Verlag Braziller, 1972 beim mexikanischen Verlag Mortiz erschien, fertigten drei der beteiligten Dichter selbst eine einsprachige Übersetzung an, die den viersprachigen Sonetten an die Seite gestellt wurde. Roubaud übersetzte für Gallimard ins Französische, Tomlinson für Braziller ins Englische und Paz bei Mortiz ins Spanische. In gewisser Weise erweist diese Selbstübersetzung dem Werk einen Bärendienst: In

der Lektüre der einsprachigen (Selbst-)Übersetzungen wird man auf bemerkenswerte Weise mit der Tatsache konfrontiert, wie wenig eine solche Übersetzungsweise dem Text gerecht werden kann. Denn indem sich die monolinguale Übersetzung ganz auf das Primat der lexikalisch vermittelten Verständlichkeit konzentriert, unterminiert sie in der Lektüreerfahrung ein ganz entscheidendes Element des Originals: die Vielsprachigkeit, die unauslöschliches Element ihres Entstehungsprozesses darstellte und sich in der Mehrstimmigkeit des kollektiven Dichtungsexperiments niederschlägt. Die Arten und Weisen, wie sich spanische und italienische Worte aufeinander beziehen, wie das Englische plötzlich in einen französischen Vers einbricht, wie zwischen den Sprachen Verbindungslinien, Zwischenräume und Störgeräusche entstehen, all das bleibt in den einsprachigen Übersetzungen notwendig außen vor.

Die erste und lange einzige deutschsprachige Übersetzung von *Renga* von Eugen Helmlé 1983 folgte dennoch dem Übersetzungsmuster, das die Autoren in ihren Veröffentlichungen vorgaben, wobei Helmlé sich der Problematik dieses Vorgehens durchaus bewusst war, wie seine beigestellte traduktorische Notiz ver-

*El sol marcha sobre huesos aleridos:
en la cámara subterránea: gestaciones:
las bocas del metro son ya hormigueros.
Cesa el sueño: comienzan los lenguajes:*

*and the gestureless speech of things unfreezes
as the shadow, gathering under the vertical
raised lip of the columns' fluting, spreads
its inkstain into the wrinkles of weathered stone:*

*Car la pierre peut-être est une vigne
la pierre où des fourmis jettent leur acide,
une parole préparée dans cette grotte*

*Principi, tomba e leca, sollevavo salive de spettri:
la mia mandibola mordeva le sue sillabe di sabbia:
ero reliquia e clessidra per i vetri dell' occidente:*

The sun advances over bones benumbed:
in the underground room: gestations:
ants ooze already at the mouths of the métro.
An end of dreams, and the gift of tongues begins:

And the gestureless speech of things unfreezes
as the shadow, gathering under the vertical
raised lip of the columns' fluting, spreads
its inkstain into the wrinkles of weathered stone:

For the stone is perhaps a vine
the stone where ants jet out their acid,
a spoken word that readies itself within this cave:

Princes! tomb and showcase, I heaved up ghostly saliva:
my jaw gnawed its syllables of sand:
I was relic and clepsydra through the panes of the West:

Abb. 6: Sonett I₁ von Renga, rechts in Übersetzung
von Charles Tomlinson.

rät.¹¹⁹ Etwas widersprüchlich dazu heißt es in seinen Ausführungen, er habe in seiner Arbeit versucht, »eine Übereinstimmung der wesentlichen Formmerkmale von Übersetzung und Original zu erreichen«. ¹²⁰

Nahezu zwanzig Jahre nach der Helmlé-Übersetzung beugt sich das Kollektiv *Versatorium – Verein für Gedichte und Übersetzen* im Rahmen eines Formats zu experimentellen Übersetzungsformen erneut über *Renga*. Die fluide Übersetzungsgemeinschaft, deren Ursprünge 2012 an der Universität Wien liegen, hat es sich zur Aufgabe gemacht, praktisch und theoretisch die Räume und Grenzen dessen abzuschreiten, was Übersetzung sein kann, und erprobt in ihrer kollektiven Praxis ganz unterschiedliche Methoden, poetisch und Poetisches zu übersetzen.¹²¹ Aus dieser Haltung heraus entsteht im Okto-

¹¹⁹ Eugen Helmlé, [Traduktorische Notiz]. In: *AKZENDE. Zeitschrift für Literatur* 30/2 (1983), S. 120–121, hier: S. 120f. Helmlé schlägt in Anschluss an die Selbstkritik (Stichwort: »Verfälschung«) direkt eine weitere potentielle, durchaus experimentell zu nennende Übersetzungsweise vor, die er selbst allerdings nicht verwirklichte: »Um [...] dem Prinzip dieses ersten europäischen Rengas gerecht zu werden, müßte die Übersetzung in vier verschiedenen Versionen angefertigt werden und zwar so, daß in jeder Version immer nur eine Sprache eingedeutscht wird, während die anderen drei unübersetzt bleiben.« (Vgl. ebd.)

¹²⁰ Helmlé, [Traduktorische Notiz], S. 121.

¹²¹ Relativ nüchtern heißt es im online veröffentlichten »curricu-

ber 2020 in mehreren Sitzungen im Wiener Café am Heumarkt eine Übersetzung von Sonett I₁ des Gedichtzyklus von Paz et. al, oder vielmehr: entstehen Übersetzungen, denn Versatorium übersetzt das Gedicht in unterschiedlichen experimentellen Arrangements.¹²²

Eines von ihnen steht unter dem Motto »anders gesagt«. Sein formal auf den ersten Blick augenscheinlichstes Merkmal ist, dass in der resultierenden Übersetzung die Verse des Sonetts von Paz, Roubaud und Co. aus ihrer Sonettform gelöst und in eine andere Form

lum vitae«: » VERSATORIUM – Verein für Gedichte und Übersetzen, ist eine Plattform für junge Übersetzer_innen, Wissenschaftler_innen und Künstler_innen, die gemeinsam literarisch übersetzen und den Übersetzungsprozess theoretisch reflektieren.« Im ebenfalls online zu findenden programmatischen Text »exact change« liest man: »Versatorium – is an assortment for poems and translating that assort nothing, asserts nothing but explores and translates both fluently and without deploring. In doing so, we soar between art or theory, tending an open ear to either side.« (Vgl. Versatorium, »curriculum vitae«, S. 1, https://www.versatorium.at/CV_VERSATORIUM_Kurzfassung.pdf; dies., »Exact change«, [S. 1], <https://www.versatorium.at/exact-change1.pdf>.)

¹²² Im Folgenden wird nur eine der experimentellen Übersetzungen von Sonett I₁ diskutiert; in Gänze ist Versatoriums *Renga*-Übersetzung erschienen in Dagmara Kraus/Felix Schiller/Versatorium, *Renga. Übersetzung als Modus*. Hg. v. Anna Luhn u. Lena Hintze. Schupfart: Urs Engeler 2022.

gespiegelt werden. Lautet der erste Vers aus der zweiten Strophe des Sonetts im Original: »and the gestureless speech of things unfreezes«, ¹²³ liest man in Versatoriums Übersetzung:

unreifer Pfirsich
in einer Gefriertruhe
noch nicht vergessen

Ein zweites Beispiel macht das formale Prinzip der Transformation deutlich: der erste Vers des ersten Terzetts, im Original »Car la pierre peut-être est une vigne«, ¹²⁴ wird bei Versatorium zu

carla-pierre-piotr
ist in wien und in wien sind
karl und terese

¹²³ Octavio Paz et al., »I₁«. In: Dies., *Renga*. Paris: Gallimard 1971, S. 42. Helmlé übersetzt: »und es taut auf der Dinge gebärdenlose Sprache«, vgl. Paz et al., »I₁« [übers. v. Eugen Helmlé]. In: *AKZENDE. Zeitschrift für Literatur* 30/2 (1983), S. 122.

¹²⁴ Paz et al., »I₁«, S. 42. Bei Helmlé: »Denn der Stein ist vielleicht ein Weinstock«, vgl. Paz et al., »I₁« [übers. v. Eugen Helmlé], S. 122.

Auf ein Lektüreparadigma, das vorrangig auf die Semantik abhebt, muss Versatoriums Übertragung wie ein Affront wirken. Was hat der »unreife Pfiresich« mit der »gestureless speech« zu tun? Wie landen Wien und Terese in einem Vers über den Stein und den Weinstock? Die Zukofsky-geschulte Übersetzungsleserin mag hingegen in Carlas, Pierres und Piotrs Anwesenheit in Wien das phonetische Echo von »car la [Carla] pierre [Pierre] peut-être [Piotr] est [ist] une [in] vigne [Wien]« wahrnehmen. Als Spiel mit der akustischen Wahrnehmung fremdsprachiger Wörter, auf die ein lexikalisches *sense-making* dieser Wörter folgt, nimmt diese Übersetzungsform die Lektüreerfahrung der wohl allermeisten Rezipient:innen von *Renga* ernst, die im Gedichtvortrag von fremdsprachigen Versen, soweit ihnen die Sprache nicht oder wenig geläufig ist, auf phonetische Assoziation und Selbstübersetzung angewiesen sind. Was in den monolingualen Übersetzungen der Autoren oder Helmlés verschwindet, wird also in Versatoriums Übersetzung als wesentliches ästhetisches Charakteristikum identifiziert und wiedergegeben. Zugleich reichert Versatorium seine Übersetzung um die sonst zumeist implizit bleibende Dimension einer solchen übersetzenden Lektüre an; ab dem »und« folgt gewissermaßen eine Ausbuchstabierung der Selbstverständi-

gung, des Sich-Vergewisserns gegenüber dem angenommenen Textverständnis. Ja klar, Carla, Pierre, Piotr sind in Wien, aber vielleicht sind doch auch – gerade, wenn mögliche Fehlerquellen und Halbverstandenes zum Treiber der übersetzerischen Imagination werden – Carl [»car la«] und Terese da: dann nämlich, wenn im Zusammenspiel von *peut-être* und dem konjugierte *être* (*est*) das S mitgesprochen wird: *peut-être est* → *peut-être* → *très* → *Terese*.

