

### 3. „Stalno misliti između svih mogućnosti ljudske glave“ oder „in the queer world of verbal transmigration“. Von Übersetzungsprozessen und Dolmetscherinnen in slavisch-deutschen Texten

In slavisch-deutschen Texten der Gegenwartsliteratur wird Übersetzung auf ganz unterschiedliche Art und Weise thematisiert, oftmals an zentraler Stelle. Während Barbi Markovićs 2006 erschienener Text *Izlaženje* (2007), ein Remix von Thomas Bernhards *Gehen* (1971), auf Übersetzung beruht und sich im Sinne von David Damroschs Verständnis von Weltliteratur als „mode of circulation and of reading“ (Damrosch 2003, 5) verstehen lässt, wählen die Autorinnen Olga Grjasnowa, Irena Brežná und Maša Dabić einen anderen Zugang zum Thema Übersetzung und Übersetzbarkeit, indem sie Dolmetscherinnen zu ihren Protagonistinnen machen. In diesem Kapitel sollen zunächst theoretische Positionen zum Übersetzen diskutiert und danach zu den literarischen Texten in Beziehung gesetzt werden. Dabei werden Barbi Markovićs *Izlaženje* und Olga Grjasnowas *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012) im Mittelpunkt stehen, Mascha Dabićs *Reibungsverluste* (2017) und Irena Brežná's *Die undankbare Fremde* (2012) werden im Anschluss daran vergleichend hinzugezogen.

Bei Marković ist Übersetzung ein Mittel der Textproduktion, bei den anderen drei Autorinnen finden sich Protagonistinnen, die als Dolmetscherinnen wirken. Grjasnowas Protagonistin Mascha spricht viele Sprachen, sie studiert Dolmetschen und ist durch ihr Studium, aber auch privat mit verschiedenen kulturellen Kontexten konfrontiert. Der Text spürt dabei den Grenzen zwischen sprachlich und kulturell getrennten Welten nach, die in der Person der Protagonistin zusammentreffen. Brežná's und Dabić's Protagonistinnen arbeiten als Dolmetscherinnen. Bei Brežná wird die Hauptfigur vor allem als Vermittlerin dargestellt, die gewissermaßen zwischen den Interessen der Geflüchteten und den Schweizer Institutionen steht; Dabić's Protagonistin dolmetscht für eine Psychotherapeutin, die mit Geflüchteten arbeitet. Beide Figuren können auch als Vermittlerinnen der Narrative von Flucht und persönlicher Schicksale gelesen werden. Mehrsprachigkeit, Übersetzung und Verflechtung sind in allen Texten

präsent, wobei Intertextualität und Zirkulation bei Barbi Marković besonders sichtbar sind.

## **Translatio und Transkonzepte**

*Übersetzen* und *Übertragen* sind Kompositbildungen mit der Vorsilbe *über-*, die dem lateinischen Präfix *trans-* entspricht. Sie lassen sich somit als Transkonzepte fassen. Was aber unterscheidet ältere Konzepte wie *translatio* von neueren Kategorien wie *Transgender*, *Transkulturalität* oder *Transdisziplinarität*?<sup>14</sup> Da sich in den Wortzusammensetzungen eine 'Überschreitung', 'Überquerung', ein 'hinüber', 'hindurch' oder auch ein 'darüberhinaus' oder 'jenseits von' andeuten, kann gefragt werden, ob sich das *trans-* jeweils gleichermaßen auf die Wortzusammensetzungen auswirkt oder ob sich Unterschiede feststellen lassen. Ottmar Ettes Definition der neueren Transkonzepte sei hier nochmals zitiert, um eine mögliche Bedeutung dieser Konzepte vor Augen zu führen. Ette versteht *Transdisziplinarität* als „beständige Querung unterschiedlicher Disziplinen“ (Ette 2005, 20), *Transkulturalität* als „unterschiedliche Kulturen querende Bewegungen und Praktiken: [...] ein ständiges Springen zwischen den Kulturen“ (Ette 2005, 21), *Translingualität* als einen „unabschließbare[n] Prozeß ständiger Sprachenquerung“ (Ette 2005, 21), *Transmedialität* als „unabschließbaren Prozeß ständiger Bewegung, Kreuzung und ‚Übertragung‘“ (Ette 2005, 21), *Transtemporalität* als ein „Verweben von Zeiten“, das „eine höchst eigene Zeitlichkeit schafft“ (Ette 2005, 22) und *Transspatialität* als „Querungen und Kreuzungen verschiedenartiger Räume“ (Ette 2005, 22).

Die genannten Konzepte sind allesamt Zusammensetzungen aus dem Präfix *trans-* und einem Substantiv, das seinerseits aus einem Adjektiv und der Endung *-ität* gebildet ist. Etwas Disziplinäres, Kulturelles, Sprachliches, Zeitliches oder Räumliches wird demnach hierbei überschritten, gequert, verwoben oder gekreuzt. Was ist damit aber auf der wörtlichen Ebene gemeint? *Translation* ist als ‚Übertragen‘ zu verstehen. *Übersetzen* leitet sich vom lateinischen *translatio* ab und entspricht somit der deutschen Zusammensetzung aus ‚über‘ und ‚tragen‘ (vgl. Albrecht 2009). Jörn Albrecht schreibt in seinem Artikel „Übersetzung“ aus dem *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*, dass sich die Zusammensetzung, die auf einem Verb der Bewegung gründet, vor allem in den neueren Sprachen seit der Frühen Neuzeit durchgesetzt habe:

---

14 Für einen Überblick über die Entwicklung des Konzepts der Übersetzung von ‚Translation‘ zu ‚Transkulturation‘ vgl. Wolf 2008. Zu Transkonzepten vgl. Lavorano, Mehnert, Rau 2016.

Verschiedene Gründe erschweren eine präzise Bestimmung dieses Begriffs: 1. Die Fülle von konkurrierenden Termini, insbes. im Lateinischen. Hier wurden nur zwei der üblichsten (*interpretatio*, *translatio*) herausgegriffen, die in verschiedenen modernen Sprachen weiterleben. Ein *verbum proprium*, dessen Stamm im Verb, im Nomen actionis und im Nomen agentis erscheint (übersetzen, Übersetzung, Übersetzer) hat sich erst in den neueren Sprachen und dort verhältnismäßig spät durchgesetzt. [...] Bemerkenswert ist lediglich, daß diese im klassischen Latein nicht mit der Bedeutung von ‚Ü.‘ belegten Wörter sich in den meisten europäischen Sprachen (mit Ausnahme des Englischen, das beim afrz. *translater* bleibt) durchgesetzt haben, sei es in Form von Entlehnungen (*traduire*; *tradurre*; *traducir*), sei es in Form von Lehnbildungen (vgl. dt. *setzt über* → *übersetzt*). Aus diesem Grund läßt sich nicht scharf zwischen definitorischen und historischen Aspekten trennen. (Albrecht 2009, 870f., Herv. i. O.)

*Übersetzen* beziehungsweise *translatio* besteht neben der Vorsilbe *trans-* aus einem Verb, das seinerseits bereits Bewegung ausdrückt. Zusammengesetzt markiert es eine Bewegung über etwas hinaus, über eine Grenze hinweg. Die Entgrenzung ist jedoch auch ohne das *trans-* denkbar; ein Tragen und Setzen über eine Grenze ließe sich auch ohne die Vorsilbe beschreiben, nur wäre die Grenzüberschreitung – zwischen zwei verschiedenen Kontexten oder Sprachen – dann nicht eigens gekennzeichnet.

Bei den Begriffen *Transkulturalität*, *Transdisziplinarität*, aber auch bei *Translingualität*, *Transmedialität*, *Transspatialität* und *Transtemporalität* ist fraglich, was damit eigentlich ausgedrückt wird – nicht ohne Grund bemüht sich Ette um Klärung. Während das Verb, von dem *translatio* abgeleitet ist, eine Bewegung anzeigt, suggerieren *Kultur* und *Disziplin* eher Festlegung und Abgrenzung. *Transkulturalität* oder *Transdisziplinarität* erscheinen dann nicht als der Kultur oder Disziplin ohnehin innewohnende Möglichkeiten, sondern sie sind geradezu als Oppositionen zu *Kultur* und *Disziplin* zu verstehen.

Während die Transkategorien in Ettes Verständnis in kritischer Absicht homogene und essentialisierende Kategorien und Konzepte infrage stellen, indem sie nämlich die „Querungen und Kreuzungen“ (Ette 2005, 22) in den Vordergrund rücken, bleiben die Implikationen derjenigen Konzepte, die hinter der Vorsilbe stehen, in der Anwendung der Transkonzepte oft seltsam unberücksichtigt. Welcher Kulturbegriff verbirgt sich etwa in den jeweiligen Diskursen um Transkulturalität? Wenn Kultur ohnehin als offen, prozesshaft, queer, verwoben und hybrid verstanden wird, so ist fraglich, welchen Mehrwert der Begriff der *Transkulturalität* leisten kann. Wird andererseits versucht, kulturelle Praktiken zu beschreiben, die sich durch eine Querung unterschiedlicher Lebensstile, Sprachen, Geschichten und Diskurse, Religionen oder Weltmodelle auszeichnen, dann kann der Begriff der *Transkulturalität* als notwendiges Korrektiv

verstanden werden, das die Abgrenzung von homogenisierenden, essentialisierenden und begrenzenden Modellen nahelegt. Dieser Widerspruch scheint – im Gegensatz zum Konzept der Translation – den neueren Transkonzepten inhärent zu sein.

Offenbar werden gegenwärtig Konzepte wie *Kultur*, *Disziplin*, *Sprachlichkeit*, *Räumlichkeit* und *Zeitlichkeit*, aber auch *Sexualität* und *Gender* als so beschränkt und begrenzt wahrgenommen, dass sie nach Zusammensetzungen mit der Vorsilbe *trans-* verlangen, um diese Grenzen wieder einzureißen, abzubauen, aber eben auch zum Teil erst aufzuzeigen, aufzudecken, zu umreißen. Während in der Bewegung des Tragens bzw. Setzens das Übertragen bzw. Übersetzen eingeschlossen ist, stellt *trans-* in den neueren Konzepten eher eine Opposition beziehungsweise ein Korrektiv zu den Kategorien dar, denen das Präfix hinzugefügt wird. *Transkulturalität* – in dem von Ete und anderen gemeinten Sinne – wendet sich gegen ein begrenzendes Konzept von *Kultur*. *Transdisziplinarität* wendet sich ebenso gegen Festlegung und Kategorisierung. Dass die Transkonzepte immer wieder auf die Kategorien zurückverweisen, die sie kritisieren und überschreiten wollen, liegt aus dieser Perspektive auf der Hand.

Sie machen in einem kritischen Sinne jedoch erst aufmerksam auf begrenzende, festlegende, essentialisierende Vorstellungen von Sprache und Kultur, von Zeitlichkeit und Räumlichkeit, ebenso wie auf durch disziplinäre Denkweisen in der Wissenschaft bedingte Grenzziehungen. Das *trans-* soll das Aufbrechen solcher Denkweisen benennen und erscheint solange als sinnvoll und notwendig, wie diese die gegenwärtigen Debatten und Diskurse prägen. Der Verdacht, dass der Verweis auf die kritisierten Konzepte zu einer Stabilisierung derselben führt, kann vor diesem Hintergrund nicht bestätigt werden – denn gerade die Stabilität der Konzepte ist es ja, die das *trans-* als Korrektiv notwendig macht.

Die Erforschung transkultureller oder translingualer Phänomene in der Literatur führt aus dieser Perspektive zu einer Hinterfragung monopolärer Kulturkonzepte – diese müssen notwendigerweise benannt werden, um die Überschreitung thematisieren zu können. Selbstverständlich ist nicht ausgeschlossen, dass auch Transkonzepte in Diskursen eingesetzt werden, die auf Stabilisierung, Essentialisierung, Homogenität und Ausschluss zielen, oder dass bestimmten Analysen von transkulturellen oder translingualen literarischen Texten essentialistische und monopolare Vorstellungen zugrundeliegen. Dies sind allerdings Beispiele für eine zum Teil gezielt irreführende Verwendung der Begriffe, deren kritisches Potenzial damit abgeschwächt wird. Eine inflationäre Verwendung der Begriffe oder ihre Verwendung in Kontexten, in denen andere Konzepte vielleicht überzeugender wären, ließe sich aus diesem Grund überdenken.

Wenn darüber gestritten wird, ob es angebracht ist oder nicht, den Begriff der *Transkulturalität* zu verwenden, um auszudrücken, dass mehrere sprachliche, kulturelle oder nationale Kontexte präsent sind, so wird bei der Übersetzung aus der einen in eine andere Sprache direkt ‚erfahrbar‘, was einen transkulturellen Moment ausmachen kann. In dem von Sanford Budick und Wolfgang Iser herausgegebenen Band *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space between* (1996) heißt es: „Translation between any two languages sets in motion a tug-of-war around those aspects of each language that are least accessible to agreed-upon equivalents, around those aspects of expression and understanding that are unique to a given culture.“ (Budick, Iser 1996, Klappentext).

Dort wo sich etwas Einzigartiges, Singuläres zeigt, das an die Grenzen der Übersetzbarkeit führt oder wenigstens zu einem Streit um die richtigen Worte, ist das greifbar, was ein progressiver Begriff von *Transkulturalität* nur meinen kann. Wenn Kulturen nicht als Container verstanden werden, sondern als einander überschneidende, über das Individuelle hinausgehende Gefüge sozialer, sprachlicher, religiöser, psychologischer, politischer, alltäglicher und künstlerischer Praktiken und Traditionen, dann stellt sich zunächst die Frage, wie sich diese Kulturen eigentlich verorten lassen. Homi K. Bhabhas *The Location of Culture* (2008) widmet sich dieser Frage; Begriffe und Wortfügungen wie *Kultur als Übersetzung*, *Mobile Kulturen* oder „Kulturen in Bewegung“ (Kimmich, Schahadat 2012) zeugen ebenfalls von dieser Auseinandersetzung. Andererseits gibt es den Vorschlag, so etwa von Chris Hann, den Begriff der *Kultur* einfach abzuschaffen und stattdessen von den spezifischen Dingen zu reden, die jeweils gemeint sind.<sup>15</sup> Die Frage nach der Verknüpfung des Übersetzens von einer Sprache in die andere mit der Notwendigkeit des kulturellen Übersetzens kann hier nicht ausführlich beantwortet werden. Es muss jedoch festgehalten werden, dass ein Übersetzen zwischen zwei Sprachen nicht mit dem Übersetzen zwischen zwei Kulturen gleichzusetzen ist und dass sich andererseits verschiedene kulturelle Kontexte innerhalb derselben Sprache artikulieren lassen.

Die *Übersetzung* selbst unterliegt als *travelling concept* natürlich auch Transformationsprozessen. Karlheinz Stierle hat darauf hingewiesen, wie eng die Verwendung und Differenzierung der mit *translatio* verwandten Begriffe mit kulturellen Veränderungen zusammenhängen. Das heutige Englisch und das

---

15 Hann schlägt vor, statt *Kultur* „z.B. ‚Gruppe‘, ‚Ethnie‘, ‚Habitus‘, ‚Szene‘ oder ‚Glauben und Praktiken‘“ zu sagen und statt kulturell „etwa ‚sozial‘, ‚historisch-gesellschaftlich‘ oder ‚national‘“ (Hann 2007, 133).

Latein der ersten Jahrhunderte nach Christus als Medien der Übersetzung von Kulturen beschreibend, führt er aus:

Translatio is a word of the lingua franca of the Roman Empire, which was itself a large system of translation of cultures [...]. But when the Roman Empire was no longer an empire of Rome, [...] when Romania slowly replaced Rome, then Latin as the lingua franca began to merge with local languages and dialects and to transform itself into lingua romana, which was only a common denominator for a multitude of local differences. [...] Latin got a new function as lingua franca of intellectual communication [...]. It was in the context of the posthistory of the Roman Empire that translatio first acquired a prominent function. In medieval Latin translatio, which has its echoes in the Romance languages as well as in English, can mean translation and displacement as well. In the Renaissance, however, with its new humanistic conception of translation, a separation between translatio and traductio is characteristic for the Romance languages, whereas translation in English keeps its medieval senses. [...] One might say that the dominance of the axis of vertical translation is basic to the medieval conception of culture and cultural exchange in western Europe. The transition from a medieval to a postmedieval model of culture can be understood as a shift from vertical to horizontal dominance. (Stierle 1996, 55f.)

Während *translatio* demnach im mittelalterlichen Latein ‚Übersetzung‘ im räumlichen und im linguistischen Sinne bedeuten konnte, findet während der Renaissance in den romanischen Sprachen eine Ausdifferenzierung in *translatio* und *traductio* statt. Gleichzeitig verändert sich, so Stierle, das Kulturmodell von einem vertikalen zu einem horizontalen, das heißt das Übersetzen aus gleichrangigen Sprachen gewinnt gegenüber dem Übersetzen aus einer Sprache mit größerem Einfluss wie dem Lateinischen an Bedeutung (Stierle 1996, 56). Während am Übergang vom Mittelalter in die Renaissance die Gleichrangigkeit der Sprachen, in die und aus denen übersetzt wird, im Zentrum steht, wandelt sich die Übersetzung in den letzten Jahrzehnten, vor allem in Auseinandersetzung mit postkolonialen Theorien, von einer philologischen Aufgabe, als die sie bis in die 1980er-Jahre angesehen wurde, zu einem stärker kontextorientierten Unterfangen (vgl. Wolf 2008). Michaela Wolf spricht von einem Übergang von Translation zu Transkulturation:

Die Sicht von Übersetzung als ‚Brücke zwischen Kulturen‘ gerät damit ins Wanken bzw. wird obsolet, findet doch – in Anlehnung an postkoloniale Kulturtheorien – der übersetzerische Transfer zwischen Kulturen statt, die bereits in sich kontaminiert sind. Übersetzung hat damit den ‚Schonraum‘ der philologischen Übersetzungskultur längst verlassen und wird immer mehr zu einer zentralen Kategorie der Kulturtheorie und Kulturpolitik. (Wolf 2008)

In Anlehnung an Bhabha beschreibt Wolf, was es heißt, den „[...] Aspekt des Aushandelns im Übersetzungsprozess [zu] berücksichtig[en].“ (Wolf 2008). Hier kommt die Interpretation ins Spiel – ein Zusammenhang, der auch im lateinischen *interpretatio* oder im englischen *interpreter* sichtbar wird:

Übersetzung [kann] als Uminterpretation verstanden werden, als stete Neupositionierung transferierter Zeichen, die bestehende Ordnungen in Frage stellen und viele Kontextualisierungsmöglichkeiten offenlassen. Statt zu beliebigen Bedeutungszuschreibungen kommt es zu kontextabhängigen Deutungen, die Fixierungen aufbrechen und im Rahmen der Schaffung permanenter Verunsicherungen nicht Dagewesenes, aber auch nicht Rückzuführendes produzieren. (Wolf 2008)

Wolf selbst schließt sich dabei weder solchen Positionen an, die postulieren, dass alles hybrid sei, noch folgt sie der dagegen angebrachten Kritik.<sup>16</sup> Sie fordert eine historisierende und situationsbezogene Betrachtung der Frage nach Hybridität und kultureller Übersetzung:

Die die jeweilige Situation bedingenden Machtverhältnisse, die zur Determinierung von Deutungen und auch zur Bestimmung der Selektionsmechanismen innerhalb dieser kulturellen Übersetzungsprozesse beitragen, sind dabei jeweils im Detail zu untersuchen. (Wolf 2008)

Die Möglichkeit einer detaillierten Untersuchung bietet sich in der Literatur gerade dann, wenn sie sich selbst mit Übersetzung auseinandersetzt. Auch wenn Literatur mit dem Vorwurf konfrontiert werden kann, Fiktion zu sein, sind ihre Narrative – die Möglichkeitsräume ausloten können – ein idealer Gegenstand für die Auseinandersetzung mit theoretischen Konzepten. Übersetzungen prägende Machtverhältnisse werden in den Texten auf verschiedenen Ebenen verhandelt, teils explizit, teils implizit – auf Figurenebene, durch die Sprache des Textes, durch sein Verhältnis zu anderen Literaturen und durch metaphorische Annäherungen.

Gerade an der Sprache zeigt sich, wenn der eigene kulturelle Horizont – so hybrid er auch sein mag – überschritten wird. Eine Vielzahl von Wörtern – zum Beispiel das Russische *пошлость*<sup>17</sup> oder das Portugiesische

16 Auch dem Konzept *Kultur als Übersetzung* steht sie kritisch gegenüber: „Zusätzlich erscheint von Relevanz, dass Übersetzung als soziales und kulturelles Phänomen nur existiert, wenn Interaktion besteht – wenn also im Rahmen eines Übersetzungsaktes Texte, Zeichen, Botschaften jeweils im Hinblick auf ‚Rezeption‘ geschaffen werden.“ (Wolf 2008).

17 Über die Bedeutung dieses russischen Wortes schreibt Svetlana Boym: „Poshlost’ is the Russian version of banality, with a characteristic national flavoring of metaphysics and high morality, and a peculiar conjunction of the sexual and the spiritual. This one

*saudade*<sup>18</sup> – beschreiben etwas, das es in anderen kulturellen Zusammenhängen in dieser Form nicht gibt und das deswegen je nach Ideologie entweder zu einem Streit um die ‚richtigen‘ Worte<sup>19</sup> oder zum Postulieren von Unübersetzbarkeit führt. Bestimmte soziale Praktiken, Ideen und Konzepte, aber auch Gefühle oder Gegenstände lassen sich nur schwer in andere Sprachen übersetzen, weil es in diesen kein Äquivalent gibt. Andererseits finden sich überall dort, wo bestimmte Wörter oder Begriffe als Beispiele für Unübersetzbarkeiten angeführt werden, Erklärungen dafür, was sie bedeuten. Die Existenz eines *Dictionary of Untranslatables* (Cassin, Rendall, Apter 2014) bringt diesen Widerspruch auf den Punkt. Es gibt Mittler\_innen, Mehrsprachige, Dolmetscher\_innen und Übersetzer\_innen, die in der jeweils anderen Sprache beschreiben können, was einem Wort, einer Praktik, einem Gefühl am ehesten entspricht. Nur weil es ein Phänomen in einer bestimmten Erfahrungswelt nicht gibt, ist es dennoch vorstellbar, erklärbar und vermittelbar – die vermeintlich kulturelle Unübersetzbarkeit kann aus dieser Perspektive auch schlicht als Problem des\_der Übersetzer\_in, als Frage der Vermittlung, betrachtet werden.

Nicht immer überschneidet sich das Beherrschen einer Sprache mit der Kenntnis kultureller Codes und geografischer Vertrautheit. Das Nebeneinander verschiedener kultureller Sphären wird in Literaturen des Exils, der Migration und des Nomadischen immer wieder sichtbar. In diesem Sinne trägt der Begriff des *Transkulturellen* der Tatsache Rechnung, dass sich, auch wenn sich Kulturen

---

word encompasses triviality, vulgarity, sexual promiscuity, and a lack of spirituality.“ (Boym 1994, 41).

- 18 *Saudade* wird in Barbara Cassins Lexikon der „Untranslatables“ mit französisch „nostalgie“, deutsch „Sehnsucht“ und lateinisch „desiderium“ übersetzt. Erklärt wird die Bedeutung des Wortes wie folgt: „*Saudade* is presented as the key feeling of the Portuguese soul. The word comes from the Latin plural *solitates*, ‘solitudes’, but its derivation was influenced by the idea and sonority of the Latin ‘*salvus*’, ‘in good health’, ‘safe’. A long tradition that goes back to the origins of Lusophone language [...] has repeatedly explored, in literature and philosophy, the special feeling of a people that has always looked beyond its transatlantic horizons. Drawn from a genuine suffering of the soul, *saudade* became, for philosophical speculation, particularly suitable for expressing the relationship of the human condition to temporality, finitude, and the infinite.“ (Santoro 2014, 929).
- 19 Hier stellt sich die Frage nach der Treue oder Freiheit der Übersetzung, nach der Treue dem Wort oder dem Sinn gegenüber („Fidelity to the letter or the words vs. fidelity to the spirit or the sense“; Duarte 2012, 32) oder nach einer den sprachlichen und kulturellen Kontexten des zu übersetzenden oder des übersetzten Textes folgenden Übersetzung (vgl. Venuti 1995).



überschneiden und mit allen möglichen anderen Bereichen verschmelzen können, immer wieder Situationen ergeben, in denen Übersetzung nicht möglich ist, und dass Dinge existieren, die in andere Sprachen nicht (leicht) übersetzbar sind. Dort, wo sich die Einzigartigkeit einer kulturellen Praktik – wie etwa die Notwendigkeit einer Vielzahl von Wörtern für Schnee – zeigt, dort wo Worte unübersetzbar bleiben, werden Übersetzungsvorgänge überhaupt erst als solche sichtbar. Unübersetzbarkeit ist jedoch nicht immer ein Zeichen für kulturelle Differenz. Sie zeigt sich durchaus auch innerhalb derselben Sprache, so etwa in Bezug auf Fachsprachen.

### **Übersetzung, Adaption und Zirkulation. Barbara Marković *Izlaženje***

Im Jahr 2006 veröffentlichte Barbi Marković (\*1980) ihre Erzählung *Izlaženje* (2007), die 2009 unter dem Titel *Ausgehen* in deutscher Übersetzung erschienen ist. Der Titel deutet bereits an, welcher Text hier ab- und umgeschrieben wird, nämlich Thomas Bernhards *Gehen*. Mit einer Technik, die Marković selbst als Remix bezeichnet, schreibt sie einen Paralleltext zu der Vorlage von Bernhard – übernommene und variierte, umgedeutete bzw. umgeschriebene Stellen wechseln einander ab. Der Unterschied zwischen den Verfahren der Übersetzung und der Adaption verschwimmt jedoch, da *Izlaženje* im Serbischen entsteht, sodass nicht mit Sicherheit festgestellt werden kann, ob einige Stellen nur frei übersetzt oder bereits variiert worden sind. Dieser Unterschied wird in der deutschen Übersetzung wieder eingeebnet, denn hier lässt sich abgleichen, was identisch ist und was variiert wurde. Das Verhältnis von *Izlaženje* zu *Gehen* unterscheidet sich von dem zwischen *Ausgehen* und *Gehen* dadurch, dass im ersten Fall zwei Sprachen beteiligt sind, aber im zweiten Fall nur eine. Während sich in der gleichen Sprache Identität zwischen zwei Textstellen zweifelsfrei feststellen lässt, so ist ein „übersetztes“ Zitat nicht eindeutig erkennbar. Paradoxerweise sind jedoch beide Texte, *Izlaženje* und *Gehen*, übersetzte Texte.