Homophone Äquivalenz ist allerdings nicht der (einzige) Übersetzungsfokus der ›versatorischen‹ Übersetzungsstrategie, beziehungsweise bildet sie bloß den ersten Schritt. Zwar lässt sich aus dem Lautbild der »gestureless speech« des hier zitierten fünften Verses das englische *peach* heraushören, in Versatoriums Übersetzung steht aber keine lautliche, germanisierte Entsprechung dazu (etwa: *pietsch*), sondern die deutsche Bezeichnung der Frucht. Der »Pfersich« in der Übertragung des Verses ist damit Resultat einer zweistufigen, zunächst homophonen, dann lexikalischen Übersetzungspraxis: Die akustische Dimension einer halbverstandenen sprachlichen Äußerung scheint in der Methode Versatoriums als *movens* auf, das eine translatorische Aktivität lostritt, aus der heraus ein lexikalisches Äquivalent in der eigenen Sprache gesucht und gefunden

wird. Ließe sich letzteres wohl genauso für die Methode der Zukofskys konstatieren, unterscheiden sich die beiden Übersetzungsformen in einer Hinsicht eklatant: Steht als Ergebnis im *Catullus* eine schräge, latinisierte Assemblage von Englischen, die auch von Muttersprachler:innen teils mühsam intelligibel gemacht werden muss, produziert Versatoriums Übersetzungsverfahren ein eingängiges poetisches Gebilde: »unreifer Pfirsich / in einer Gefriertruhe / noch nicht vergessen«.

Bezieht sich diese Versfolge in irgendeiner Weise auf das englische Original? Sie tut es, und zwar, indem sie ebenjenes Element zu seinem *semantischen* Zentrum macht, das im englischen Vers *lautlich* das Zentrum bildet. In dem elfsilbigen Vers »and the gestureless speech of things unfreezes« bildet das [pi:tʃ]¹²⁵ die sechste Silbe, markiert also exakt die Versmitte. Diese metrisch zentrale Stelle wird in Versatoriums Übersetzung im buchstäblichen Sinne bedeutungstragend. Das [pi:tʃ], also der *peach*, also der »Pfirsich« stellt die Mitte, das

¹²⁵ Im Schriftbild ist es genau genommen natürlich das »speech« bzw. [spi:tʃ], das die Versmitte bildet – im flüssigen Vortrag jedoch würden wohl die allermeisten Personen den Konsonanten mit dem Abschluss des vorhergehenden Wortes »gestureless« zusammenziehen und keine künstliche Zäsur zwischen den beiden s-Lauten setzen.

Innerste, den Kern, und bestimmt aus dieser Position heraus das übersetzerische *rendering* des restlichen Verses. Wann aber ist die Möglichkeit zum Auftauen eines Pfirsichs (*unfreeze*) gegeben? Etwa dann, wenn er in der Gefriertruhe lag, also gefroren war, aber dort nicht vergessen wurde. Und wie lässt sich ›Gestenlosigkeit‹ in das Regime einer Frucht übersetzen, deren einzige sichtbare Gebärde es ist, vom Baum zu fallen, wenn sie reif ist? Nur der »unreife« Pfirsich hat diese Bewegung noch nicht ausgeführt, ist demnach frei von Gesten, *gestureless*. Nichts an der Übersetzung Versatoriums ist arbiträr, kontextlos; stattdessen zeigt sich in ihr spielend eine intrikate Verwebung der Dimensionen, die einem poetischen Text Bedeutung verleihen.

Dazu gehört auch die formale Entscheidung, die einzelnen Zeilen des Sonetts in eine andere lyrische Struktur zu überführen. Nicht zufällig haben die jeweils *drei* Verse, die in Versatoriums Übersetzung jeweils *einem* der originalen Verse entsprechen, immer die exakt selbe Silbenverteilung. Tatsächlich wird die strenge Sonettform des Originals in Versatoriums Übersetzung versweise in die japanische Haikuform gebracht – mit seinen drei Versen à fünf, sieben und wieder fünf Silben. Damit hebt die Übersetzung eine konzeptuelle Dimension auf den Plan, die dem Original unterliegt. In

Paz' Vorwort zu *Renga*, das in allen drei Ausgaben abgedruckt ist, kommt diese konzeptuelle Basis zur Sprache – ein Vorwort, das im Übrigen eklatant zeigt, wie präsent, wie machtvoll die Übersetzung als *topos* zum Ende der 1960er Jahre im literarischen Kontext ist:

Eingebettet in die Welt der Übersetzung oder, genauer, in eine Welt, die selber eine Übersetzung anderer Welten, anderer Systeme ist, war es ganz natürlich, daß wir versucht haben, eine östliche Form der poetischen Schöpfung in den Westen zu verpflanzen. Es braucht wohl kaum darauf hingewiesen zu werden, daß wir nicht die Absicht hatten, uns eine literarische Gattung anzueignen, sondern daß es eher darum ging, ein System zur Hervorbringung poetischer Texte funktionieren zu lassen. Unsere Übersetzung ist also analogisch: es handelt sich nicht um das Renga der japanischen Tradition, sondern um seine Metapher, um eine seiner Möglichkeiten, einen seiner [Avatare].¹²⁶

¹²⁶ Octavio Paz, »Centre mobile«. In: Ders. et al., *Renga*. Paris: Gallimard 1971, S. 19–29, hier: S. 20, in einer von mir minimal angepassten Übersetzung von Helmlé (Helmlé übersetzt abweichend *avatars* mit »Abenteuer«). Die konzeptuelle Auflösung der Grenzen zwischen Original und Übersetzung verortet Paz auch später im Vorwort noch einmal explizit im Kontext der Stoßrichtung zeitgenössischer moderner Literatur: »Unser Versuch schreibt sich ganz selbstverständlich in die Tradition moderner westlicher Poesie ein. Man könnte sogar sagen, dass er eine Folge

Der Titel von *Renga* verweist also auf das poetische Vorbild für die Gemeinschaftsproduktion, die im Frühling 1969 verwirklicht wurde: *renga* ist eine traditionelle Gattung der japanischen Lyrik mit Wurzeln im Mittelalter, die in Gesellschaft verfasst wird, und bezeichnet damit traditionellerweise ein Gedicht, das in dichterischer Ko-Präsenz entsteht, wobei jede Strophe von einer anderen Person stammt und sich die einzelnen Strophen nach strikten Regeln aufeinander beziehen müssen. Diese traditionelle Dichtungsform des japanischen *renga*, auf das Paz und Co. sich berufen, besteht in seiner formalen Anlage aus einer Verkettung von Tanka: einer lyrischen Kurzform mit fünf Versen, aus dessen dreiversigem ersten Teil mit 5-7-5 Moren (vergleichbar den Silben) sich historisch der Haiku entwickelte. Die Möglichkeit, dass die Aneignung, dass die ›analogische Verpflanzung‹ (»transplantation« schreibt Paz) einer als fremd empfundenen traditionellen Form auch eine gewaltsame Dimension besitzen kann, etwa in dem Sinne, als Paz' Ausführungen das japanische

ihrer vorherrschenden Tendenzen ist: Konzeption des Schreibens als Kombinatorik, Aufweichung der Grenze zwischen Übersetzung und Originalwerk, Streben nach einer kollektiven (und nicht kollektivistischen) Dichtung.« (Ebd., S. 26.)

renga in der Rolle eines potenziell austauschbaren Ideengebers für eine aus westlicher Perspektive dirigierte Exploration erscheinen lassen; diese Möglichkeit läuft in Paz' Vorbemerkungen höchstens unterschwellig mit, wird von ihm jedenfalls nicht explizit adressiert.¹²⁷ In Versatoriums Entscheidung für die formale Übersetzung der Sonettverse in Haikus aber (präziser: in deren europäische Entsprechung) scheint sie auf.

Die Anverwandlung eines kulturell fernen poetischen Konzepts, Ideologie des Texts *Renga*, manifestiert sich also in Versatoriums Übersetzung in der formalen Transformation der im Original vorgegebenen Struktur vom Sonett in den (westlichen) Haiku. Damit übersetzt Versatorium in Bezug auf die Form zugleich mehr und weniger des Gedichts: Weniger, weil das Sonett in kleinste Einheiten zerlegt und so der formalen

¹²⁷ »Doch warum das *Renga*«, schreibt Paz im Anschluss an das Zitierte, »und nicht eine andere Form, eine chinesische, eskimoi-sche, aztekische oder persische?« Was er folgen lässt, ist eher ein Ausweichen als eine Antwort auf diese rhetorische Frage: »In diesem genauen Augenblick seiner Geschichte kreuzt der Westen an mehreren Stellen die Wege des Ostens, ohne ihn zu berühren, getrieben von der Logik seines eigenen Schicksals. Einer dieser Berührungspunkte ist die Dichtung. Nicht eine Vorstellung von Dichtung, sondern ihre Praxis. Und das *renga* ist in erster Linie eine Praxis«, vgl. Paz, »Centre mobile«, S. 20.

Auflösung überantwortet wird, mehr, weil die Übersetzung auf diese Weise Aneignungsprozesse offen austrägt, deren Spuren im Originalgedicht selbst mit seiner formalen Anlage als Sonett getilgt sind. In diesem Sinne setzt die Übersetzung eine formale Markierung, die sich als kritischer Kommentar verstehen lässt, als Versuch, in einem quasi-restitutiven Formbewusstsein eine Übersetzungsweise zu finden, die der Konstellation von außereuropäischer lyrischer Tradition, ihrer geografischen und temporalen »Verpflanzung« und der Übersetzung dieser Verpflanzung angemessen ist. Wenn Versatorium mit *Renga* einen Text übersetzt, dessen Entstehung nicht nur zeitlich, sondern auch personal nicht von der intensiven, explorativen Auseinandersetzung um das Selbstverständnis, das kritische Potential und den politischen ›Auftrag‹ übersetzerischer Praxis und ihrer experimentellen Entgrenzung zu trennen ist, die in den 1960ern und 70ern stattfindet, dann erweist das Kollektiv dieser Linie experimentellen Übersetzungsdenkens eine Reverenz, indem es sie fortführt. Zugleich legt es aus einer gegenwärtigen, anders fokussierenden Perspektive die sensiblen, vielleicht sogar blinden Flecken des *Renga*-Projekts von Paz, Roubaud, Sanguineti und Tomlinson frei, in dem es sie kritisch durchdringt und in seine übersetzerische Praxis einlässt.

2014-10-06T19:01:22+00:00, de_DE: Noch mehr
Hyperliteralismus (Bajohr ›übersetzt?‹ Celan)

Experimentelle Übersetzung – das ist ihr strategisches Substrat – provoziert die Freilegung und Diskussion impliziter Übersetzungsnormen gerade durch ihren *claim*, Übersetzung zu sein. Ihr Modus ist der des Konflikts: Eine an der gewohnten Erfahrung orientierte und an der konventionellen Übersetzung geschulte Leserin reagiert spontan mit Irritation und/oder Abwehr, um dann (im besten Falle) in der Auseinandersetzung die Prämissen, gedanklichen Grundlagen, Konditionen und Konditionierungen solcher expliziten und impliziten Übersetzungsnormen an die Oberfläche zu heben und kritisch zu reflektieren. Wie aber steht es eigentlich mit Texten, die sich nach geltender Norm und akademischem Agreement der Methodik der Übersetzung bedienen, ohne sich dabei als Übersetzungen zu bezeichnen?

Auf seiner Webpräsenz publiziert der Autor, Übersetzer und Philosoph Hannes Bajohr 2014 einen Text mit dem Titel *Kranz*. Entstanden ist er, so lässt sich aus der beigestellten Anmerkung entnehmen, durch einen halb-automatischen Prozess: »[Paul Celan, *Corona*, in: *Mohn und Gedächtnis*, 1952, mithilfe der Word-Synonymfunktion und synonyme.de jedes Nomen und Verb/

Adverb gegen ein Synonym ausgetauscht; für das Original hier klicken]«, ¹²⁸ heißt es unterhalb des veröffentlichten Gedichts. Auch wenn Bajohr in seiner Genese-Notiz nicht von Übersetzung spricht, formuliert er den Verweis auf das Celan'sche »Original« deutlich mit übersetzerischem Vokabular. Rubriziert aber wird der Text unter dem Tag »synonymgedichte«; auch in seinem 2018 bei Suhrkamp erschienenen Lyrikband *Halbzeug* figuriert *Kranz* unter der nämlichen Bezeichnung – eine Bezeichnung, die die originäre Autorschaft erst einmal bei Bajohr verortet.

Gleichwohl: Bajohrs *Kranz* lässt sich mit Jakobsons bis heute maßgeblicher Definition der intralingualen Übersetzung nachgerade als mustergültiges Beispiel derselben bezeichnen: »Intralinguale Übersetzung oder *rewording* ist eine Interpretation verbaler Zeichen mittels anderer Zeichen derselben Sprache«. ¹²⁹ Auch die Bezeichnung »Synonymgedicht« ist letztlich bloß eine Umschreibung intralingualer traduktorischer Praxis: Liegt in der Begrifflichkeit des ›Synonyms‹ (von griech.

¹²⁸ Vgl. Hannes Bajohr, »Kranz« (2014) [<https://hannesbajohr.de/kranz-corona/>]. Mit wenigen Abweichungen auch abgedruckt in: Hannes Bajohr, *Halbzeug*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2018, S. 89.

¹²⁹ Jakobson, »On Linguistic Aspects on Translation«, S. 233.

Συνώνυμος, ›von gleichem Namen, von gleicher Bedeutung‹) doch das Versprechen einer möglichst vollkommenen semantischen Übereinkunft zweier Wörter, ihrer Gleichbedeutung. Bajohrs Gedicht, das durch sein gewähltes Ersetzungs- als Übersetzungsverfahren sogar eine (beinahe) identische Wortanzahl zu Celans 1948 verfasstem *Corona*¹³⁰ vorweisen kann, wäre in diesem Sinne, zumindest der Theorie nach, Phantasma und Utopie einer jeden an der Äquivalenz-Norm geschulten Übersetzungsunternehmung – insbesondere der durch das Ideal eindeutiger Ersetzbarkeit sprachlicher Zeichen konditionierten *machine translation*. In der Theo-

¹³⁰ Celans berühmtes Gedicht, als dessen primäre Adressatin ein Gros der Celan-Forschung Ingeborg Bachmann ausgemacht hat, lautet wie folgt: »Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde. / Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn: / die Zeit kehrt zurück in die Schale. // Im Spiegel ist Sonntag, / im Traum wird geschlafen, / der Mund redet wahr. // Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten: / wir sehen uns an, / wir sagen uns Dunkles, / wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis, / wir schlafen wie Wein in den Muscheln, / wie das Meer im Blutstrahl des Mondes. // Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße: / es ist Zeit, daß man weiß! / Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt, / daß der Unrast ein Herz schlägt. / Es ist Zeit, daß es Zeit wird. / Es ist Zeit.« (Paul Celan, »Corona«. In: Ders., *Mohn und Gedächtnis*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1952, S. 33.)

K R A N Z / C O R O N A

Aus der Tatze aast der Nachsommer mir sein Laub: wir sind Clans.
Wir pellen den Augenblick aus den Hülsenfrüchten und bringen ihm stelzen bei:
der Augenblick findet heim in die Hülse.

In der reflektierenden Glasfläche ist Fest,
in der Illusion wird genächtigt,
der Rachen berichtet wahrhaftig.

Mein Sehorgan klettert hinunter zum Genus der Innigen:
wir fixieren uns,
wir bedeuten uns Mattes,
wir poussieren miteinander wie Ackerblume und Gedächtniskraft,
wir schlummern wie Limonade in den Mollusken,
wie die Salzflut im Lebenssaftglanz des Silbermanns.

Wir beharren geliebtest in der Luke, sie gaffen uns an von der
Avenue:
es ist der Augenblick, Kenntnis zu haben!
Es ist der Augenblick, daß der Klinker zu florieren gefällig ist,
daß der Jagd ein Cor patscht.
Es ist der Augenblick, daß es Augenblick wird.

Es ist der Augenblick.

Abb. 7: *Kranz* von Hannes Bajohr,
veröffentlicht auf seiner Webpräsenz 2014.

rie, wohlgemerkt, denn Bajohrs mithilfe der Funktion eines Textverarbeitungsprogramms angefertigter intralingualer *Corona*-Neubau provoziert in der vergleichenden Lektüre potentiell eine ganze Reihe von Irritationen, auch und gerade weil die Leserin beide Texte zumindest hypothetisch auf gleichem Sprachniveau und mit identischem linguistischen und kulturspezifischen Vorwissen lesen kann. Vor allen Dingen lässt sich in einer initialen Gegenüberstellung von *Corona* und *Kranz* feststellen, dass der Einsatz von Synonymen eben genau *nicht* dazu führt, dass hier zwei Texte synonym werden, von gleicher (lexikalischer) Bedeutung sind. Schon der Vergleich der Gedichtanfänge macht diesen Umstand brachial deutlich. Während Celans *Corona* mit dem Vers »Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde« beginnt, liest man bei Bajohr: »Aus der Tatze aast der Nachsommer mir sein Laub: wir sind Clans.« Etwas unauffälliger kommt das *rendering* der zweiten Strophe daher: »Im Spiegel ist Sonntag, / im Traum wird geschlafen / der Mund redet wahr« heißt es bei Celan, bei Bajohr lauten die drei Verse »In der reflektierenden Glasfläche ist Fest / in der Illusion wird genächtigt / der Rachen berichtet wahrhaftig«. Der sechzehnte Vers »Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt« wird in der Synonym-Wieder-

gabe zu »Es ist der Augenblick, daß der Klinker zu florieren gefällt ist«. ¹³¹

Betrachtet man *Kranz* aus einer Übersetzungs(theorie)kritischen Perspektive, so stellt das Werk nicht weniger offensiv als die Catull-Übersetzung der Zukofskys die übersetzerische Existenzfrage. Vielleicht macht die fehlende Barriere zwischen zwei Sprachen in Bajohrs Celan-Bearbeitung diese Frage sogar besonders offensichtlich: Kann es Dichtung ›in Übersetzung‹ in einem konservativen Verständnis des Begriffs überhaupt geben? Oder entsteht mit dem Übersetzen poetischer Texte nicht vielmehr zwangsläufig etwas anderes, etwa, wie Haroldo de Campos 1962 vermutete, freie Text-Isotopen, die innerhalb eines Systems ein Relationsgefüge bilden, oder, mit Meschonnic, eine historisierbare »Interaktion zweier Poetiken« ¹³² innerhalb eines linguistischen Systems? Die Frage, die sich bei der Betrachtung von *Kranz* unter dem Aspekt einer intralingualen Übersetzung von *Corona* aufdrängt – warum soll die Leserin, die Celans »Original« auf Deutsch lesen kann,

¹³¹ Vgl. Celan, »Corona«, S. 33 und Bajohr, »Kranz«, [o.S.].

¹³² Henri Meschonnic, »Propositions pour une poétique de la traduction«, in: Ders., *Pour la poétique* II, S. 305–323, hier: S. 308.

Bajohrs Synonym-Übertragung zur Hand nehmen? – lässt sich also in die interlinguale Dimension verlängern. Dass man, wenn man Shakespeare lesen will, einer Illusion aufsitzt, wenn man zu Celans Übersetzungen greift, mag ein trivialer Gedankengang sein. Aber er beginnt mit Blick auf Bajohrs Gedicht, das sich selbst nicht Übersetzung nennt, zu schillern, weil es in der nahezu stupiden Systematik seiner konzeptgetriebenen Genese aufzeigt, dass und in welchem Sinne jeder einzelne Text im Sinne eines intertextuellen Regimes immer auch Raum des gespannten Bezogenseins zweier (oder mehrerer) Texte aufeinander ist. Diese Eigenschaft wird, auch wenn sie ihr keinesfalls vorbehalten ist, eben besonders eklatant im Textregister der Übersetzung manifest.