Mittlerweile ließe sich in die Untersuchung der Texte auch die serbische Übersetzung *Hodanje* [*Gehen*] mit einbeziehen – sie ist 2016 erschienen, gut zehn Jahre nach Markovićs Beschäftigung mit Bernhard. Auch wenn andere Werke von Bernhard auf Serbisch vorlagen und auch breit rezipiert worden sind – so ist er zum Beispiel Vorbild für den etablierten serbischen Autor David Albahari –, ist für die Analyse von Markovićs Text entscheidend, dass eine Übersetzung dieses Textes ins Serbische zum Zeitpunkt des Entstehens noch nicht existierte. Daher wird *Hodanje* [*Gehen*] in der folgenden Analyse keine Rolle spielen, auch weil angenommen werden muss, dass Markovićs Text einen wesentlichen

Einfluss auf die Entstehung der Übersetzung hatte. Vor dem Hintergrund, dass sich Marković mittlerweile in der deutschsprachigen Literatur etabliert hat – so war sie zunächst Grazer Stadtschreiberin, wo *Graz, Alexanderplatz* entstand, es folgte *Superheldinnen*, 2017 las sie beim Bachmannpreis –, ist *Izlaženje* als ihr erster und auf serbisch geschriebener Text ebenso wie dessen Übersetzung ins Deutsche auch deshalb von Bedeutung, weil er ihr den Einstieg in die deutschsprachige Literaturszene ermöglichte.

### Bernhard übersetzen

Neben der Übertragung von Bernhards Sprache ins Serbische finden in *Izlaženje* auch andere Transformationen statt: Wien wird zum Nachkriegs-Belgrad, die Irrenanstalt wird zum Stumpf-vor-dem-Fernseher-Sitzen, die älteren Männer werden zu jüngeren Frauen, und das Spaziergehen wird zum Clubbing. In Bernhards Text ist „Karrer verrückt geworden [...] und sofort nach Steinhof [in die Psychiatrie] hinaufgekommen“ (Bernhard 1971, 7), in *Izlaženje* hat Bojana genug vom Clubbing und landet vor dem Fernseher (vgl. Marković 2007, 7). Eine „Unterhaltung über Wittgenstein“ (Bernhard 1971, 72) bei Bernhard wird zu „Diskussionen über die Postmoderne“ („diskusije o postmoderni“; Marković 2007, 68) bei Marković.

Damit geht der Text weit darüber hinaus, eine Übersetzung zu sein. Er ist eine Adaption, eine Variation und eine Parallelfassung. Er ist und beruht allerdings zu großen Teilen auch auf Übersetzung. In einem Interview erklärt Marković die Entstehungsgeschichte ihres Textes. Sie wird im Folgenden von den Interviewerinnen wiedergegeben:

Sie wisse ja nicht, wie es sonst sei, an Büchern zu arbeiten, aber es war – super, es gab schon quasi eine Vorlage, eine unantastbare. Es gab also mehrere Texte – diesen [Bernhards *Gehen*] auf Deutsch, dann musste sie ihn simultan im Kopf übersetzen und dann, wenn sie auf irgendetwas stieß, was für sie in diesem Moment eine Variable war, habe sie es geändert, damit ihre Geschichte auch passte. Legosteine. Sie habe es aber nicht zuerst übersetzt und dann übertragen, sondern wirklich simultan ihre Fassung angefertigt. [...] Und so habe es sich auch angefühlt, während des Schreibens, wie ein Füllen von leeren Stellen, nicht wirklich leeren Stellen, sondern von ihr für leer erklärte Stellen, die auszufüllen waren. (Marković o. D.)

Übersetzen und Übertragen, beide von Marković verwendeten Worte sind Komposita mit der Vorsilbe *über-*, die dem lateinischen Präfix *trans-* entspricht. Die deutschen Begriffe Übertragen und Übersetzen werden in Barbara Cassins *Dictionary of Untranslatables* erklärt:

The German language also includes a synonym of *übersetzen*, the verb *übertragen*. *Übersetzen* literally means 'to transport'. *Übertragen* is the more general term and designates all sorts of 'transposition', 'transfer', or 'transmission', whereas today *übersetzen* is limited to the written transposition of discourse. Thus 'to translate' is generally applied to *übersetzen*, while 'to transpose' is used for *übertragen*. *Übertragung* can also designate 'transfer' or even 'metaphor'. [...] Heidegger took up the philosophical problem of translating: *übersetzen* is to pass from one shore to another, the translator being the ferryman (*passseur*). *Übersetzen* signifies 'translation' in the Latin sense of *traducere*, 'to lead across'. 'To translate' is to bring that discourse across from one language into another, that is to say, to insert it into a different milieu, a different culture. (Auvray-Assayas et al. 2014, 1149f., Herv. i. O.)

Markovićs Text impliziert eine textuelle Bewegung und gibt Einblicke in Prozesse der Zirkulation, die durch Übersetzung bzw. Übertragung in Bewegung gesetzt werden. Transkulturelle und translinguale Bewegungen lassen sich zwischen dem Serbischen und dem Deutschen, zwischen Wien und Belgrad und zwischen der bürgerlichen Kulturpraktik des Spaziergehens und der Clubbing-Kultur ausmachen. Wichtig ist jedoch zu registrieren, dass sich die Protagonistinnen nicht zwischen Wien und Belgrad bewegen. Sie sprechen auch nicht deutsch und serbisch, sie *gehen* auch nicht, sondern sie *gehen aus*. Eine Querung, Spannung oder Vermischung zwischen Belgrad und Wien, zwischen serbisch und deutsch ergibt sich demnach durch den Übersetzungsprozess, durch die Zirkulation von Wörtern, Sätzen und Texten.

In Cassins Wörterbuch werden Heideggers Gedanken über das *Über-setzen* zusammengefasst, und sie können als Ausgangspunkt dienen, um die Zirkulation zwischen *Gehen* und *Izlaženje* oder *Ausgehen* zu beschreiben:

The 'translation' of *Über-setzung* [...] is thus, 'trans-lation' (*Über-setzung*), the transposition of a thought into another universe of thought [...]. Thus, translation is no longer a simple transfer, but an inscription into another relation to the world or global form of comprehension of the world, according to the general structure of understanding. *Übersetzen* is thus not a 'replacing' (*ersetzen*) but a 'transposing' (*es setzt über*): there is a true 'transfer', 'transport' [...]. In *Übersetzung/Überlieferung*, the transportation is a reappropriation, a deliverance, a liberation [...]. (Auvray-Assayas et al. 2014, 1150, Herv. i. O.)

Übersetzung in diesem Verständnis – als *Über-setzung* – ist nicht so sehr ein Versuch des Ersetzens, wie Lawrence Venuti es an einer Stelle beschreibt.<sup>20</sup> Es ist vielmehr ein Übersetzen als Transformation, Variation und Adaption.

20 „Translation is a process by which the chain of signifiers that constitutes the source-language text is replaced by a chain of signifiers in the target language.“ (Venuti 1995, 17).

Eine Stelle bei Bernhard beschreibt zum Beispiel die Kriminalität des Staates:

Eine solcher Staat ist verbrecherisch, weil er ganz bewußt blind ist, ein solcher Staat ist kein gegenwärtiger, sagt Oehler, aber wie wir wissen, ist der gegenwärtige oder sagen wir, der sogenannte gegenwärtige Staat gar nicht möglich und so kann auch dieser unser Staat gar kein Staat der Gegenwart sein. (Bernhard 1971, 18)

Marković transformiert diese Passage in die Belgrader Subkultur:

Takva klupska scena je zločinačka jer je surovo slepa za lepo, takva klupska scena nije savremena, kaže Milica, ali kao što znamo, savremena, ili da kažemo takozvana savremena klupska scena uopšte nije moguća u Beogradu kao rezervatu, pa tako ni trenutna beogradska klupska scena ne može biti primer klupske scene današnjice. (Marković 2007, 19)

In der deutschen Übersetzung *Ausgehen* heißt es:

Eine solche Clubscene ist verbrecherisch, weil sie durch und durch blind für Schönheit ist, eine solche Clubszene ist nicht modern, sagt Milica, aber wie wir wissen, ist eine moderne oder sagen wir eine sogenannte moderne Clubszene im Reservat Belgrad gar nicht möglich, und so kann die derzeitige Belgrader Clubszene kein Beispiel für eine Clubszene der Gegenwart sein. (Marković 2009, 19f.)

Die Syntax wird überschrieben, dadurch wird *Gehen* in *Izlaženje* vergegenwärtigt, auch wenn es zu einer ganz anderen Geschichte umgewandelt wird. Aus dieser Perspektive ist *Izlaženje* nicht so sehr ein Text, der die Relevanz von Bernhards Werk für die Gegenwart behauptet, sondern es geht eher um die Bewegung und Verschiebung seines spezifischen Ausdrucks, seiner unverkennbaren Syntax und seiner speziellen Weltsicht an andere Zeiten und Orte. Der Raum zwischen den Texten und der Prozess der Übersetzung gewinnen aus dieser Perspektive an Bedeutung. Aus Bernhards *Gehen* wird *Izlaženje* bzw. *Ausgehen*. Die Übertragung, die eine Übersetzung im weitesten Sinne ist, wird im Titel durch ein Verb der Bewegung angedeutet – *Gehen*, *Izlaženje*, *Ausgehen*. Die Bewegung und Überschreitung ergibt sich in diesem Fall nicht zwischen zwei voneinander abgegrenzten Kulturen und Sprachen, sondern *Gehen* wird als eine Bewegung sichtbar, die sich zu *Izlaženje/Ausgehen* entwickelt. Es geht nicht um den Gegensatz, um die Grenze zwischen Wien und Belgrad, deutsch und serbisch, Spazieren und Clubbing, älteren Herren und jüngeren Frauen, sondern um die Bewegung von dem einen zu dem anderen. Die Übersetzung (*translatio*) führt von Wien nach Belgrad, vom Deutschen ins Serbische usw. Es entfaltet sich ein Raum zwischen verschiedenen Sprachen, Orten und Zeiten, der sich weniger als translingual, transkulturell oder transtemporal fassen lässt, sondern als Raum, der zwischen den Texten und Sprachen durch das Übersetzen und durch die Zirkulation entsteht.

## Über Zirkulation

David Damrosch entwickelt sein Konzept von Weltliteratur sowohl in Abgrenzung zur Verortung in widerstreitenden Nationalliteraturen als auch zu ihrer Begründung durch globale Kategorien. Seine viel zitierte Bestimmung von Weltliteratur als „not an infinite, ungraspable canon of works but rather a mode of circulation and of reading“ (Damrosch 2003, 5) beruht nicht auf textimmanenten Merkmalen, sondern fokussiert die Verortung und Bewegung bzw. Beweglichkeit von Texten in der Welt: „A work enters into world literature by a double process: first, by being read as literature; second, by circulating out into a broader world beyond its linguistic and cultural point of origin“ (Damrosch 2003, 6). Ein solches Zirkulieren von Texten ist auch ohne Übersetzung denkbar. Damrosch meint mit Weltliteratur „all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language (Virgil was long read in Latin in Europe)“ (Damrosch 2003, 4). Wenn auch das Zirkulieren von Texten ohne Übersetzung möglich ist, so ist doch die Übersetzung eines Textes notwendigerweise mit Zirkulation, mit einer Bewegung verbunden, die das Spiel der Zeichen einerseits potenziert, andererseits aber wieder an ein anderes Zentrum bindet. *Izlaženje/Ausgehen* positioniert sich dadurch zwischen den Diskursen um Übersetzung, Adaption (vgl. Hutcheon 2013) und Intertextualität bzw. Dialogizität<sup>21</sup> und macht auf besondere Art und Weise Zirkulationsprozesse sichtbar – nicht nur als Möglichkeit ihrer Rezeption (als Weltliteratur), sondern auch als konstitutiv für die Entstehung eines Textes.

Wie lässt sich die Zirkulation zwischen *Gehen*, *Izlaženje* und *Ausgehen* beschreiben? Mir wird es hier insbesondere um die Perspektive der Lektüre und damit zusammenhängend um den Raum gehen, in dem sich *Izlaženje* und *Ausgehen* ereignen. Gerade wenn die Konzepte Übersetzung und Adaption diese

---

21 Intertextualität und Dialogizität, wie sie von Julia Kristeva und Michail Bachtin verstanden werden, beschreiben die Spuren anderer Texte in Texten und können damit auch als Gradmesser für das Zirkulieren dienen. In ihrem Aufsatz „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“ [„Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“] (Kristeva 1967) beschreibt Kristeva Intertextualität mit Bezug auf Michail Bachtin. Dieser betrachtet den Text nicht als begrenzte literarische Struktur, sondern als Prozess bzw. als Dialog mit einer anderen Struktur. Gesellschaft und Geschichte werden ebenfalls als Texte verstanden, die beim Schreiben von literarischen Texten von dem\_der Schriftsteller\_in gelesen werden. Diese Tätigkeit beschreibt Kristeva als ein „Schreiben-Lesen (une écriture-lecture), d.h. [als] die Anwendung einer bezeichnenden Struktur, die zu einer anderen in funktioneller oder oppositioneller Beziehung steht.“ (Kristeva 1997, 335). Vgl. auch Bachtin 1971 und 1979.