Zugleich strahlt *Kranz* im Sinne einer traduktorischen Replik auf *Corona* zurück, setzt die poetischen Dimensionen des Originals in der kontrastiven Lektüre in einen anderen Kontext und Hallraum. Im wörtlichen Sinne im Strukturkörper von *Corona* gefangen, in der syntaktischen Ordnung vollkommen eingehegt, entfaltet das Gedicht in seinem Synonymspiel nämlich eine erstaunliche lyrische Dynamik, von der man nicht weiß, woher sie nun eigentlich stammt: Entsteht sie durch die syntaktische Struktur der Verse, durch den Wechsel der

Verlängen, beide *coté* Celan? Oder doch durch das lexikalische Material, das in diese vorgegebene Struktur eingelassen wird, *coté* Bajohr/Synonymfunktion? Ist es das Zusammenspiel von beidem? In jedem Falle resultiert aus dem regelgeleiteten Übersetzungsexperiment, der bloß ›ausgerechneten‹ Übererfüllung eines lexikalischen Äquivalenzgebots eine bemerkenswerte Poetizität. Der Vers »wir schlummern wie Limonade in den Mollusken« mag unter herkömmlichen Kriterien als Übersetzung von »wir schlafen wie Wein in den Muscheln« als unzulänglich abqualifiziert werden, aber die Häufung der ›weichen‹ Konsonanten *l* und *m* und die sich aus ihr ergebenden lautlichen Binnen-Korrespondenzen des Verses (*schlummern–Limonade–Mollusken*) verleihen dem auch im Original ungewöhnlichen Vergleichsbild (in Muscheln schlafender Wein) eine lautliche Intensität, die das Original in diesem Ausmaß nicht aufweist. Ähnliches gilt für die Übersetzung von Celans zwölftem Vers (»wie das Meer im Blutstrahl des Mondes«), die lexikalisch und mit seiner Häufung von weichen und scharfen S-Lauten und den vokalen Gleichklängen wesentlich opulenter als Celans Diktion daherkommt: »wie die *Salzflut* im *Lebenssaftglanz* des *Silbermanns*«.

Unter anderem mit Blick auf diese Vielzahl von Assonanzen, lautlichen Wiederholungen oder Alliterationen, die im Original keine Entsprechung finden, zweifelsohne aber zum etablierten poetischen Register gehören, öffnet das »Synonymgedicht« aufgrund seiner kolportierten Entstehung aus einem (zumindest halb-) automatisierten Prozess auch den Reflexionsraum auf Fragen und Möglichkeiten einer algorithmischen Teilhabe an Autorschaft. 1960 klagte Paul Celan in einem Brief an den Chefredakteur der *Neuen Zürcher Zeitung* Werner Weber: »Wir haben bereits eine kybernetische Lyrik – wir werden bald wohl auch – es lebe die ›Folgerichtigkeit!‹ – eine lyrische Kybernetik haben... Keine Sprache mehr, kein *Gespräch* mehr – nein, *Information*, Wortsysteme mit genauer Angabe der Wellenlänge für den ›Empfang‹, keimfreies formal designing für einstellbare Komplex-Augen«. ¹³³ Im Lichte dieser Zeilen mag *Kranz* wie eine böswillige Einlösung dieses düsteren Ausblicks Celans wirken, dessen polemischer Unterton auf die informations- und kommunikationstheoretischen Trends der Zeit ebenso gemünzt ist wie

¹³³ Paul Celan an Werner Weber, zitiert nach Axel Gellhaus et al., ›*Fremde Nähe*‹. *Celan als Übersetzer*. Marbach a. N.: Deutsche Schillergesellschaft 1997, S. 399, Hervorhebung P.C.

auf, so lässt die Erwähnung von »Wellenlängen« und »Wortsystemen« zumindest vermuten, den technologischen Eingriff in eine Reihe von Lebensbereichen, die Entwicklungen der *machine translation* miteingeschlossen. In Celans Vokabular käme *Kranz* zumindest seinem konzeptuellen Paratext gemäß wohl auch an dasjenige heran, was er »kybernetische Lyrik« tauft: Als Produkt einer algorithmischen, geistlos ausgeführten Übersetzungsoperation, die Sprache im Sinne eines Codes, reiner Information verarbeitet und ein durch festgelegte Regeln konditioniertes Output generiert.

Im »formal designing« von *Kranz* liegt aber bemerkenswerterweise zugleich die Potenz eines ebensolchen intimen »Gesprächs« begründet, wie es Celan in seinem Brief an Weber bedroht sieht. Wie Ingeborg Bachmann mit ihrem Gedicht *Die gestundete Zeit* aller Wahrscheinlichkeit nach eine Replik auf Celans *Corona* verfasste, öffnet sich im Differenzraum der Wörter und ihrer Ersetzungen in *Kranz* ein hermeneutischer Horizont, der auf Bachmanns Lektüre von Celans Gedicht hin gespannt ist. Diese notiert in einem Brief an Celan im Juni 1949, sein Gedicht sei »die vollkommene Vorwegnahme eines Augenblicks, wo alles Marmor wird

und für immer ist.«¹³⁴ In Anspielung auf die viermalige Wiederholung der Wortfolge »Es ist Zeit«, die auch den Schluss von *Corona* bildet, schließt sie an: »Aber mir hier wird es nicht ›Zeit‹.«¹³⁵ Auch in *Kranz* wird es nicht ›Zeit‹; im Synonymgedicht wird sie ersetzt durch den »Augenblick«, der als vergänglicher Partikel der monolithischen, unteilbaren Absolutheit von Celans ›Zeit‹ unterlegen gegenüberstehen muss.¹³⁶ Gerade in dieser Ersetzung stellt *Kranz* auf jene unüberwindbare, kategoriale Differenz der Temporalitäten einer unglücklichen Liebe scharf, die Bachmann in der Lektüre von Celans Gedicht so schmerzhaft bewusst wird.

Ihren symptomatischen Widerhall findet diese verletzende Unvereinbarkeit verschiedener Zeitregimes, die Bachmann in *Die gestundete Zeit* eindrücklich ins Werk setzt, darüber hinaus auch in zwei Wortersetzungen in *Kranz*, die gemeinsam eine unwahrscheinliche

¹³⁴ Ingeborg Bachmann u. Paul Celan, »Herzzeit«. *Briefwechsel*. Hg. v. Bertrand Badiou et al., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 11.

¹³⁵ Bachmann/Celan, »Herzzeit«, S. 11.

¹³⁶ Bezeichnend ist es genau der »Augenblick«, der in Bajohrs *Kranz* einen Ausbruch aus dem Schema der numerischen Wortäquivalenz markiert, in der Hinzufügung eines Artikels nämlich (»Es ist *der* Augenblick« bei Bajohr vs. »Es ist Zeit« bei Celan).

Signalstelle bilden. Das »Dunkle« in Celans »wir sagen uns Dunkles« (V. 9) wird bei Bajohr zum »Matten« (»wir bedeuten uns Mattes«), während an die Stelle des »Weins« im elften Vers die »Limonade« rückt. Aus der Warte der semantischen Äquivalenz nach allgemeinem Maßstab wohl ein eher dürftiges Ergebnis, verweisen beide Lexeme in Kombination miteinander auf den schicksalsträchtigen Augenblick in Schillers wohl bekanntestem bürgerlichen Trauerspiel: Mit dem Ausruf »Die Limonade ist matt wie deine Seele – Versuche!«¹³⁷ reicht Ferdinand im 5. Akt von *Kabale und Liebe* seiner Geliebten Luise das von ihm vergiftete Getränk. Es folgt ein aufgewühlter Wortwechsel: »Es wird eine Zeit kommen«, versucht Luise zu beschwichtigen, die noch nicht weiß, dass ihr keine Zeit mehr bleibt, sondern bloß noch der Tod blüht, und Ferdinand antwortet: »Oh! mit der Zeit wären wir fertig.«¹³⁸ Zwei Szenen zuvor konstatiert er bitter (aber in formvollendetem prosodischen Rhythmus): »Ich weiß eine Zeit, wo man den Tag in seine Sekunden zerstückte, wo Sehnsucht nach

¹³⁷ Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe*. In: Ders., *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, Bd. 2. Hg. v. Regine Otto. Berlin: Aufbau-Verlag 2005, S. 770.

¹³⁸ Schiller, *Kabale und Liebe*, S. 770.

mir sich an die Gewichte der zögernden Wanduhr hing und auf den Aderschlag lauerte, unter dem ich erscheinen sollte«. ¹³⁹ Demgegenüber Bachmann: »Dein Blick spurt im Nebel: / die auf Widerruf gestundete Zeit / wird sichtbar am Horizont.« ¹⁴⁰ Die Resonanz zu den zitierten Zeilen aus Schillers Drama in *Die gestundete Zeit* mag Zufall sein; in der Konstellation Celan–Bajohr–Bachmann aber wird sie bedeutsam. Im Umweg über *Kranz* und dessen semi-automatische lexematische ›Vervielfältigung‹ von *Corona* multipliziert sich auch das Netz möglicher Korrespondenzen, Antwortmöglichkeiten und Berührungspunkte; vertieft sich das Gespräch, das zwischen Celans und Bachmanns Texten, zwischen ihren Textsubjekten möglich ist.

Nicht zuletzt schließlich wirft Bajohrs Beistellung einer Produktionsnotiz zu seinem »Synonymgedicht« Fragen hinsichtlich des Einflusses auf, den ein konzeptueller Paratext auf die Rezeptionshaltung ausübt. Dass Bajohr aus den Vorschlägen der Word-Synonymfunktion nach klanglichen Kriterien und mit Blick auf semantische Assoziationsräume eine *Wahl* getroffen, und

¹³⁹ Schiller, *Kabale und Liebe*, S. 759.

¹⁴⁰ Ingeborg Bachmann, »Die gestundete Zeit«. In: Dies., *Werke* 1. Hg. v. Christine Koschel u.a. München: Piper 1978, S. 37.

nicht etwa bloß den jeweils obersten Treffer eingesetzt hat, ist ein Eindruck, der sich bei der Lektüre von *Kranz* aufdrängt. Gewissermaßen fühlt man sich daher durch die methodische Erläuterung auf eine falsche Fährte gelockt – so geist- und bewusstlos, so automatisch, so rigide, wie die Leserin mit Blick auf diese Notiz erwartete, scheint der Übersetzungsvorgang, so der Verdacht, sich gar nicht abgespielt zu haben. Wenn er in seinem künstlerisch-übersetzerischen Prozess aber ohnehin auswählt, abwägt, entscheidet – wofür brauchte Bajohr dann (den Verweis auf) die Maschine?