Überlegungen leiten, lässt sich fragen, wie stark sich die Referenzbeziehung auf einen anderen Text auf die Lektüre der jeweiligen Übersetzung auswirkt. Lassen sich Zirkulation und Übersetzung nur verstehen, wenn wir *Gehen*, *Izlaženje* und *Ausgehen* zueinander in Beziehung setzen oder zeugt auch jeder einzelne Text von einem Übersetztsein? Was passiert genau, wenn wir Thomas Bernhard auf Serbisch lesen – oder Barbi Marković auf Deutsch?

João Ferreira Duarte (2012) geht der Frage nach, welche Konventionen das Lesen von Übersetzungen überhaupt prägen. Seine Überlegungen werden davon geleitet, dass das Übersetzen ein institutionalisierter Prozess ist und es keineswegs nur vom jeweils individuellen Leseprozess abhängt, wie Übersetzungen rezipiert werden. Lawrence Venuti macht darüber hinaus darauf aufmerksam, wie stark die Art und Weise der Übersetzung kulturell geprägt ist (Venuti 1995). Lesende haben – abhängig von der jeweiligen kulturell und institutionell bedingten Funktion und Ausprägung von Übersetzungen – ganz bestimmte Erwartungen an Übersetzungen. Erst vor diesem Hintergrund kommen dann die nicht weniger wichtigen individuellen Faktoren ins Spiel, so etwa die sprachlichen Fähigkeiten der Lesenden oder ihre bisherige Lektüreerfahrung. Für die jeweilige Interpretation durch die Lesenden ist es auch entscheidend, dass sich die Bedeutung eines Textes immer im jeweiligen Leseprozess konstituiert und weder in der Übersetzung noch im Original präsent ist. Lawrence Venuti beschreibt die Beziehung zwischen Bedeutung und Übersetzung wie folgt:

Both foreign text and translation are derivative: both consist of diverse linguistic and cultural materials that neither the foreign writer nor the translator originates, and that destabilize the work of signification, inevitably exceeding and possibly conflicting with their intentions. As a result, a foreign text is the site of many different semantic possibilities that are fixed only provisionally in any one translation, on the basis of varying cultural assumptions and interpretive choices, in specific social situations, in different historical periods. Meaning is a plural contingent relation, not an unchanging unified essence, [...] canons of accuracy in translation, notions of ‚fidelity‘ and ‚freedom‘, are historically determined categories. [...] The viability of a translation is established by its relationship to the cultural and social conditions under which it is produced and read. (Venuti 1995, 17f.)<sup>22</sup>

Die Frage nach Treue oder Freiheit der Übersetzung, nach der Treue dem Wort oder dem Sinn gegenüber, nach einer den sprachlichen und kulturellen Kontexten des zu übersetzenden oder des übersetzten Textes folgenden Übersetzung können nur Rahmungen für eine Debatte sein, in der die einzelne Übersetzung bezogen auf ihren jeweiligen Kontext diskutiert wird.

22 Vgl. dazu auch Derrida 1976 und 2001.

Friedrich Schleiermacher, auf den in Diskursen zur Übersetzung immer wieder Bezug genommen wird, macht zwei Möglichkeiten der Übersetzung aus:

Aber nun der eigentliche Uebersetzer, der diese beiden ganz getrennten Personen, seinen Schriftsteller und seinen Leser, wirklich einander zuführen, und dem letzten, ohne ihn jedoch aus dem Kreise seiner Muttersprache heraus zu nöthigen, zu einem möglichst richtigen und vollständigen Verständniß und Genuß des ersten verhelfen will, was für Wege kann er hiezu einschlagen? Meines Erachtens giebt es deren nur zwei. Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen. (Schleiermacher 2002, 74)

Schleiermacher macht an den Personen – den Schreibenden und den Lesenden – fest, welche Möglichkeiten für die Übersetzung grundsätzlich offenstehen. Dabei geht es sowohl um das Verstehen als auch um das Genießen des Textes. Um dies zu gewährleisten, „müsse sich nun entweder der „Leser“ oder der „Schriftsteller“ bewegen. Präferiert wird von Schleiermacher ganz klar die Variante, bei der ein Text in der Übersetzung weder kulturell noch zeitlich angepasst wird, in Schleiermachers Worten also nicht die Variante, die „den Verfasser [...] zeigt, [...] wie er ursprünglich als Deutscher deutsch würde geschrieben haben [...]“ (Schleiermacher 2002, 76). Während Schleiermacher nah bei den Autor\_innen bleibt, bezieht sich João Ferreira Duarte auch auf die Textebene, wenn er ausführt, dass bei der Übersetzung folgende Entscheidungen getroffen werden müssten, die zugleich seit Jahrhunderten als Maßstab für die Übersetzung dienen:

Fidelity to the letter or the words vs. fidelity to the spirit or the sense, this was the vocabulary for centuries mobilized by the metalanguage of translation, to the exclusion of almost everything else, to account for the relation between source and target texts as well as the task of the translator. (Duarte 2012, 32)

Auf die spezifischen Schwierigkeiten der literarischen Übersetzung weist Vladimir Nabokov hin, indem er drei „Übel“ der Übersetzung unterscheidet:

Three grades of evil can be discerned in the queer world of verbal transmigration. The first, and lesser one, comprises obvious errors due to ignorance or misguided knowledge. This is mere human frailty and thus excusable. The next step to Hell is taken by the translator who intentionally skips words or passages that he does not bother to understand or that might seem obscure or obscene to vaguely imagined readers; he accepts the blank look that his dictionary gives him without any qualms; or subjects scholarship to primness: he is as ready to know less than the author as he is to think he knows better. The third, and worst, degree of turpitude is reached when a masterpiece is planished and patted into such a shape, vilely beautified in such a fashion as to conform to the notions and prejudices of a given public. This is a crime, to be punished by the stocks as plagiarists were in the shoebuckle days. (Nabokov 1981, 315)

Die Frage nach der Treue gegenüber dem Wort oder dem Sinn hängt natürlich sehr eng mit den jeweiligen kulturellen Unterschieden zusammen, die sich vor allem durch die Tradition von Übersetzungen in die jeweilige Sprache ergeben. Venuti's Plädoyer für verfremdende Übersetzungen wird etwa vor dem Hintergrund erklärbar, dass die angloamerikanische Kultur sowohl in der Geschichte als auch in der Gegenwart von domestizierenden Übersetzungstheorien geprägt ist: „Anglo-American culture, in contrast, has long been dominated by domesticating theories that recommend fluent translation.“ (Venuti 1995, 21).

In English, fluent translation is recommended for an extremely wide range of foreign texts – contemporary and archaic, religious and scientific, fiction and nonfiction. [...] A fluent translation is written in English that is current (‘modern’) instead of archaic, that is widely used instead of specialized (‘jargonisation’), and that is standard instead of colloquial (‘slangy’). Foreign words (‘pidgin’) are avoided [...]. (Venuti 1995, 4)

Im Gegensatz dazu macht David Damrosch gerade auf eine Bevorzugung solcher verfremdenden Übersetzungen aufmerksam:

Of course, one may or may not share this preference for ‘minoritizing’ or ‘foreignizing’ translations. Their popularity today clearly accords with the rise of multiculturalism [...]. ‘Foreignizing’ efforts are the translational correlate of the contemporary championing of ethnic identity. A proponent of a more universalist view of world literature could well object that foreignness can be overdone: it can produce potentially unreadable texts, and it can create a separatist mode of translation that undermines the reader's sense of connection to a common human experience. Yet even a reader with universalist principles should object to a translation that simply assimilates the foreign work to contemporary American values. (Damrosch 2003, 168)

Es macht darüber hinaus einen großen Unterschied, ob aus einem dominierenden oder einem minoritären sprachlichen und kulturellen Kontext übersetzt wird. An den drei Texten *Gehen*, *Izlaženje* und *Ausgehen* lassen sich verschiedene Konstellationen beobachten: 1) ein kanonischer, deutschsprachiger Text (*Gehen*) wird ins Serbische adaptiert (*Izlaženje*), 2) ein serbischer Text (*Izlaženje*) von einer jungen, unbekanntem Autorin, der sich jedoch auf einen kanonisierten, deutschsprachigen Text (*Gehen*) bezieht, wird ins Deutsche übersetzt (*Ausgehen*). Sowohl *Izlaženje* als auch *Ausgehen* stehen im selben Verhältnis zu Bernhards Text, sie sind Adaptionen von *Gehen* – einmal auf Serbisch, einmal auf Deutsch. Da sich auch der deutsche Text auf Bernhards Vorlage bezieht, lässt sich *Ausgehen* als Übersetzung einer Übersetzung verstehen. In *Ausgehen* lässt sich dadurch – im Gegensatz zu *Izlaženje* – der Unterschied zwischen Zitat und Variation zweifelsfrei feststellen, was nur in derselben Sprache möglich ist.



## Übersetzungen lesen

Thomas Bernhards Erzählung beginnt mit einem vorangestellten Motto:

Es ist ein ständiges zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Kopfes Denken und zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Hirns Empfinden und zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Charakters Hinundhergezogenwerden. (Bernhard 1971)

In Barbi Marković *Izlaženje* wird dieser Satz zunächst in Übersetzung und nach dem Einschub „Skreč“ als Variation dieser Übersetzung präsentiert:

Tomas Bernhard Hodanje

[rmx]

Barbi Izlaženje

Stalno misliti između svih mogućnosti ljudske glave i osećati između svih mogućnosti ljudskog mozga i razvlačiti se između svih mogućnosti ljudskog karaktera.

Skreč.

Počinjem:

Stalno misliti između svih muzičkih stilova, drogirati se između svih mogućnosti ljudskog mozga i razgovarati između svih mogućnosti ljudskog karaktera. (Marković 2007, Herv. i. O.)

Damit verweist der Text nicht nur auf sein eigenes Gestaltungsprinzip, sondern er macht auch den Unterschied zwischen Übersetzung und Adaption zum Thema. Bernhard wird nämlich nicht auf Deutsch, sondern in der serbischen Übersetzung und in der serbischen Variation präsentiert. Die Spannung wird demnach nicht zwischen Original und Übersetzung, sondern zwischen Übersetzung und Variation aufgebaut. Wie verfährt in dieser Frage die deutsche Übersetzung *Ausgehen*?

Thomas Bernhard Gehen

[rmx]

Barbi Ausgehen

Es ist ein ständiges zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Kopfes Denken und zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Hirns Empfinden und zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Charakters Hinundhergezogenwerden.

Scratch.

Ich beginne:

Es ist ein ständiges zwischen allen *Musikstilen* Denken, zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Hirns *Sichzudröhnen* und zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Charakters *Sichunterhalten*. (Marković 2009, Herv. i. O.)

In *Ausgehen* wird Bernhards Satz zitiert, die Übersetzerin interpretiert folglich Markovičs ersten Satz ebenfalls als Übersetzung – als eine Übersetzung, die mit dem Original identisch ist. Die deutsche Ausgabe beginnt demnach mit denselben Worten wie Bernhards Text, darauf folgt nach dem „Scratch“ Markovičs Variation. Statt Übersetzung und Variation, finden die Lesenden hier Original und Variation vor. Dadurch, dass der erste Satz in der deutschen Übersetzung identisch mit den Worten Bernhards ist, ist er als Zitat erkennbar, während im Serbischen eine *Übersetzung* desselben Satzes vorliegt. In *Izlaženje* wird Bernhard nicht auf Deutsch, sondern ganz selbstverständlich auf Serbisch zitiert. Dadurch ist von Anfang an klar, dass es sich bei Markovičs Text nicht um philologische Kleinarbeit handelt, sondern um eine Aneignung des Bernhard'schen Textes für ihren eigenen künstlerischen Gebrauch. Die Gegenüberstellung der von ihr übersetzten und der von ihr variierten Passage verdeutlicht die Spannung zwischen der Vorlage von Bernhard und der Autorin Markovič.

Nur in der vergleichenden Lektüre von *Gehen*, *Izlaženje* und *Ausgehen* lassen sich die einzelnen Texte als Original, Übersetzung, Variation/Adaption sowie Übersetzung der Variation/Adaption unterscheiden. Der Unterschied zwischen adaptierten Sequenzen und solchen, die übersetzt oder variiert sind, ist in einer vergleichenden Lektüre offensichtlich und macht seinerseits ein Lektüreerlebnis aus. In der deutschen Übersetzung *Ausgehen* lässt sich ausmachen bzw. abgleichen, welche Textstellen Zitate aus *Gehen* sind, wodurch sich auch subtilere Adaptionen und Variationen erkennen lassen. Lesende, die beide oder alle drei Texte zugleich lesen, werden sich vielleicht auch fragen, nach welchen Kriterien die Übersetzerin entschieden hat, welche Textstellen bei Markovič wohl als (übersetzte) Zitate und welche bereits als Variationen gelten können. Dem Wiederabdruck der Zitate dürfte rechtlich nichts entgegengestanden haben, da *Ausgehen* im Suhrkamp-Verlag erschienen ist, der auch die Rechte an den Texten von Thomas Bernhard hat.

Ich werde im Folgenden der Frage nachgehen, ob Markovičs Text (ob im Serbischen oder in der deutschen Übersetzung) die Übersetzerin bzw. das Übersetztsein des Textes sichtbar macht. Wird der Vorgang des Übersetzens in der Lektüre auf einer bestimmten Ebene erfahrbar oder wird die Übersetztheit des Textes erst dann sichtbar und die Übersetzerin erst dann präsent, wenn alle drei oder zumindest zwei der Texte im Vergleich gelesen werden? Dass die Lesenden wissen, dass sie es mit einem Text zu tun haben, der auf der Vorlage von Thomas Bernhard basiert, muss vorausgesetzt werden, da diese Vorlage auch explizit im Text genannt wird. Dieses Wissen muss also nicht aus Kontexten wie Klappentext, Werbung, Feuilleton, Interviews, Lesungen etc. bezogen werden. Bernhard ist im oben zitierten Beginn des Textes bereits präsent.

Wie bereits gezeigt, wird Bernhard im serbischen *Izlaženje* auf Serbisch, in der deutschen Übersetzung *Ausgehen* auf Deutsch wiedergegeben. Auch wenn sich der zweite Text Wort für Wort mit Bernhard abgleichen lässt und somit eindeutig als Zitat identifizieren lässt, besteht auch in der serbischen Variante kein Grund, diese Worte, die „Tomas Bernhard“<sup>23</sup> zugeschrieben werden, nicht als Zitat zu rezipieren.

João Ferreira Duarte geht in seinem Aufsatz „Trusting Translation“ den Konventionen nach, die sowohl das Lesen von Übersetzungen als auch den Diskurs über das Übersetzen prägen. Bezug nehmend auf Theo Hermans, nennt er vor allem drei wichtige Punkte:

[F]irstly, there is no alternative for the translator, no either-or, unlike what appears to be implicit in the quotation; it lies not in the translator's power to choose whether or not to ‚erase‘ himself or herself, because visibility is not an option when texts are taken up by a lay reader, that is, a reader who has no knowledge of the source language, and for the simple reason that the binding force of the convention of transparency does not promptly allow for the discrimination between resistant and fluent translations, as is abundantly documented in the history of translation. [...] Secondly, and pretty much for the same motives, it is not up to the translator to decide upon whether or not the original should be granted ‚primacy and aura‘; the authority of originals has long been deeply entrenched in our culture as part of an ideology that privileges private initiative by supposedly free and creative subjects. [...] Finally, and most importantly, Hermans hits upon the reason why this should be so, indeed the crux of the matter, when he touches on the ‚trusted‘ translator. In what follows, I shall attempt to show that the whole enterprise of producing and reading translations would be, to say the least, puzzling without taking centrally into account the category of *trust*. Trust first and foremost in equivalence, which, regardless of how the concept is defined, constitutes the terrain that makes translation socially possible. (Duarte 2012, 22f.)

Weil diese Konventionen das Lesen von Übersetzungen prägen, werden sie durch das bloße Wissen um das Übersetztsein und durch die bloße Referenz auf einen Vorgängertext nicht einfach außer Kraft gesetzt. Üblicherweise werden die Lesenden der Übersetzung vertrauen, da verschiedene institutionelle Regulatorien gewährleisten, dass bestimmte Regeln befolgt werden. Daher lässt sich argumentieren, dass zwischen dem serbischen *Izlaženje* und der deutschen Übersetzung *Ausgehen* in dieser Hinsicht kein Unterschied besteht: In beiden erscheint der Satz von Thomas Bernhard als Zitat. Die serbischen Lesenden werden ihn genauso wenig als ‚übersetzt‘ wahrnehmen, wie die Lesenden von *Ausgehen* Bernhards Worte als ‚rückübersetzt‘ wahrnehmen werden. In Wirklichkeit

23 Im Serbischen ist es üblich, Namen in der Schreibweise anzupassen.

sind aber beide Zitate übersetzt. Es verhält sich sogar so, dass das mit Bernhard im Original identische Zitat das Resultat zweier Übersetzungsvorgänge ist und somit, obwohl es mit dem Original identisch ist, einen höheren Grad an Sekundärität aufweist als die serbische Variante.

In diesen beiden Texten können die Lesenden sich jedoch folgende Fragen stellen: Die Lesenden von *Izlaženje* fragen sich vielleicht, wie Bernhard auf Deutsch klingt und wie sich Markovičs Übersetzung dazu verhält. Veranlasst werden sie hierzu vor allem dadurch, dass auf das übersetzte Zitat eine Variation der Textstelle folgt. Der Text von Bernhard wird somit als modulierbar und transformierbar dargestellt. Die Lesenden von *Ausgehen* haben wiederum ganz andere Optionen: Das deutschsprachige Bernhard-Zitat können sie ganz selbstverständlich als ein solches einordnen und es in Beziehung zu der darauffolgenden Variation setzen, oder sie können sich fragen, wie dieses Zitat wohl in der serbischen Ausgabe aussieht. Ist es auf Deutsch abgedruckt oder ist es von Marković ins Serbische übersetzt worden? Falls letzteres: Wurde es dann von Markovičs Übersetzerin rückübersetzt oder direkt von Bernhard übernommen?

Diese Dimension gewinnt in Markovičs Adaption an Bedeutung, nämlich genau an der Stelle, an der es ums Zitieren geht. Bei Bernhard heißt es: „*Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert*, ist auch ein Satz von Karrer, der mir in diesem Zusammenhang einfällt und den Oehler sehr oft, wenn es ihm paßt, gebraucht.“ (Bernhard 1971, 22). Bei Marković wird ein Wort hinzugefügt: „U suštini je sve što se izgovori citiranje ili izmišljanje, takođe je Bojanina rečenica, koja mi pada na pamet u vezi s ovim i koju Milica često upotrebljava kada joj to odgovara“ (Marković 2007, 24). Ironischerweise wird diese Passage in der deutschen Übersetzung nicht in der Variation „Zitat oder Fiktion“ wiedergegeben, sondern als Bernhard-Zitat übernommen (vgl. Bernhard 1971, 22 und Marković 2009, 24).

Die bloße Gegenüberstellung von (übersetztem) Zitat und deutlich markierter Variation ist es jedoch nicht, die solche Fragen zwangsläufig auslöst. Duarte beschreibt sehr schön an seinem eigenen Beispiel, wie Übersetzungen den Konventionen entsprechend rezipiert werden:

I enter a bookshop to buy a copy of one of Orhan Pamuk's novels translated into Portuguese; since I have no knowledge of the Turkish language, what assurances do I get that the translator faithfully represents the original? None at all, I can only presume that a bona fide transaction has taken place. Seen in this light, a plain fact such as this is bound to strike us as amazing precisely because it unveils the paradox underlying the social circulation of translations: I am reading Pamuk, so I say, but not a single word that I am reading was written by him. [...] [T]he reader of a translation in a situation where he

or she is not in a position to compare source and target texts believes that the language of the translator is identical and coincides with the language of the original, indeed it is conjured away like magic, as if the original had been written in the language of the translator. (Duarte 2012, 21)

Aber auch wenn Konventionen und Leseerwartungen den Rezeptionsprozess beeinflussen, so lassen sich keine Aussagen darüber treffen, ob und wie stark die Lesenden sich davon tatsächlich leiten lassen. Es spielt zudem eine Rolle, ob sie einsprachig oder mehrsprachig sind, ob sie nur einen der drei Texte oder zwei oder drei in ihren Lektüreprozess einbeziehen. Auch wenn sie in der Lage sind, in beiden Sprachen zu lesen oder wenn sie sich mit Fragen der Übersetzung ausgiebig auseinandersetzen, ist nicht gesagt, dass dies die Rezeptionserfahrung zwangsläufig verändert. Duarte kommt auch selbst zu dem Schluss, dass er Pamuk nach wie vor auf Portugiesisch liest und zwar so, als hätte dieser sein Werk auf Portugiesisch verfasst:

We cannot opt out of the convention, even when the translator's blatant editorial intervention flies in the face of this illusion. I am still reading Pamuk in Portuguese, although I *know* from my scholarly experience that all translation is manipulation, that representation is always misrepresentation, or that the relationship between source and target texts is of the order of difference rather than identity. (Duarte 2012, 21f.)

Ich möchte argumentieren, dass die Frage, ob die Lesenden serbisch- und deutschsprachig sind, ob sie sich (als Forschende) mit Fragen der Übersetzung auseinandersetzen oder eben nicht, letztlich über den Text und seine Wirkung wenig aussagt. Die Präsenz der Übersetzung und der Übersetzerin oder des Übersetzers lässt sich also weniger im Rezeptionsprozess ansiedeln. Vielmehr wird sie im Text selbst sichtbar – oder eben nicht.

### **(Un)Sichtbarkeit, (Un)Übersetzbarkeit, Schreiben**

Lawrence Venuti entfaltet in *The Translator's Invisibility* seine These von der Unsichtbarkeit der Übersetzer\_innen. Er beschreibt Unsichtbarkeit einerseits als „the translator's own manipulation of English“ (Venuti 1995, 1) und andererseits in Bezug auf „the practice of reading and evaluating translations“ (Venuti 1995, 1). Beide führten zu einer Bevorzugung einer ‚flüssigen‘ Übersetzung und machten damit die Übersetzenden unsichtbar (vgl. Venuti 1995, 2). Dagegen setzt Venuti die „foreignizing translation“ (Venuti 1995, 23) und die „abusive fidelity“ (Venuti 1995, 23), ein von Philip Lewis entlehnter Begriff. „The point is rather to develop a theory and practice of translation that resists dominant target-language cultural values so as to signify the linguistic and cultural difference of the

foreign text.“ (Venuti 1995, 23). Venuti spricht in diesem Zusammenhang auch von einer widerständigen Übersetzung, die sich nicht so sehr als Rebellion gegen die Dominanz der ‚flüssigen‘ Übersetzung sperrt, sondern vor allem widerständig ist, „because it challenges the target-language culture even as it enacts its own ethnocentric violence on the foreign text.“ (Venuti 1995, 24). Venuti kritisiert nicht, dass Übersetzungen notwendigerweise Satzstrukturen, Redewendungen, grammatikalische Besonderheiten usw. einebnen und an die Sprache anpassen, in die übersetzt wird. Es geht ihm vor allem darum, dass die Texte auch kulturellen Wertvorstellungen und Ordnungssystemen angeglichen werden.<sup>24</sup> Dies wiegt natürlich umso schwerer, wenn in eine ohnehin weit verbreitete Sprache und in eine hegemoniale Kultur übersetzt wird.

Während Venuti eine bestimmte Art von Übersetzung problematisiert, wendet sich Emily Apter mit ihrem Buch *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* gegen Übersetzungskonzepte in den *Translation Studies* und in der Weltliteratur gleichermaßen. Sie wirft ihnen vor, die Unübersetzbarkeit nicht zu Genüge zu thematisieren:

In addition to giving short shrift to temporality and periodization, translation studies and World Literature ignored problems more internal to their theoretical premises. With translation assumed to be a good thing *en soi* – under the assumption that it is a critical praxis enabling communication across languages, cultures, time periods and disciplines – the right to the Untranslatable was blindsided. (Apter 2013, 8)

Apter wendet sich pauschal gegen eine Disziplin bzw. eine bestimmte Art und Weise, Literatur zu erforschen, ohne sich jedoch auf die Debatten zu beziehen, die in diesen beiden Feldern zur Problematik der Übersetzung durchaus geführt wurden und werden – Lawrence Venuti ist nur ein Beispiel für einen prominenten Vertreter der *Translation Studies*, der von Apter nicht ein einziges Mal zitiert wird.

Aus der Perspektive einer Weltsprache mag eine generelle Forderung nach Räumen für Unübersetzbarkeit zu rechtfertigen sein; kleinere Sprachen und Kulturen sind jedoch von Übersetzung und Zirkulation viel stärker abhängig. Würden sie sich gegen Übersetzbarkeit sperren, hätten sie kaum Möglichkeiten der Zirkulation. Wenn die Kritik an Übersetzung und Übersetzbarkeit nicht Hand in Hand mit der Forderung geht, dass mehr und unterschiedliche

---

24 Venuti zeigt dies am Beispiel einer Freud-Übersetzung, in der Freuds Begriffe in den klinischen Diskurs überführt werden, da dies für die amerikanische Psychologie verständlicher ist (vgl. Venuti 1995, 25–29).

Sprachen gelernt werden,<sup>25</sup> dann nützt dieses Argument hauptsächlich der weiteren und umfassenderen Verbreitung der größeren Sprachen und Kulturen. Gayatri Spivak, deren Kritik auf den ersten Blick in eine ähnliche Richtung geht, konzentriert sich auf ihr Argument für das *Lesen im Original*: „It is also a protection from losing the best of the old Comparative Literature: the skill of reading closely in the original.“ (Spivak 2003, 6).