Einerseits vielleicht doch für eine Erweiterung des imaginatorischen Spielraums ins Abwegige: In der Logik des Textverarbeitungsprogramms *Word* mag »Limonde« ein adäquates Synonym für »Wein« sein (ebenso übrigens wie »Milch« oder »Kaffee«); in den einschlägigen Synonymwörterbüchern *sur papier* sucht man es hingegen vergeblich. Zweitens vollführt der Bezug auf das elektronische Tool gewissermaßen einen rezeptionsästhetischen Trick: Durch die konzeptuelle Brille gelesen, mögen einschlägige Ersetzungen in *Kranz*, etwa die ›Tatze des Nachsommers‹, die intimen ›Clans‹ oder das ›kletternde Sehorgan‹, als Belege besonders abstruser Fehlinterpretationen aus dem bewusstlosen Innenraum eines Computers erscheinen,

hohl insofern, als sie den Kontext und semantischen Raum von *Corona* nicht erfassen, sich nicht spezifisch auf das Gedicht beziehen (können) – demnach defizitäre Übersetzungen produzieren. Gerade diese auffälligen, nach konventionellem Verständnis haarsträubenden Ersetzungen entbergen aber potentiell eine besondere Resonanz, eine besondere semantische Sensibilität gegenüber dem Original, deren Autorschaft nicht exakt lokalisiert werden kann – ohne den Blick in den ›Maschinenraum‹ ist schlicht nicht auszumachen, ob sie sich dem elektronischen Programm oder den menschlichen Auswahlprozessen, der konzeptuellen Schablone oder der höchst subjektiven Kreativität verdankt. Als »notorisch kreativ«¹⁴¹ allerdings bezeichnet Bajohr in *Halbzeug* nicht sich selbst, sondern eben das Word-Ersetzungsprogramm, und erklärt damit in gewisser Weise die Maschine zu einem mindestens gleichberechtigten Schöpfer der poetisch-translatorischen Äußerung: es kann jedenfalls davon ausgegangen werden, dass *Kranz* (in dieser Form) ohne den Computer niemals entstanden wäre.

¹⁴¹ Bajohr, *Halbzeug*, S. 105.

Beiläufig bringt das Gedicht damit auch Fragen nach Geltungsbereich und Definition von kollektiven Praxen eines digital durchdrungenen 21. Jahrhunderts aufs Tapet. Die Bedeutung des kollektiven Moments im Kontext eines experimentellen Übersetzungsdenkens zeigte sich in Haroldo de Campos' Ruf nach einem »Laboratorium der Texte«¹⁴² ebenso wie in der Arbeit des Polivanov-Zirkels, in den übersetzungstheoretischen Reflexionen der *CHANGE*¹⁴³ ebenso wie in der systematischen Verfahrensweise der Zukofskys. Wenn Felix Reinstadler von Versatorium im September 2021 bei einer Podiumsdiskussion konstatiert,¹⁴⁴ es sei ihm schlicht nicht möglich, allein zu übersetzen, dann wird diese Einschränkung nicht im Sinne einer Defizienz festgestellt, sondern vergegenwärtigt den essentiellen Modus einer kritischen Übersetzungspraxis zwischen Experiment und Spiel, in der Logiken auktorialer Autorität und – allem Poststrukturalismus zum Trotz persistie-

¹⁴² »Eine Art Laboratorium« fordert auch Jany Berretti in ihren Überlegungen zur experimentellen Übersetzung, vgl. Berretti, »Pour la traduction expérimentale«, S. 111.

¹⁴³ Vgl. Robel, »Translatives«, S. 9.

¹⁴⁴ »United in translation / Wiese-Versa Internationaler Tag des Übersetzens 2021«, Veranstaltung vom Haus für Poesie Berlin, 30.09.2021.

rende – Vorstellungen originaler/originärer Schöpfung durch die Praxis kollektiver Fluidität zur Disposition gestellt werden.¹⁴⁵ Angesichts von Bajohrs (?) traduktorischem Experiment erscheint es ebenso möglich wie dringlich, Produkte und Prozesse nicht-menschlicher (Übersetzungs-)Aktivität in diese Überlegungen einzu-beziehen.

* * *

Experimentelle Übersetzungspraktiken lassen sich kaum systematisieren und widerstehen wohl auch aus diesem Grund ihrer Einhegung in den akademischen Diskurs, wenn auch zum Preis eines bloß marginalen Status jenseits literaturwissenschaftlicher Spezialisierung und sprachpoetischer Praxis. Auch wenn ihren Methoden und Resultaten, wie Robert-Foley festhält, häufig gemein ist, dass sie »eine Bedrohung für die Dogmen der Übersetzung« darstellen, »insbesondere für die Bedeutung von Treue, Äquivalenz, Genauigkeit, Transparenz, Glätte und Lesbarkeit«,¹⁴⁶ wird doch

¹⁴⁵ In einer lustigen Formulierung Jany Berrettis: »Experimentelle Übersetzung erfordert kollektive Arbeit. Einzeln ausgeführt bleibt sie gärtnerische [Freizeit-]Aktivität.« (Vgl. Berretti, »Pour la traduction expérimentale«, S. 112.)

¹⁴⁶ Robert-Foley, »Experimental Translation«, S. 405.

nicht jedes dieser über die Geschichte hinweg immer wieder aktualisierten Dogmen in den unterschiedlichen traduktorischen Experimentalpraktiken gleichermaßen angegriffen. Eine experimentelle Übersetzung mag vielleicht im handelsüblichen Sinne äußerst lesbar sein, aber die geltende Norm von ›Treue‹ verletzen; eine andere wiederum mag das Gebot der Äquivalenz so wörtlich verstehen, dass sie eine klassische Form von ›Lesbarkeit‹ herausfordert. Und schließlich: »Wenn experimentelle Übersetzungspraktiken in Bezug auf Normen definiert werden, geraten diese Praktiken in ernste Schwierigkeiten, wenn sich der Geltungsbereich dieser Normen verschiebt.«¹⁴⁷ Bei einer Spurensuche durch die Jahrzehnte lässt sich nichtsdestoweniger konstatieren, dass der gedankliche ›Übersetzungs‹-Raum, der sich in den 1970ern bemerkenswert weit öffnet, offen geblieben ist: dass zahlreiche Modi des experimentellen Übersetzungsdenkens gewissermaßen als Unterströmung im Meer der konventionelle(re)n Übersetzungen Kontinuitäten entwickelt, Neu- und Wiederaneignungen erfahren haben, die bis in die jüngste Gegenwart reichen – und manchmal unwahrscheinliche Echos auslösen.

¹⁴⁷ Robert-Foley, »Experimental Translation«, S. 409.

Im Sinne einer kritischen Praxis mit dem und gegen den Originaltext und seine vieldimensionalen Paratexte zu spielen, bedeutet, dass es einen Spielraum des Sag- und Übersetzbaren gibt, der ausgelotet werden kann. Als Spiel, diesen Spielraum also einnehmend und behauptend zugleich, können experimentelle Übersetzungspraktiken Praxen der Kritik sein. Ich sage an dieser Stelle ›können‹, um auf eine Leerstelle im Vorangegangenen hinzuweisen:¹⁴⁸ denn selbstredend können auch experimentelle Übersetzungen ein anekdotierendes, vielleicht sogar auslöschendes Potential aufweisen – je nachdem, mit welchem Text sie aus welcher Perspektive, auf welche Weise und mit welchem Wissen spielen.¹⁴⁹ Sind aber dann, könnte man skeptisch einwenden, experimentelle Übersetzungen nicht ›bloß‹ eine Verschärfung dessen, was sich von literarischen Übersetzungen im weitesten Sinne ohnehin feststellen lässt: Resultat und materielles Zeugnis einer Auseinandersetzung mit einem Werk? Ja, ganz sicher sogar: Ein Resultat allerdings, das diese Auseinandersetzung durch seine

¹⁴⁸ Eine Leerstelle von vielen, wohlgemerkt – eine umfassende Literatur- und Kulturgeschichte des experimentellen Übersetzens inklusive einer kritischen Einordnung seiner Potenzen und inhärenten *shortcomings* steht, wie erwähnt, wohl noch aus.

¹⁴⁹ Vgl. Robert-Foley, »Experimental Translation«, S. 417ff.

je spezifische konzeptuelle Substruktur, seine Regelgetriebenheit jenseits einer bloß ›freien‹ Übersetzungsweise nachvollziehbar macht und plakativ ausstellt.¹⁵⁰ Experimentelle Übersetzungen rufen ins Bewusstsein, dass und inwiefern der Übersetzung eines poetischen Texts *immer* – zweifelsohne mit graduellen Unterschieden – eine kritische Dimension innewohnt: Kritik an dem übersetzten Text; Kritik an der Art und Weise, wie dieser Text zuvor übersetzt wurde; Kritik an den historischen, politischen, gesellschaftlichen Umständen, die bislang möglicherweise nur eine bestimmte – oder keine – Übersetzung des Texts zugelassen haben. Sie entlassen die Leserin aber, und das ist ihnen eigen, nicht in ein Vergessen um diese Auseinandersetzung, die der Lektüre ihres Resultats vorgängig ist, sondern erfordern vielmehr deren Nachvollzug. Damit verlieren sie in gewisser Weise ihre mediale Qualität.¹⁵¹ In ihrer Non-

¹⁵⁰ Ein Charakteristikum, das – Octavio Paz merkt es wie erwähnt in »Centre mobile« an – eine dezidierte Schnittstelle und Verwandtschaft zur experimentellen Literatur ausmacht (s.o., Fußnote 126) und Paolo Valesios Vermutung eines (zumindest selbstbewussten) ›Ursprungs‹ des experimentellen Übersetzens in den Praktiken der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts mehr als plausibel erscheinen lässt.

¹⁵¹ Vgl. Sophie Collins, »Three Kinds of Translation«. In: *Cur-*

Transparenz; indem sie sich als Instanz präsent halten, nehmen experimentelle Übersetzungen ihre Vermittlerrolle zwischen Werk und Rezipientin dennoch – anders – ernst. Wie wenig in der täglichen Begegnung mit Übersetzungen poetischer Werke die Ansprüche und Anforderungen reflektiert und offen kommuniziert werden, die an diese so grundlegend erscheinende Kulturtechnik in einem konkreten soziopolitischen Raum gerichtet werden, machen experimentelle Übersetzungen schmerzhaft sichtbar. Literarische Übersetzung als Vehikel der Zirkulation eines ästhetischen Werks, als Medium des Kulturtransfers, als Instrument des subversiven Eingriffs in die Konstanten eines Sprachraums, als Einübung eines Instrumentariums der politischen Teilhabe: Wenn die Übersetzung eines poetischen Texts – notorisch unter- und zugleich normativ überbestimmt – je nach dominanter Konvention und disziplinärem Blickwinkel alles das oder nur einiges davon ist oder sein soll, ist es eine zwar banale, gleichwohl immer von Neuem relevante Feststellung, dass dieses ›als‹ in der Konfrontation mit einer Übersetzung über die ihr zugesprochene Validität entscheidet; weil die Rahmung den

rently & Emotion: Translation. Edited by Sophie Collins (2016), S. 25–27, hier: S. 26.