Spannende Beispiele für Unübersetzbarkeit finden sich in Paul de Mans Aufsatz zu Walter Benjamins „Die Aufgabe des Übersetzers“, wo de Man eine englische und eine französische Übersetzung mit Benjamins Text vergleicht. Ihm geht es dabei weniger darum, Übersetzungsfehler aufzudecken oder zu beweisen, dass Benjamins Text unübersetzbar ist. Im Gegenteil, er zeigt auf, dass die Übersetzenden immer dort Fehler gemacht haben, wo der Text selbst tatsächlich unverständlich, ungewöhnlich und überraschend ist. Zu einer der Stellen schreibt de Man: „Die Aussage ist, wenn sie Ihnen in einem Text begegnet, so überraschend, läuft dem allgemeinen Verständnis so zuwider, daß ein intelligenter, gebildeter Übersetzer sie nicht sehen kann, nicht sehen kann, was Benjamin sagt.“ (de Man 1997, 193). Dass eine Polarisierung zwischen Übersetzbarkeit und Unübersetzbarkeit, wie Apter sie einführt, nicht sein Anliegen ist, zeigt er mit folgender Anekdote:

Derridas Deutsch ist ziemlich gut, aber er zieht es vor, das Französische zu benutzen, und wenn Sie in Frankreich Philosoph sind, nehmen Sie Gandillac [den Übersetzer der von Derrida benutzten Ausgabe] ernst, mehr oder weniger. Derridas Lesart stütze sich also zum Teil auf das ‚intraduisible‘, auf die Unübersetzbarkeit, bis jemand aus dem Seminar (so wurde mir erzählt) ihn darauf aufmerksam machte, daß ‚übersetzbar‘ das korrekte Wort wäre. Derrida konnte sicher erklären, daß es dasselbe ist... und das meine ich im positiven Sinn, es *ist* dasselbe, aber es ist nicht dasselbe ohne einige zusätzliche Erläuterungen. (de Man 1997, 191, Herv. i. O.)<sup>26</sup>

Die unterschiedlichen Perspektiven auf die Möglichkeit(en) der Übersetzung, sowie die Frage, auf welche Art und Weise übersetzt werden sollte oder wurde, zeigt die Breite des Diskursfeldes, in das sich Markovićs Text einschreibt. Ich möchte vor diesem Hintergrund noch einmal auf die Frage zurückkommen, welchen Unterschied es macht, ob Marković in *Izlaženje* Bernhard übersetzt oder zitiert. Sie übersetzt Bernhard wie folgt: „*Stalno misliti između svih mogućnosti*

25 Diskutiert wird der „decline in linguistic skills“ zum Beispiel bei Thomsen 2010, 22.

26 Es handelt sich hier um folgenden Satz von Benjamin: „Wo der Text unmittelbar, ohne vermittelnden Sinn, in seiner Wörtlichkeit der wahren Sprache, der Wahrheit oder der Lehre angehört, ist er übersetzbar schlechthin.“ (Benjamin 1991, 21).

*ljudske glave i osećati između svih mogućnosti ljudskog mozga i razvlačiti se između svih mogućnosti ljudskog karaktera.*“ (Marković 2007, Herv. i. O.). Sie passt die Übersetzung der serbischen Sprache an. Sollte aus dem Serbischen zurückübersetzt werden, so würde es wie folgt lauten: „Immer zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Kopfes denken und zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Hirns empfinden und zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Charakters hinundhergezogen werden.“ Bei Marković wird ein gewisser Rhythmus ins Serbische transportiert, der im Sprachduktus auch in der serbischen Sprache stark an Thomas Bernhard erinnert, zum anderen wird der Sinn des Satzes beibehalten. Der größte Unterschied ist der, dass die Bernhardsche Substantivierung der Worte Denken, Empfinden und Hinundhergezogenwerden nicht übernommen wird und stattdessen Verben verwendet werden. Dies ließe sich auch im Serbischen beibehalten, wie die Übersetzung *Hodanje* von 2016 zeigt. Dort heißt es: „Jedno neprekidno razmišljanje između svih mogućnosti ljudskog mozga i rastrzanost između svih mogućnosti ljudskog karaktera.“ (Bernhard 2016).

Nach dem Bernhard-Zitat folgt der „Skreč“ und daraufhin die Variation durch Marković. Damit macht sie einen Sprung zwischen den Funktionen der Übersetzerin und Autorin. De Man schreibt über das Verhältnis zwischen Übersetzung und Dichtung:

Der Übersetzer unterhält zum Original eine Beziehung, die der Beziehung einer Sprache auf eine andere Sprache entspricht, in der das Problem der Bedeutung oder der Wunsch, etwas zu sagen, das Bedürfnis, eine Aussage zu machen, gänzlich abwesend ist. Übersetzung ist eine Beziehung von Sprache auf Sprache, keine Beziehung auf eine außersprachliche Bedeutung, die kopiert, paraphrasiert oder nachgeahmt werden könnte. Das ist nicht der Fall des Dichters; Dichtung ist sicherlich nicht Paraphrase, Erläuterung oder Interpretation, in diesem Sinne keine Kopie; und das ist bereits der erste Unterschied. (de Man 1997, 194)

Der „Skreč“ unterbricht die Übersetzung und macht sie somit sichtbar, er macht auf den Unterschied zwischen Übersetzer bzw. Übersetzerin und Dichter bzw. Dichterin aufmerksam. Danach folgt die Variation, geprägt von dem „Wunsch, etwas zu sagen“. Dass Bernhard im Serbischen und nicht auf Deutsch zitiert wird, kann aus dieser Perspektive auch so gelesen werden, dass zunächst eine Bernhard-Übersetzung existieren muss, von der sich eine Parallelversion abheben kann. Auch die Lesenden, die nur serbisch und kein Deutsch sprechen, sollen den Unterschied zwischen Bernhard und Marković wahrnehmen können. So stellt auch Marković selbst in dem bereits zitierten Interview einen Zusammenhang zwischen dem Übersetzen, Übertragen und Schreiben her:



Sie habe es [...] nicht zuerst übersetzt und dann übertragen, sondern wirklich simultan ihre Fassung angefertigt. [...] Und so habe es sich auch angefühlt, während des Schreibens, wie ein Füllen von leeren Stellen, nicht wirklich leeren Stellen, sondern von ihr für leer erklärte Stellen, die auszufüllen waren. (Marković, o. D.)

Das „Füllen von leeren Stellen“, wird als Technik etwa in folgender Passage sichtbar:

Hören wir etwas, sagt Oehler Mittwoch, prüfen wir, was wir hören und prüfen, was wir hören, so lange, bis wir sagen müssen, das Gehörte ist unwahr, es ist eine Lüge, das Gehörte. Sehen wir etwas, prüfen wir das, was wir sehen, so lange, bis wir sagen müssen, das, was wir sehen, ist entsetzlich. So kommen wir das ganze Leben nicht mehr aus Entsetzlichkeit und Unwahrheit und aus Lüge heraus, sagt Oehler. Tun wir etwas, so denken wir über das, was wir tun, so lange nach, bis wir sagen müssen, es ist etwas Gemeines, es ist etwas Niedriges, es ist etwas Unverschämtes, es ist etwas ungeheuerlich Trostloses, was wir tun, und daß naturgemäß falsch ist, was wir tun, ist selbstverständlich. (Bernhard 1971, 10, Kursivierungen i. O., Unterstreichungen D.H.)

Slušamo muziku, ispitujemo šta to slušamo i ispitujemo šta slušamo do trenutka kada moramo da kažemo – to što slušamo nije sjajno, to je osrednje, to što slušamo. Gledamo video-radove, ispitujemo to što gledamo, do trenutka kada moramo da kažemo da je to što vidimo glupo. Tokom celog noćnog života više nikada ne uspevamo da se izvučemo iz glupog i osrednjeg, kaže Milica. Drogiramo li se, mi razmišljamo o tome čime se drogiramo, do trenutka kada moramo da kažemo, to je nešto sasvim obično, nešto bezveze, nešto besprizorno, to je nešto užasno neutješno, to čime se drogiramo, a da je po prirodi stvari pogrešno, to što se drogiramo, samo se po sebi razume.“ (Marković 2007, 11, Unterstreichungen DH; die kursiv dargestellten Stellen sind im Original fett markiert)

Die abstrakten substantivierten Verben „Hören“, „Sehen“ und „Tun“ werden in spezifische Aktivitäten verwandelt und die leeren Stellen werden mit Musik, Videos und Drogen gefüllt.

Auf den Zusammenhang zwischen Schreiben und Übersetzen macht auch Derrida aufmerksam, wenn er auf den zumeist verschwiegenen bzw. nicht zum Thema gemachten Umstand hinweist, dass Übersetzungen oft von Frauen realisiert werden:

If one refers to a certain concept of translation that prevailed up until Benjamin perhaps, the concept according to which translation is derivate, or in position of derivation in relation to an original that is itself seminal, the fact that women are often translators or that they are invited to do so [...], this fact, in effect, comes out of a subordination which poses a political problem. [...] If, however, one displaces somewhat the concept of translation on the basis [...] or from a perspective that would see translation as something other than a secondary operation, at that moment the position of the woman translator would be something else [...]. (Derrida 1985, 152)

Auf den Zusammenhang von Derridas Konzept der *différance* und der damit zusammenhängenden Hinterfragung von Original und Kopie mit Konzepten von Übersetzung macht Lori Chamberlain in ihrem Beitrag „Gender and the Metaphors of Translation“ aufmerksam:

By drawing many of his terms from the lexicon of sexual difference – dissemination, invagination, hymen – Derrida exposes gender as a conceptual framework for definitions of mimesis and fidelity, definitions central to the ‚classical‘ way of viewing translation. (Chamberlain 1988, 468f.)

Dass Marković Bernhards Erzählung nicht einfach übersetzt, sondern variiert und an vielen Stellen entscheidend verändert, kann auch als Ermächtigungsgeste, aus einer vermeintlich sekundären Position heraus, gelesen werden. *Izlaženje* will nicht nur Übersetzung sein, sondern sich auch als originärer Schreibakt positionieren, der sich nicht (mehr) als sekundäre Tätigkeit und als bloße Kopie rezipieren lässt.

In Harold's Blooms Vokabular aus *The Anxiety of Influence* (1973), wo Einfluss als dialektischer Prozess – für die Dichtenden sei Poesie zugleich extern und intern (Bloom 1973, 25), Einfluss sei die „awareness of other selves“ (Bloom 1973, 26) – beschrieben wird, lässt sich Markovićs Werk auch als Befreiung aus dem Schatten der Vorgänger\_innen lesen.<sup>27</sup> Bloom beschreibt das Verhältnis der Dichtenden – die er auch als „ephebe“ (Bloom 1973, 83) bezeichnet, wodurch das Schüler\_innen-Lehrer\_innen-Verhältnis angedeutet wird – zu den Vorläufertexten wie folgt:

Misprision, we can now amend, is indeed a doing amiss (and taking amiss) of what the precursors did, but ‚amiss‘ has itself a dialectical meaning here. What the precursors did has thrown the ephebe into the outward and downward motion of repetition, a repetition that the ephebe soon understands must be both undone and dialectically affirmed, and these simultaneously. The mechanism of undoing is easily available, as all psychic defenses are, but the process of repeating by recollecting forwards is not easily learned. When the ephebe calls upon the Muse to help him remember the future, he is asking her for aid in repetition, but hardly in the sense that children ask a storyteller to keep to the same story. (Bloom 1973, 83)

Gerade aus der Position von Marković als einer jungen, damals in Deutschland noch unbekanntem Autorin, die sich eben nicht mit der Bewunderung oder Nachahmung männlicher, kanonischer Vorbilder begnügt, sondern Bernhards

27 Neben Thomas Bernhard muss im Kontext der serbischen Literatur auch David Albahari genannt werden, der sich – auf ganz andere Art und Weise – ebenfalls auf Bernhard bezieht (vgl. dazu Kowollik 2015).

Vorlage für ihren eigenen Schreibakt (be)nutzt, unterläuft sie die Vorstellung einer Beziehung zwischen einem (schöpfenden) männlichen Autor und einer (reproduzierenden) weiblichen Übersetzerin. Darüber hinaus hinterfragt sie auch die Vorstellung, dass kleinere Literaturen dazu verdammt seien, die großen Werke der Weltliteratur zu kopieren und reproduzieren. Übersetzung erscheint daher als Schreibakt und nicht als sekundäre Aktivität. Damit einher geht ein Einspruch gegen den Originalitätsanspruch an sich. Der Titel eines Interviews mit Marković lautet dementsprechend: „Textwiederverwertung ist für mich einfach ganz normal...“ (Jakiša o. D.).

Derrida fährt an der entsprechenden Stelle fort:

[T]he translator in general can be either a man or a woman. [...] If one displaces this classical perspective, one becomes conscious [...] that the so-called original is in a position of demand with regard to the translation. The original is not a plenitude which would come to be translated by accident. The original is in the situation of demand, that is, of a lack or exile. [T]he original is indebted a priori to the translation. Its survival is a demand and a desire for translation, somewhat like the Babelian demand: Translate me. (Derrida 1985, 152f.)