Aussagewert und den Einsatz ihres Wirkens massiv mitbestimmt.

Wenn sich in diesem Zusammenhang konstatieren lässt, dass Formen experimentellen Übersetzungsdenkens aktuell gehäuft thematisch werden, an die Oberfläche treten, sich sichtbar machen und sichtbar gemacht werden,¹⁵² dann vermutlich, weil gerade von verschiedenen Seiten erneut kräftig am Selbstverständnis konservativer Übersetzungsformen und -normen gerüttelt wird. Da wäre einerseits das Phänomen literarischer Mehrsprachigkeit, das – auch als Resultat vernetzter und/oder digitaler Formen poetischen Schreibens – spätestens seit der Jahrtausendwende auch im Bewusstsein des kulturellen Mainstreams angekommen ist. Literarische Mehrsprachigkeit bringt Übersetzungsweisen, wie sie auf dem globalisierten Buchmarkt insbesondere für Prosa üblich sind, an ihre Grenzen und fordert zwangs-

¹⁵² Vgl. für eine Fülle aktueller Beispiele experimenteller Übersetzungspraktiken z.B. Robert-Foley, »Experimental Translation«, S. 401ff.; ebenfalls die von Sophie Collins herausgegebene Antologie *Currently & Emotion: Translation* (2012) oder die 2017 erschienenen Special Issues »Outranspo« [<https://d7.drunkendoat.com/db24/outranspo>] und »Para-Outranspo« [<https://d7.drunkendoat.com/db24/para-outranspo>] des elektronischen Kunstmagazins *Drunken Boat*.

läufig neue Formen des Übersetzens, für die noch kein Standard etabliert wurde. Mit der wachsenden Aufmerksamkeit für die Formen solcher Plurilingualität, die häufig mit Migrationsdiskursen, mit Marginalisierungs- und Sanktionspraktiken verknüpft sind und nicht selten als subversive Strategien gegenüber hegemonialer, standardisierter Diktion lesbar werden, stehen im Anschluss an die in den 1990ern gesetzten Impulse post-kolonialer und feministischer Translationswissenschaft die Normen, Kriterien und Praxen der Übersetzung aktuell erneut besonders im Lichte ihrer Ausschluss- und Einschlussmechanismen im Fokus. Unter dem Stichwort *queering* wird darüber hinaus nach widerständigen Formen des Übersetzens jenseits einer westlich-weißen, heteronormativ geprägten Tradition gesucht.¹⁵³

Am anderen Ende dieser Debatten, und doch mit ihnen unlösbar verbunden, stehen die jüngsten Entwicklungen der *machine translation*, deren technologi-

¹⁵³ Vgl. etwa Lily Robert-Foley, »Vers une traduction queere«. In: *TRANS- revue de littérature générale et comparée* (2018) [<https://doi.org/10.4000/trans.1864>]; Brian James Baer u. Klaus Kaindl, »Introduction: Queer(ing) Translation«. In: Dies. (Hg.), *Queering Translation, Translating the Queer: Theory, Practice, Activism*, New York: Routledge 2017, S. 1–10.

sche Entwicklung mit der Einbindung selbstlernender neuronaler Netzwerke eine neue Qualität erreicht hat, die ein spöttisches Abwinken à la Léon Robel oder Morris Halle heute nicht mehr erlaubt. Dass die in immer kürzerer Taktung unter Beweis gestellte enorme Effektivität zumindest auf Seiten der Tech-Industrie kapitalistischen Phantasmen universeller Einsetzbarkeit übersetzender Algorithmen Vorschub leistet, lässt sich leicht ausrechnen. Die gesamtgesellschaftlichen Herausforderungen allerdings, die vom Einsatz großer KI-Sprachmodelle ausgehen können, reichen von einer potentiellen Verstärkung und Verstetigung marginalisierenden Sprachgebrauchs in den automatischen Übersetzungen, die aus den Trainingsdatensätzen der selbstlernenden Algorithmen resultieren, über die katastrophale energetische Bilanz¹⁵⁴ hin zu einschneidenden Veränderungen und ökonomischen Einbußen im Feld der Berufsübersetzer:innen. Jenseits der Frage von Machbarkeit impliziert die neue Entwicklungsstufe der *machine translation* im Feld der literarischen wie übersetzerischen Profession eine Frage mit metaphysischer

¹⁵⁴ Vgl. zu beiden Punkten den Artikel von Emily Bender et al., »On the Dangers of Stochastic Parrots. Can Language Models be too big?« (2021) [<https://dl.acm.org/doi/10.1145/3442188.3445922>].

Grundierung: Was bedeutet es für ein poetisches Werk,
wenn ein Computer es ›bewusstlos‹ übersetzt?

Open Games. Algorithmisches als experimentelles Übersetzen? Coda

Die reflexhafte Reaktion im geisteswissenschaftlichen, literarischen oder übersetzerischen Feld auf die Frage nach den Möglichkeiten algorithmischen Übersetzens poetischer Texte ähnelt in gewisser Weise den apodiktischen Aussagen Weavers von 1949: *never*. Niemals werde eine Praxis, die so fundamental auf das vielschichtige Durchdringen eines kulturell-historisch-subjektiv geformten ästhetischen Textkörpers angewiesen ist, durch eine Maschine zu leisten sein. Ist eine Alternative zu dieser letztlich bloß defensiven Abwehrbewegung möglich? Lassen sich algorithmische Übersetzungsmodi poetischer Texte vielleicht gar in einer Linie mit experimentellen Übersetzungsformen wie den besprochenen und in Konfrontation mit übersetzungstheoretischer Kritik denken, und wenn ja, was wäre dadurch zu gewinnen? Erstens wohl ein erweitertes analytisches Instrumentarium: Weil die Diskussion der immer wieder betonten Defizienz algorithmischen Übersetzens hinsichtlich der Fähigkeit, den poetischen Text akkurat zu erfassen, quasi *ex negativo* die oft un-

ausgesprochenen Kriterien und definitivischen Vorannahmen offenlegt, die sowohl für das poetische Werk als auch für seine ›gelungene‹ Übersetzung den gegenwärtigen, normativen *common ground* markieren. Die Frage nach den Anforderungen an algorithmische Verfahren für eine literarische Übersetzung kann also gleichermaßen von literatur- wie übersetzungs(theorie)historischem Interesse sein.

Als praxisbezogener Denkansatz erlaubt das solcherart perspektivierte Denken der algorithmischen Übersetzung zweitens, aus dem Register sorgenvoller Paralyse hinauszutreten. Denn so defizitär die algorithmische Übersetzung im poetischen Kontext wahrgenommen wird, ist es doch Fakt, dass aktuell in den Forschungs- und Entwicklungskontexten technologischer Großkonzerne durchaus und mit steigender Tendenz die Übersetzungsfähigkeit ästhetisch durchformter Texte durch die Verfahren der *machine translation* erprobt wird.¹⁵⁵ Das kann man als Bedrohung empfinden, oder aber als Chance: Denn es impliziert die Frage nach

¹⁵⁵ Vgl. nur exemplarisch: Dmitriy Genzel et al., »Poetic« Statistical Machine Translation: Rhyme and Meter«. In: *Proceedings of the 2010 Conference on Empirical Methods on Natural Language Processing* (2010), 158–166.

dem zukünftigen Zuschnitt einer ubiquitär werdenden Technologie. Eine Translationstechnologie, die ›poetisch trainiert‹ wäre, die an poetischen Spielarten der Sprache und dem maximierten Komplexitätsgrad ihrer Übersetzung geschult wäre, erscheint im Lichte der Frage, nach welchen/wessen Maßgaben algorithmische Übersetzungstechnologien zukünftig programmiert werden und welches/wessen Sprachverständnis sie dabei ins Werk setzen, möglicherweise weniger bedrohlich als die aktuelle Alternative: Eine algorithmische Sprachverarbeitung, die nahezu ausschließlich durch das ökonomische Ideal eines »glossodiversen Monolingualismus«¹⁵⁶ bestimmt ist, der (vermeintlich) rest- und reibungslose Übersetzungsvorgänge erlaubt – und also auch keinen Spielraum mehr lässt. Nur aus der offensiven Auseinandersetzung heraus lässt sich die Perspektive auf eine zukünftige Praxis der literarischen Übersetzung eröffnen, die von den Verfahren der Übersetzungstechnologie zu profitieren weiß, oder in deren Entwicklungen gestaltend eingreifen kann. Wenn *machine translation* – vereinfachend gesprochen – in ihrer Übersetzungsleistung letztlich die Parameter spiegelt, nach denen sie auf-

¹⁵⁶ David Gramling, *The Invention of Monolingualism*. New York/ London 2016, S. 39 und *passim*.

grund des Anforderungsprofils und Übersetzungsverständnisses einst programmiert wurde, dann lässt sich analog zu der aktuell immer wieder gemachten Forderung nach einer politischen Teilhabe an algorithmischen Technologie-Entwicklungen auch von einer *poetischen* Teilhabe an ihnen träumen.

Würde eine solche Teilhabe, um noch einmal auf das Wort von Celan zurückzukommen, dann vielleicht in eine »lyrische Kybernetik« münden? Als Kondition des Digitalen bezeichnet Hannes Bajohr in *Halbzeug* die Möglichkeit einer potentiell nie enden müssenden Transcodierung: »Transcodierung heißt: Man kann einen Ton sehen und ein Bild hören, so als könne man von einem Buch nicht nur die Lettern lesen, sondern auch Papier, Leimung und Heftfaden.«¹⁵⁷ Ein homologes Begehren liegt vielleicht als ultimatives gedankliches Substrat und utopischer Fluchtpunkt in den Unternehmungen experimenteller Übersetzung: Reevaluation des Wissenshorizonts und radikale Erweiterung des eigenen epistemischen Arsenal in der Potentialität des frei erfindbaren und zugleich regelgebundenen Spiels

¹⁵⁷ Hannes Bajohr, »Halbzeug fürs Zeughaus. Notizen zur Arsenalerweiterung«. In: Ders., *Halbzeug*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2018, S. 101–103, hier: S. 101.

der Umwandlung – der Übersetzung, Freilegung, vielleicht auch Schöpfung zuvor ungekannter Dimensionen und Qualitäten eines Texts.