Daraus, aus dem Verlangen des Textes nach seiner Übersetzung – die für die Reichweite seines Zirkulierens nicht ohne Bedeutung ist –, ergibt sich eine doppelte Asymmetrie:

[T]he woman translator in this case is not simply subordinated, she is not the author's secretary. She is also the one who is loved by the author and on whose basis alone writing is possible. Translation is writing; that is, it is not translation only in the sense of transcription. It is a productive writing called forth by the original text. (Derrida 1985, 153)

Schreiben, Adaption und Übersetzung gehen in *Izlaženje* zum Teil ineinander über; der Prozess des Übersetzens wird in den Schreibprozess übergeleitet. Die vermeintliche Sekundarität des Übersetzungsvorgangs wird zurückgewiesen; die Übersetzerin wird sichtbar – und zwar als Autorin, die zwischen dem Zitieren (in Übersetzung), Variieren und Adaptieren wechselt. Diese Art des Schreibens ist in ein Feld der Zirkulation zwischen *Gehen* und *Ausgehen* eingebunden. Wenn das Original *Gehen* tatsächlich nach Übersetzung verlangt, wie Derrida es beschreibt, dann wird es von *Izlaženje* und in einem doppelten Sinne von *Ausgehen* eingelöst. Indem Marković dem Verlangen des Originals nach Übersetzung folgt und Bernhards Motto übersetzt, um danach ihren eigenen Text zu schreiben, lässt sie große Teile des Textes von Bernhard unübersetzt. Alle variierten und adaptierten Passagen bleiben unübersetzt – und folgen nicht dem Ruf des Originals, auch wenn dies prinzipiell von der serbischen Übersetzung *Hodanje [Gehen]* eingelöst wurde. *Ausgehen* ist darüberhinaus überhaupt nur möglich,

weil *Izlaženje* eben mehr als eine Übersetzung ist – sonst hätten wir es mit der bloßen Übersetzung einer Übersetzung zu tun. Dazu bemerkt de Man:

Kritik wie Übersetzung sind in der von Benjamin als ironisch bezeichneten Geste befangen, einer Geste, die die Stabilität des Originals auflöst, indem sie ihm durch Übersetzung oder Theoriebildung eine definitive kanonische Form gibt. Auf eigenartige Weise kanonisiert die Übersetzung ihre eigene Version stärker, als das Original je kanonisch war. Die Tatsache, daß das Original nach Übersetzung verlangt, verdeutlicht, daß es nicht rein kanonisch war; es kann nicht letztgültig sein, da es übersetzt werden kann. Aber, sagt Benjamin, man kann Übersetzungen nicht übersetzen. Übersetzen kann man nur ein Original. Die Übersetzung kanonisiert ein Original, läßt es erstarren und läßt im Original eine Beweglichkeit, eine Instabilität erkennen, die man zuerst nicht bemerkte. Der Akt kritischer, theoretischer Lektüre [...] – durch den das Originalwerk nicht imitiert oder reproduziert, sondern bis zu einem gewissen Grad in Bewegung gesetzt, entkanonisiert, befragt wird, in einer Art und Weise, die seinen Anspruch auf kanonische Autorität auflöst –, gleicht dem, was ein Übersetzer vollbringt. (de Man 1997, 195)

Wenn wir es in *Ausgehen* in einigen Teilen mit der Übersetzung einer Übersetzung zu tun haben, dann wird die Hypothese „Übersetzen kann man nur ein Original“ auf die Probe gestellt. Und tatsächlich, wo *Ausgehen* mit *Gehen* identisch ist, haben wir es wohl auch nicht mit einer Übersetzung von *Izlaženje* zu tun, sondern mit einer Konsultation und dem Zitieren von *Gehen*. Die Mobilität und Instabilität des Originals werden durch *Izlaženje* vorgeführt, und zwar dadurch, dass der Text einerseits seinem Verlangen nach Übersetzung nachgibt, es aber andererseits in großen Teilen auch zurückweist. Die deutsche Übersetzung etabliert letztlich *Izlaženje* als Original. Der Prozess der Übersetzung und Adaption als Bewegung zwischen *Gehen*, *Izlaženje* und *Ausgehen* ermöglicht ihre Zirkulation im Feld der Weltliteratur.

## **Ab- und Umschreiben im Kontext der Praktiken der Gegenwartskunst**

Nun lässt sich einwenden, dass sich Marković gerade mit diesem Text weder als eigenständige Autorin etabliert noch das Original, den Thomas-Bernhard-Text, in Frage stellt, sondern dieses sogar hervorhebt, noch weiter kanonisiert. Mit ihrer Technik des Ab- und Umschreibens ist Markovićs Verfahren jedoch auch Teil aktueller Praktiken der Gegenwart, die sich zwischen Kunst und Literatur entwickeln und die ganz unterschiedliche Umgangsweisen mit den verarbeiteten Werken und Künstler\_innenpersönlichkeiten pflegen. In Markovićs nachfolgendem Buch *Graz, Alexanderplatz* (2012) steht das ‚Abschreiben‘ einer Stadt im Vordergrund. Der Titel selbst schreibt einen anderen berühmten Text über eine Stadt um, nämlich Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*. Markovićs Werk

ist Produkt des mechanischen Abschreibens der schriftlichen Spuren auf drei zentralen Plätzen in Graz – eine Aneinanderreihung von Werbeanzeigen, Angebotstafeln, Hinweisen, Graffiti, Speisekarten, Veranstaltungshinweisen usw. Auf der linken Seite des Buches erscheinen diese „Abschriften“ in Kleinbuchstaben, ohne Ordnung, Unterbrechung oder Kommentar und auf der rechten Seite finden sich – optisch eher als Grafik denn als Text gestaltet – jeweils ausgewählte abgeschriebene Sätze, Worte oder Aufzählungen. Hier finden sich auch Metakommentare, die auf die vorgängige Aktion des Abschreibens verweisen: „Die Besitzerin von Sissys Naschmarkt: ‚Kann ich Ihnen helfen?‘ ‚Ich schreibe nur alle Schriften von dem Platz ab.‘ ‚Ah so.‘“ (Marković 2012, 13). Es finden sich auch Hinweise auf das Wetter und das Datum oder Kommentare und Erklärungen zu einigen Dingen: Auf die Worte „graz holding services“ (Marković 2012, 17) verweist ein Pfeil mit der grafisch als Handschrift abgesetzten Erklärung „Holding Graz Services sind meistens Mülltonnen“ (Marković 2012, 17) neben einer Zeichnung einer Mülltonne. Aber auch Kriterien der Auswahl werden hier präsentiert, neben dem in einem Kästchen gerahmten Satz „Aus Angst vor Privatmenschen lasse ich auch Namensschilder an den Eingängen von Wohnhäusern aus“ (Marković 2012, 19) findet sich der handschriftlich markierte Kommentar „Eigentlich hätte ich sie jetzt gern im Text.“ (Marković 2012, 19). Die Regeln des Abschreibens einer Stadt werden den Lesenden also nach und nach verdeutlicht. Sie werden immer wieder hinterfragt, aber auch erklärt: „[C]a. an dieser Stelle habe ich mich entschieden, keine Autos und Fahrräder abzuschreiben, weil sie nur kurzfristig dort stehen. Oder weil ich mit den Besitzern nicht streiten will. Oder weil es so viele gibt.“ (Marković 2012, 19).

In der Gegenwartskunst – sowohl in den Kunstwerken selbst als auch in den Diskursen darüber – entwickeln sich zwei Richtungen, Appropriationen bzw. Wiederauflagen zu denken. Einerseits gibt es den Versuch, die Beziehung zwischen zwei Werken so zu inszenieren bzw. zu beschreiben, dass von Original und Kopie, Vorläufer und Nachbildung oder primärem und sekundärem Text keine Rede (mehr) sein kann, andererseits geht es um eher ethische als ästhetische Kategorien wie Urheberschaft, Plagiat, gewaltsame Aneignung usw. (Gilbert 2012, 21f.). Christoph Zuschlag schreibt in seinem Artikel „Die Kopie ist das Original. Über Appropriation Art“:

Keiner der genannten Künstler liefert jedoch ‚bloße Plagiate‘. Der Begriff Plagiat leitet sich vom französischen *plagier* ab; das heißt zwar kopieren, aber Plagiat wird üblicherweise definiert als eine teilweise oder vollständige Übernahme eines fremden literarischen, musikalischen oder bildnerischen Werkes unter Vorgabe eigener Urheberschaft. Die besprochenen Beispiele belegen jedoch, dass die Referenz auf ein vorgängiges Werk nie kaschiert, sondern häufig bereits im Titel explizit benannt wird. Appropriation Art

setzt sich – im Anschluss an Duchamp – kritisch mit den etablierten Kategorien Original und Originalität, Autorschaft und Authentizität, mit Werkbegriff und Wahrnehmungskonventionen in einer mediengeprägten Gesellschaft auseinander. Indem sie die Dichotomie von Original und Kopie unterläuft, zielt sie auf Irritation bzw. Reflexion. (Zuschlag 2012, 133f.)

Dennoch, so Zuschlag, gehe es in der Appropriation Art nicht um die Dekonstruktion des Originals, dem Original werde eher noch mehr Aufmerksamkeit zuteil als sonst: „Im Kopieren liegt die Originalität, die Kopie ist das Original“ (Zuschlag 2012, 134).

Um das Verhältnis von Kopie und Original aus umgekehrter Perspektive in den Fokus zu rücken, leitet Wolfgang Ullrich seinen Aufsatz zu „Ritualen der Wiederholung“ mit einer Betrachtung zu dem völlig anderen Status des Kopierens in asiatischen Kulturen ein. Er führt aus, dass Kopien dort dasselbe Ansehen wie die Originale genießen. Kopien können das Original sogar überbieten.

Wenn etwas Altes wiederholt wird, gilt die Replik sogar mehr, weil sie dank ihrer perfekten Form näher am Urkonzept ist als ein unansehnlich gewordenes, abgenutztes Original. Gerne erwähnt man etwa, dass der schintoistische Ise-Schrein in Japan nach jeweils 20 Jahren vollkommen neu errichtet wird, was gerade westliche Touristen, die es gewohnt sind, überall Altes und Reliquien – also Originales – gezeigt zu bekommen, befremdlich anmutet. (Ullrich 2012, 136)

Eine Aufwertung der Kopie lässt sich in der künstlerischen Auseinandersetzung seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beobachten. So betont Ullrich, dass sich seit den 80er-Jahren „diverse Künstler damit [beschäftigen], Bestände der Kunstgeschichte zu wiederholen.“ (Ullrich 2012, 137). Sie unterschieden sich jedoch deutlich von der Appropriation Art, „vielmehr versuchen die Künstler tatsächlich, in den Spuren ihrer Vorgänger zu wandeln“ (Ullrich 2012, 138). Als Beispiele nennt er Goran Djordjević oder Gavin Turk: „Sie begnügen sich nicht damit, Werke von Kazimir Malevich oder Jackson Pollock zu wiederholen [...], sondern doubeln die berühmten Vorbilder auch als Personen. So verfasst Djordjević unter dem Namen Malevichs – wie auch unter dem Namen ‚Walter Benjamin‘ – Texte“ (Ullrich 2012, 139).

Eine Reihe von Kunstwerken bewegt sich dabei an der Grenze zwischen Literatur und Kunst, hier seien vor allem diejenigen exemplarisch beschrieben, die einen Bezug auf Texte aus slavischen Literaturen haben, nämlich Jonathan Safran Foers *Tree of Codes* (2010) und Kris Martins *Idiot* (2004/2005). Die Grundlage für Foers Werk bildet die englische Übersetzung der Erzählung *Sklepy cynamonowe [Zimtläden]* (1933) von Bruno Schulz, die 1963 unter dem Titel *Street of Crocodiles* erschienen ist und damit eine andere Erzählung aus dem

Band zum Titel nimmt. Foers *Tree of Codes* ist ein visuell anspruchsvoll gestaltetes Buch. Die Seiten sind mit einer aufwendigen Schneidetechnik gestaltet, einige Wörter bleiben stehen und andere werden ausgelöscht. Durch das Ausschneiden der Worte und durch die damit verbundene Reduktion ergibt sich aus der Vorlage ein völlig neuer Text, der allerdings zugleich eine reduzierte Adaption der Erzählungen von Bruno Schulz ist. Bereits im Titel zeigt sich, wie durch Reduktion aus *Street of Crocodiles* ein völlig neuer Titel mit einer ganz anderen Bedeutung wird. Kris Martin, der anders als Foer aus der bildenden Kunst kommt, hat die englische Übersetzung von Fedor Dostoevskij Roman *Idiot* mit Tinte auf Papier abgeschrieben, dabei hat er den Namen Myškins durch seinen eigenen ersetzt. Sein Werk *Idiot*, im Original Tinte auf DIN A4 Papier, ist auch in Buchform erhältlich. Beide Werke nehmen englischsprachige Übersetzungen zum Ausgangspunkt und gestalten auf der Grundlage der Texte von Dostoevskij und Schulz eigene Texte, die sich nicht nur als literarische Adaption verstehen, sondern die sich durch die Betonung der materiellen Gestaltung auch als Kunstwerk verorten lassen.

Marković entwickelt, wie gezeigt wurde, demnach mit ihren Ab- und Umschreibepraktiken eine eigenständige Perspektive im Diskurs der Originale und Kopien. Einerseits bleibt Thomas Bernhard als Folie präsent, andererseits entwickelt sie ihre eigene Position als Autorin, die sie dann in einem weiteren Text – in dem sie die Abschreibep Praxis dezidiert als Kunst zwischen Bild und Text verortet – festigt, bevor sie 2016 *Superheldinnen* vorlegt und 2017 beim Bachmannpreis liest.

### **Übersetzung als Transkonzept? Olga Grjasnowas *Der Russe ist einer, der Birken liebt***

In Olga Grjasnowas (\*1984) *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012) ist Übersetzung nicht nur ein metaphorisches Konzept, an dem sich Verknüpfungen zwischen verschiedenen linguistischen, kulturellen und territorialen Verortungen aufzeigen lassen.<sup>28</sup> Die Protagonistin Mascha spricht verschiedene Sprachen und bewegt sich zwischen verschiedenen Orten und Ländern. Die Mehrsprachigkeit der Protagonistin erklärt sich nicht allein aus ihrem familiären Hintergrund oder aus ihrer Migrationsgeschichte. Eine wichtige Rolle spielt hier das Lernen von Sprachen – ein Aspekt, der in anderen Texten oft nur als Begleiterscheinung

---

28 Zum Zusammenhang von sprachlicher, kultureller und territorialer Verortung am Beispiel des Zerfalls Jugoslawiens vgl. Hitzke 2014.

der Migration eine Rolle spielt. Mascha verbringt sehr viel Zeit mit dem Lernen von Sprachen und dem Lesen von Wörterbüchern.