Mit diesen Gedanken im Hinterkopf endet dieser Essay mit einer letzten übersetzerischen Praxis. Wenn die französisch-deutsche Lyrikerin Odile Kennel in ihrem 2019 erschienenen Lyrikband *Hors-Texte* dem Gedicht *ceci est un poeme hors texte*, unmarkiert wohl-gemerkt, eine Übersetzung von Google translate nebenan stellt, ließe sich diese im Wissen um ihren Ursprung unter konventionellen Maßstäben wohl schnell als falsch, als defizitär abtun – ein Vorwurf, den sie mit experimentellen Übersetzungen teilt. Nimmt man die Google translate-Variante hingegen als Übersetzung von Kennels ›Original‹ ernst, dann öffnet sie wie jene experimentellen Übertragungsweisen den Blick auf den Raum zwischen den beiden Gedichten, auf die Instanzen, die sie verantworten, auf die Entscheidungen, die der Übersetzung zugrunde liegen. Entscheidungen, die mir auf den ersten Blick rätselhaft erscheinen. Welche Parameter waren aus Maschinenperspektive irrelevant, welche relevant für die Entscheidung zugunsten bestimmter Worte und gegen andere im Kontext des jeweiligen Versumraums? Warum übersetzt der Algorithmus das *qui* in »qui n'est que peau« durch »wer«

(Google übersetzt: »wer ist nur haut«, ich würde übersetzen: »der nichts als Haut ist«), und das im nächsten Vers folgende *qui* in »qui n'est que m« demgegenüber durch ein »das« (Google: »das ist nur m«, ich: »der nichts als m ist«),¹⁵⁸ sodass an die Stelle der anaphorischen Variation etwas Dialogisches tritt? Warum hat die Übersetzung zwanzig Verse, wenn das Original nur neunzehn hat?

Durch einen ›einfachen‹ Blick in den Code ist diese Frage nicht mehr zu beantworten. Google translate ist Beispiel ebenjener *neural machine translation*, die seit den frühen 2000ern eine rasante Fortschrittskurve erkennen lässt. In ihr werden in selbstverbessernden *deep learning*-Prozessen Übersetzungsergebnisse generiert, deren zugrundeliegende Logiken für die Entwickler:innen nicht mehr präzise nachzuvollziehen sind. Dramatisch formuliert ist ein solcher Übersetzungsalgorithmus, einmal losgelassen, sich selbst überlassen: ebenso eine Blackbox wie das Hirn der Übersetzerin und ihre systematischen oder chaotischen, norm- oder intuitionsge-

¹⁵⁸ Odile Kennel, »ceci est un poème hors texte«, sowie dies., »das ist ein off-text-gedicht«. In: Dies. u. Martina Liebig, *Hors Texte*, Berlin: Verlagshaus Berlin 2019, S. 20f.



Abb. 8: Odile Kennel, »ceci es tun poème hors-texte« / »das ist ein off-text-gedicht« (2019)

triebenen, idiosynkratischen oder habitualisierten, widerständigen oder konformen Praxen.

Als »lyrische Kybernetik« ließe sich mit Blick auf diese Blackbox vielleicht einerseits der Versuch bezeichnen, neuronalen Netzwerken und *deep learning*-Technologien die Funktionsweisen und Maßgaben genuin *menschlicher* Ästhetik nahezubringen.¹⁵⁹ Aus der anderen Richtung käme diesem Unterfangen die experimentelle Exploration und Aneignung der *neural machine translation* entgegen: als Erforschung einer algorithmischen Logik der Übersetzung, der nicht-menschlichen Entscheidungsfindung und der Überschneidungen, Kreuzungspunkte und Gräben zwischen ihr und ihrem menschlichen Pendant. Anstatt in stiller Einwilligung oder lähmender Sorge auf ein datenkapitalistisches Regime zuzusteuern, dass das Spiel der Algorithmen nach Maßgabe der ökonomischen Interessen der *happy few* spielt, ließe sich in der Praxis einer solchen Exploration des Raums zwischen zwei Texten¹⁶⁰ der politische

¹⁵⁹ Vgl. Ann Cottens »Vorarbeiten zu einer empirischen Ästhetik, die auch für Maschinen funktioniert«, <https://www.ifk.ac.at/fellows-detail/ann-cotten.html/>.

¹⁶⁰ Vielleicht stellt dieser Raum mit eigenem Recht, um Odile Kennels Titelgedicht noch einmal aufzugreifen, ein »poème hors texte«, ein Gedicht *außerhalb des Texts*.

Handlungsraum spekulativ ausloten, den das Spiel von zwei voneinander fundamental differierenden und doch einander informierenden Formen des Übersetzens – der *Gesprächsführung* – zwischen algorithmischen und humanen Akteuren eröffnen kann.

Verwendete und kommentierte Literatur

- Alighieri, Dante: *La Commedia/Die Göttliche Komödie II: Purgatorio/Läuterungsberg*. Übers. u. komm. v. Hartmut Köhler, Ditzingen: Reclam 2021.
- Bachmann, Ingeborg u. Paul Celan: »Herzzeit«. *Briefwechsel*. Hg. v. Bertrand Badiou et al., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.
- Bachmann, Ingeborg: *Werke 1*. Hg. v. Christine Koschel u.a. München: Piper 1978.
- Bajohr, Hannes: *Halbzeug*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2018.
- Bajohr, Hannes: »Kranz« (2014) [<https://hannesbajohr.de/kranz-corona>].
- Baer, Brian James u. Klaus Kaindl, *Queering Translation, Translating the Queer: Theory, Practice, Activism*. New York: Routledge 2017.
- Baßler, Moritz: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne, 1910–1916*. Tübingen: Niemeyer 1994.
- Bender, Emily et al.: »On the Dangers of Stochastic Parrots. Can Language Models be too big?« (2021) [<https://dl.acm.org/doi/10.1145/3442188.3445922>].
- Bense, Max: »Das Existenzproblem der Kunst«. In: *augenblick 3* (1958), Nr. 1, S. 4–11.
- Berretti, Jany: »Pour la traduction expérimentale«. In: Christine Raguet-Bouvard (Hg.), *Traduire ou Vouloir garder un peu de*

- la poussière d'or... Hommages á Paul Bensimon*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2006, S. 89–112.
- Peter Berz et al. (Hg.): *Spielregeln. 25 Aufstellungen. Festschrift für Wolfgang Pircher*. Zürich u. Berlin 2012.
- Campos, Augusto de: *Verso, Reverso, Contreverso*. São Paulo: Perspectiva 1978.
- Campos, Haroldo de: »Da Tradução como criação e como crítica (1962)«. In: Ders., *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva 2006, S. 31–48.
- Celan, Paul: *Mohn und Gedächtnis*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1952.
- [Cercle Polivanov], »Tel qu'en lui même enfin la traduction le change«. In: *CHANGE* 14, S. 86–96.
- Chafe, Wallace L.: »An Approach to Verbalization and Translation by Machine«. In: *American Journal of Computer Linguistics* 1976, Microfiche 10, S. 1–94
- Chamberlain, Lori: »Gender and Metaphorics of Translation«. In: *Signs* 13/3 (1988), S. 454–472.
- Collectif Change, »Manifestation du Collectif Change«. In: *CHANGE* 10 (1972), S. 223.
- Collectif Change, »Manifestation du Collectif CHANGE, précédé de manifestation langage manifeste«. In: *CHANGE* 13 (1972), S. 199–221.
- Collins, Sophie (Hg.): *Currently & Emotion: Translation. Edited by Sophie Collins* (2016).
- Eastman, Andrew: »Estranging the Classic: The Zukofsky's Cattullus«. In: *LISA* 7/2 (2009), S. 117–129
- Fabri, Albrecht: »Präliminarien zu einer Theorie der Literatur«. In: *augenblick* 3 (1958), Nr. 1, S. 2–4.

- Gamper, Michael: »Literaturgeschichte des Experiments – Eine Einleitung«. In: Ders. et al., »*Es ist nun einmal zum Versuch gekommen*«. *Experiment und Literatur I*. Göttingen: Wallstein 2009.
- Gellhaus, Axel et al., »*Fremde Nähe*«. *Celan als Übersetzer*. Marbach a. N.: Deutsche Schillergesellschaft 1997
- Génot, Gérard: »17.648 Traductions de deux tercets de Dante (Purg. VIII, 1–6)«. In: *CHANGE* 19 (1974), S. 131.
- Genzel, Dmitriy et al.: »»Poetic« Statistical Machine Translation: Rhyme and Meter«. In: *Proceedings of the 2010 Conference on Empirical Methods on Natural Language Processing* (2010).
- Gobille, Boris: »La guerre de *Change* contre la »dictature structuraliste« de *Tel Quel*. Le »théoricisme« des avant-gardes littéraires à l'épreuve de la crise politique de mai 68«. In: *Raisons politiques* 18 (2005/2), S. 73–96.
- Gramling, David: *The Invention of Monolingualism*. New York/London 2016.
- Helmlé, Eugen: [Traduktorische Notiz]. In: *AKZENTE. Zeitschrift für Literatur* 30/2 (1983), S. 120–121.
- Halle, Morris u. Jean Paris, »Entretien de Morris Halle avec Jean Paris«. In: Roman Jakobson et al., *Hypothèses. Trois entretiens et trois études sur la linguistique et la poétique*. Paris: Éditions Seghers/Laffont 1972, S. 51–61.
- Hatlen, Burton: »Catullus Metamorphosed«. In: *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics* 7/3 (1978), S. 539-545.
- Horáček, Josef: »Pedantry and Play: The Zukofsky Catullus«. In: *Comparative Literature Studies* 51/1 (2014), S. 106–131.

- Jakobson, Roman: »On Linguistic Aspects on Translation«. In: Reuben A. Brower (Hg.), *On Translation*. Harvard, MA: Harvard University Press 1959, S. 232–239.
- Jandl, Ernst: »oberflächenübersetzung«. In: Ders., *poetische werke 3. sprechblasen. verstreute gedichte 3*. Hg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand Verlag 1997, S. 51.
- Kennel, Odile: *Hors-Texte*. Berlin: Verlagshaus Berlin 2019.
- Kraus, Dagmara/Felix Schiller/Versatorium: *Renga. Übersetzung als Modus*. Hg. v. Anna Luhn u. Lena Hintze. Schupfart: Urs Engeler 2022.
- Lang, Abigail: »To ›Tune in‹ to the Human Tradition‹ Louis Zukofsky’s Homophonic Practice«. In: Vincent Broqua u. Dirk Weissman (Hg.): *Sound/Writing: traduire-écrire entre le son et le sens. Homophonic translation – traducson – Oberflächenübersetzung*. Paris: HAL 2019, unpaginiert.
- Leupold, Gabriele u. Katharina Raabe (Hg.): *In Ketten tanzen*. Göttingen: Wallstein 2008.
- Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Übers. v. Walter Schamschula. Frankfurt a. M. / Bonn: Athenäum-Verlag 1969.
- Locke, William N. u. A. Donald Booth (Hg.): *Machine Translation of Languages*. Cambridge, MA: MIT Press 1955, S. 1–14.
- Mallarmé, Stéphane: *Œuvres complètes I*. Hg. v. Bertrand Marchal. Paris: Gallimard 1998.
- Meschonnic, Henri: *Pour la poétique II*. Paris: Gallimard 1973.
- Pastior, Oskar: *o du roher jasmin*. Schupfart: Urs Engeler 2002.
- Paz, Octavio: »Centre mobile«. In: Ders. et al., *Renga*. Paris: Gallimard 1971, S. 19–29.
- Paz, Octavio et al., *Renga*. Paris: Gallimard 1971.

- Paz, Octavio et al., *Renga*. Übers. v. Eugen Helmlé. In: *AK-ZENTE. Zeitschrift für Literatur* 30/2 (1983), S. 122–140.
- Pound, Ezra: »Date Line (1934)«. In: Ders., *Literary Essays of Ezra Pound*. Hg. v. T.S. Eliot. London: Faber & Faber 1954, S. 74–87.
- Prammer, Theresia: *Übersetzen, Überschreiben, Einverleiben. Verlaufsformen poetischer Rede*. Wien: Klever 2009.
- Raffel, Burton: »No Tidbit Love You Outdoors Far as a Bier: Zukofsky's Catullus«. In: *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 8/3 (1969), S. 435–445
- Reynolds, Matthew (Hg.): *Prismatic Translation*. Cambridge: Legenda 2019, S. 1–18.
- Revzin, Isaak: »Commentaire sémiotique du livre sur la traduction de Jiří Levý«. In: *CHANGE* 19 (1974), 56–67.
- Revzin, Isaak u. Viktor Rosenzweig: *Основы общего и машинного перевода*. Moskau: Высшая школа 1964.
- Robel, Léon: »La traduction en jeu«. In: *CHANGE* 19 (1974), S. 5–8.
- Robel, Léon: »Propositions pour une théorie de la traduction poétique«. In: *Cahiers de poétique comparée* 1/1 (1973), S. 55–61.
- Robel, Léon: »Translatives«. In: *CHANGE* 14 (1973), S. 5–12.
- Robel, Léon: »Vie brève du cercle Polivanov«. In: *Mezura* 49 (2001), S. 5–14.
- Robert-Foley, Lily: »The Politics of Experimental Translation: Potentialities and Preoccupations«. In: *English* 267 (69/2020), S. 401–419.
- Robert-Foley, Lily: »Vers une traduction queere«. In: *TRANS-revue de littérature générale et comparée* (2018) [<https://doi.org/10.4000/trans.1864>].

- Roubaud, Jacques: »L'occupation de l'Hôtel de Massa«. In: *Diacritik* (03.04.2018) [<https://diacritik.com/2018/04/03/jacques-roubaud-loccupation-de-lhotel-de-massa-inedit-litteraire/>].
- Rónai, Paulo: *Escola de Tradutores*. Brasília: Ministerio de Educação et Saúde 1952.
- Schiller, Friedrich: *Kabale und Liebe*. In: Ders., *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, Bd. 2. Hg. v. Regine Otto, Berlin: Aufbau-Verlag 2005.
- Strasser, Melanie: *Kannibalogie. Zu einer Philosophie der Einverleibung*. Wien u. Berlin: Turia + Kant 2021.
- Valesio, Paolo: »The Virtues of Traducement: Sketch of a Theory of Translation«. In: *Semiotica* 18/1 (1976), S. 1–96.
- Vandiver, Elizabeth: »Translating Catullus«. In: Marilyn B. Skinner (Hg.), *A Companion to Catullus*. Malden, MA u. Oxford, UK: Blackwell 2007, S. 523–541.
- Venuti, Lawrence: *The Translator's Invisibility. A History of Translation* [2. Ed.]. New York: Routledge 2008.
- Versatorium – Verein für Gedichte und Übersetzen, »Exact change« [<https://www.versatorium.at/exact-change1.pdf>].
- Weaver, Warren: »The New Tower«. In: William N. Locke u. A. Donald Booth (Hg.), *Machine Translation of Languages*. Cambridge, MA: MIT Press 1955, S. v–vii.
- Weaver, Warren: *Translation*. New York: [The Rockefeller Foundation] 1949.
- Zukofsky, Celia und Louis Zukofsky: *Catullus (Gai Valeri Catulli Veronensis Liber)*. London: Cape Goliard Press 1969.

Abbildungen

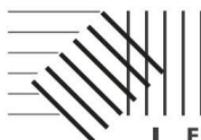
- Abb. 1: Polivanov-Zirkel, ›traduction phonique‹ von Stéphane Mallarmé, *Le Tombeau d'Edgar Poe*. In: *CHANGE* 14 (1973), S. 91.
- Abb. 2: Polivanov-Zirkel, ›Traductions-extractions‹ von Stéphane Mallarmé, *Le Tombeau d'Edgar Poe*. In: *CHANGE* 14 (1973), S. 92–93.
- Abb. 3.1–3: François Le Lionnais, ›Traductions figurées‹ von Stéphane Mallarmé, *Le Tombeau d'Edgar Poe*. In: *CHANGE* 14 (1973), S. 94–96.
- Abb. 4: Gérard Génot, ›17.648 traductions‹ von Dante Alighieri, *Purgatorio*, Canto VIII, V. 1–6. In: *CHANGE* 19 (1974), S. 132.
- Abb. 5: Catull, *carmen XXVI* im Original und in Übersetzung von Louis und Celia Zukofsky. In: Zukofsky/Zukofsky, *Catullus (Gai Valeri Catulli Veronensis Liber)*. London: Cape Goliard Press 1969, unpaginiert.
- Abb. 6: Octavio Paz et al., Sonett I₁ von *Renga* im Original und in Übersetzung von Charles Tomlinson. In: Dies., *Renga*. New York: Braziller 1971, S. 40–41.
- Abb. 7: Hannes Bajohr, *Kranz*, Synonymgedicht auf Basis von Paul Celan, *Corona*. Veröffentlicht auf Bajohrs Webpräsenz 2014 [<https://hannesbajohr.de/kranz-corona/>].
- Abb. 8: Odile Kennel, ›ceci est un poème hors texte« / ›das ist ein off-text-gedicht« (2019). In: Dies., *Hors-Texte*. Berlin: Verlagshaus Berlin 2019, S. 20–21.

Dank

Dieses Buch entstand auf Basis eines Vortrags am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften / Kunstuniversität Linz in Wien (IFK) im Frühling 2022. Mein größter Dank gilt Thomas Macho für die wunderbare Einladung, mich dem dort präsentierten Material im Rahmen dieser Reihe noch einmal in anderer Form zu widmen. Die Großzügigkeit, Herzlichkeit und Offenheit, die ich während meines Aufenthalts als Research Fellow am IFK erfahren durfte, sucht seinesgleichen – die Begegnungen und der Austausch im sechsten Stock der Reichsratsstraße 17 haben bleibenden Eindruck hinterlassen. Dem Exzellenzcluster *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* verdanke ich die Möglichkeit, Literaturwissenschaft in Schnittstellenformaten zwischen Universität und Kulturinstitution zu betreiben; Dank für zwei Jahre intensiver Zusammenarbeit, die meine Forschung zum Thema entscheidend mitgeprägt haben, gilt meiner Kollegin Lena Hintze. Den eindrucksvollen, spielerischen, ungewöhnlichen Beiträgen zu zwei Ausgaben der »Translation Games«, die gemeinsam mit dem Literarischen Colloquium Berlin und dem TOLEDO-Programm realisiert wurden, habe ich viel Inspiration zum vorliegenden Text zu verdanken, ebenso einem Gespräch mit Simon Godart zu Paul Celan und Hannes Bajohr an einem sehr warmen Tag im Mai 2021. Für den Freiraum im Privaten, den es braucht, um in Wien wie Berlin Gedanken zu entwickeln und Texte zu schreiben, danke ich Christoph Rosol. Gewidmet ist dieses Buch Barbara Bausch – mit Dank für ihr blitzhelles Denken und ihren grandiosen Enthusiasmus.

Mit der Entwicklung maschineller Translationstechnologien stellte sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Frage nach den theoretischen und methodischen Grundlagen des Übersetzens noch einmal neu. Im Ringen um den richtigen Zugriff öffneten die politisch durchfärbten Debatten der 1970er Jahre einen Raum ins Experimentelle: Zahlreiche Autor:innen entwickelten bemerkenswerte Neukonzeptionen gegen die translatorische Doxa, setzten tradierte Normen aus der poetischen Praxis heraus buchstäblich *ins* und *aufs* Spiel. Im lustvollen Ausreizen ihrer Möglichkeiten erscheint Übersetzung in diesen Versuchen als epistemologisches Schlüsselkonzept und kritisches Instrumentarium.

Der vorliegende Essay nimmt markante historische Konstellationen um das experimentelle Übersetzungsdenken in den Blick und geht seinen Kontinuitäten, Neu- und Wiederauflagen bis in die jüngste Gegenwart nach.



I F K
kunstuniversität linz

lectures & translations

ISBN 978-3-98514-054-1
19,00€ www.turia.cc