Ich war diszipliniert und hungrig nach Erfolg. In der Schule hatte ich Englisch, Französisch und ein wenig Italienisch gelernt, anschließend war ich für ein Jahr als Au-pair nach Frankreich gereist, um mein Französisch zu perfektionieren. Danach hatte ich mich für ein Dolmetscherstudium eingeschrieben und in meiner Freizeit Italienisch, Spanisch und ein bisschen Polnisch gelernt, aber für die slawische Sprachgruppe konnte ich mich nie sonderlich begeistern. Trotzdem habe ich ein Auslandssemester an der *Lomonossow*-Universität in Moskau und Praktika bei internationalen Organisationen in Brüssel, Wien und Warschau gemacht. (Grjasnowa 2012, 31, Herv. i. O.)

Nach einer langen Reise durch Frankreich, Italien, Spanien, Marokko, Ägypten und durch die Türkei schreibt sie sich für ein Doppelstudium ein: in „zwei Masterprogramme [...], Dolmetscherwissenschaften und Arabistik“ (Grjasnowa 2012, 31). Darüber hinaus spricht sie Aserbaidtschanisch, Russisch und Deutsch – die Sprachen des Ortes, an dem sie geboren wurde (Baku), und des Ortes, an dem sie nun lebt (Frankfurt). Da das Übersetzen und das Lernen von Sprachen in diesem Text nicht an die Familie oder die Migration gebunden sind, tragen sie zur Dekonstruktion von Vorstellungen bei, die Sprache, Nation und Kultur als Einheit imaginieren, die nur im Fall von Migration oder transkulturellen Familien – die in der (deutschen) Gesellschaft eher als Ausnahmen betrachtet werden – aufgebrochen wird. Unterschiedliche Sprachen, Orte und Menschen verknüpfen sich in Maschas Leben miteinander, ohne dass die in der Kindheit erworbenen Sprachen Russisch und Aserbaidtschanisch dabei eine größere Rolle spielen. Hier wird keine Bindung an die ‚Muttersprache‘ konstruiert, sondern Sprachpraxis als zentrales Moment ausgemacht. Als ihr Dozent bedauert, dass sie „eben keine Muttersprachlerin“ (Grjasnowa 2012, 32) sei, denkt sie im Stillen: „Und ich würde ihm nicht sagen, dass ich Aserbaidtschanisch vielleicht nicht von meinen Eltern gelernt habe, aber von unseren Nachbarn, und dass ich es fließend und ohne Akzent sprach, bis wir nach Deutschland immigrierten und ich keine Sprachpraxis mehr hatte.“ (Grjasnowa 2012, 33). Die Sprachen der Kindheit, die Erinnerungen an Baku, den Krieg und die Flucht werden in das mehrsprachige, transkulturelle Leben der Protagonistin integriert. Negative Erfahrungen bleiben Mascha natürlich nicht erspart, so etwa in der Schule:

Die Deutschlehrerin unterrichtete auch Sozialkunde, es ging um Ausländerkriminalität, und alle waren für sofortige Abschiebungen krimineller ausländischer Elemente. Genauer gesagt ging es um den Fall Mehmet: Ein Straftäter, dessen Bekanntschaft auch ich nicht hätte machen wollen, aber was genau ihn eigentlich von einem deutschen Kriminellen unterschied, abgesehen davon, dass er zwar in Deutschland geboren, in München aufgewachsen und ausschließlich in deutschen staatlichen Bildungseinrichtungen



sozialisiert worden war und dennoch keine Staatsbürgerschaft besaß, begriff ich nicht. Meine Lehrerin hatte auf diese Frage eine Antwort parat. (Grjasnowa 2012, 39)

In dieser Situation wehrt Mascha sich, indem sie der Lehrerin die Perücke vom Kopf zieht. Immer wieder gerät sie in Situationen, in denen sie mit starren Kategorien und stereotypen Vorstellungen konfrontiert wird, denen sie nicht entspricht. So bekommt sie etwa auf dem Flughafen in Israel Probleme, weil sie kein Hebräisch spricht, aufgrund ihres Studiums aber in der Lage ist, Arabisch zu sprechen. Die „Aufkleber mit den arabischen Schriftzeichen auf [ihrer] Tastatur“ (Grjasnowa 2012, 162), der Umstand, dass sie in ihrem Gepäck „[...] kaum Kleidung, dafür viele Wörterbücher dabei hatte, weckte Misstrauen.“ (Grjasnowa 2012, 163). Aber auch in ihrem privaten Umfeld irritiert diese Tatsache. Im Gespräch mit ihrem Ex-Freund Sami erzählt sie von ihrem Job in Tel Aviv:

„Über Hebräisch soll ich mir keine Sorgen machen.“ „Aber du kannst doch Hebräisch.“ „Nein.“ „Wieso denn nicht? Du bist jüdisch. Deine Familie lebt in Israel.“ „Entfernte Verwandte. Bis auf eine meiner Cousinen. Hebräisch habe ich nie gelernt.“ „Es ist das erste Mal, dass du zugibst, etwas nicht zu können.“ (Grjasnowa 2012, 143f)

Auch mit ihren neuen Freunden Ori und Tal in Israel wird dies zum Thema:

„Du sprichst Arabisch?“; fragte mich Ori. „Ja“, antwortete ich. „Wieso?“, fragte Tal. „Was heißt hier wieso?“, sagte ich. „Du sprichst Arabisch, aber kein Hebräisch, ist doch seltsam“, sagte sie. „Was macht es für einen Sinn, eine so kleine Sprache wie Hebräisch zu lernen? Wenn ich eine UN-Sprache haben kann?“ (Grjasnowa 2012, 189)

Hier werden nicht nur Hegemonieverhältnisse zwischen den Sprachen (politischer und kultureller Art) angesprochen, sondern es klingt auch durch, dass Mascha persönliche Motive dem Zweck, eine Karriere als Übersetzerin für die UN anzustreben, unterordnet. Gleichzeitig ist dieses Streben, die Disziplin und Motivation zum Lernen mehrerer großer Sprachen, auch von dem Wunsch geprägt, nicht mehr am Rand, sondern im Zentrum zu stehen. Sie dolmetscht Russisch und Französisch, wie sie einem Kellner verrät (Grjasnowa 2012, 189), und spricht somit vier der sechs UN-Sprachen. Auch ihr Freund Cem, der mit ihr zusammen studiert, begründet seine Motivation für das Sprachenstudium damit, dass er dem Rassismus und der kulturellen Hegemonie etwas entgegenzusetzen möchte. Als in der vierten Klasse ein neuer Mitschüler aus Frankreich in Cems Klasse kommt, wird die rassistische Logik deutlich:

Der Junge konnte kaum Deutsch, aber alle hielten ihn für wahnsinnig intellektuell, weil er Franzose war und weil sie dachten, dass er schon nächste Woche perfekt Deutsch sprechen würde. Und da habe ich mich in meiner Klasse umgeschaut: lauter Kanaken. Marcel sprach italienisch, Georgi griechisch, Taifun türkisch, Farid persisch und armenisch, genau wie seine Zwillingsschwester. Und wir alle sprachen auch Deutsch,

Diana Hitzke - 9783631805176

akzentfrei. Aber keiner von uns wurde als intelligent genug erachtet, um auf das Gymnasium wechseln zu können [...]. Ich glaube, da habe ich beschlossen, ihre viel bewunderten Sprachen besser zu sprechen als sie und es ihnen zu zeigen, samt ihrer kulturellen Hegemonie. (Grjasnowa 2012, 221)

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass vor allem das Sprechen und Beherrschen von Sprachen so viel Raum einnimmt. Übersetzung spielt fast nur im beruflichen Kontext beziehungsweise als Studieninhalt eine Rolle. In Maschas privatem Umfeld dagegen bleibt Übersetzung merkwürdig abwesend. Es kommt fast nie zu Situationen, in denen sich zwei Menschen sprachlich nicht verstehen und sie als Vermittlerin dazwischentreten könnte. Das mag auch daran liegen, dass sie so stark mit sich selbst beschäftigt ist und sich in allen möglichen Sprachen unterhalten kann. Dass sie kein Hebräisch spricht, kompensiert sie in Israel durch Englisch und Arabisch, wenn auch letzteres, wie bereits aufgezeigt, zu politischen Missverständnissen führt. Als ihr Freund Elias stirbt – die Liebesbeziehung zu ihm, die durch seinen Tod ein abruptes Ende nimmt, spannt sich durch das ganze Buch –, gibt es eine der wenigen Szenen, in denen sie etwas sprachlich nicht versteht. Ihr Freund Cem hat „für Elias in Griechenland Klageweiber angeheuert, die die nächsten achtundvierzig Stunden Elias' Tod beklagen würden.“ (Grjasnowa 2012, 107). Über einen Livestream lässt sich der Klagegesang verfolgen:

[S]ie wiederholen immer wieder einen einzigen Satz. Zumindest klang es für uns wie ein Satz. Ich fragte Cem, was er bedeutete, er wusste es nicht. Wir riefen wieder Konstantin an. ‚Ich kann es nicht hören‘, sagte Konstantin. ‚Das ist zu leise.‘ Wir hielten das Telefon näher an den Bildschirm. ‚Tun. Leiden. Lernen‘, übersetzte Konstantin. ‚Weshalb zitieren sie die Orestie?‘, fragte Cem. ‚Das sind Griechen‘, sagte Konstantin. ‚Ruf sie wieder an‘, sagte Cem. (Grjasnowa 2012, 108)

In dieser Szene wird die Vielzahl von Sprachwelten in Maschas Leben deutlich, und die Absurdität der Situation unmittelbar nach Elias' Tod – die griechischen Klageweiber, der Livestream, das Telefonat mit Konstantin wegen der Übersetzung – spricht für sich. Übersetzung ist hier überflüssig. Dennoch ist diese Szene – wie später die Thematisierung der Tatsache, dass Mascha kein Hebräisch spricht – ein Verweis darauf, dass das Lernen von Sprachen, das Beherrschen von Sprachen irgendwann an seine Grenzen stößt. Ihr Beruf als Dolmetscherin gleicht eben diese Grenzen aus. Das Spannungsverhältnis zwischen Verstehen und Nichtverstehen, die Rolle, die die Übersetzung darin spielt, bleibt seltsam unberücksichtigt.

Die Protagonistin spricht verschiedene Sprachen nebeneinander. Sie übersetzt nicht in ‚eine‘ bestimmte sprachlich-kulturelle Erfahrungswelt, wie es in der

Exil- und Migrationsliteratur oft der Fall ist, sondern lebt ganz selbstverständlich ein transkulturelles und mehrsprachiges Leben. Hier zeigen sich die Grenzen des Konzepts der Transkulturalität, aber auch der Translation als Transkonzept: Wo Mascha fließend (oder teilweise auch nur ausreichend) die jeweiligen Sprachen spricht, erlebt sie keine transkulturellen Momente, da sie nicht zwischen verschiedenen Sphären übersetzen muss. Wo sie übersetzt, kommt es ebenso wenig zu transkulturellen Erfahrungen, da es hier immer nur um die Frage geht, ob sie genug Vokabular und Grammatik gelernt hat und ob sie konzentriert oder schnell genug ist.

Sie versteht sich in Israel mit Arabisch, Englisch und Russisch. Dort wo Sprache zu deutlich politisch markiert ist, ist Englisch ein Ausweg. Als sie mit Tal und einer Gruppe politischer Aktivist\_innen von Israel nach Ramallah fährt, will sie allerdings nicht diejenige sein, die Englisch als gemeinsame Sprache etabliert.

Meine Kameraden standen unentschlossen vor dem Wagen, ich vermutete, dass es ihnen peinlich war, miteinander hebräisch zu reden. Sicherlich wäre das mitten in Ramallah tatsächlich unangebracht gewesen, doch keiner wollte anfangen englisch zu sprechen. Arabisch sprachen sie alle nicht, und deshalb schwiegen sie sich alle betreten an. Den Gefallen, etwas zu sagen und somit Englisch als die gemeinsame Sprache zu manifestieren, tat ich ihnen nicht. (Grjasnowa 2012, 260)

In dieser Szene wird deutlich, dass eine in diesem Kontext neutrale Sprache wie das Englische die politische Markierung bestimmter Sprachen nicht auflösen, sondern höchstens verdecken kann. Obwohl Mascha ihr ganzes Leben auf die Karriere in der UN ausrichtet, werden internationale Organisationen und die damit einhergehende Übersetzbarkeit nicht idealisiert. In Ramallah „zählte [sie] die Klingelschilder internationaler NGOs, UN-Schulen und von der EU geförderter Parkplätze. Die reinste Parade der neuen Kolonisierung.“ (Grjasnowa 2012, 260). Auch die theoretische Beschäftigung mit kultureller Diskriminierung und Rassismus wird nicht überstrapaziert, sondern lediglich als Instrument für das Bewusstwerden der Marginalisierten selbst präsentiert. Cem und Mascha unterhalten sich über einen Jungen mit „eine[r] weiße[n] russischsprachige[n] Oma“. Cem sagt: „Noch denkt er, dass alle gleich sind. Aber bald wird er bemerken, dass er schwarz ist.“ (Grjasnowa 2012, 220). Schließlich sagt er: „Aber der Kleine wird keinen Scheiß machen, er wird alles lesen und alles verstehen: alle Klassiker der Post Colonial Studies, der Critical Whiteness Studies, der Rassistentheorien, Fanon, Said, Terkessidis.“ (Grjasnowa 2012, 221).

Mascha versteckt sich nicht, scheut nicht den Konflikt, sie begibt sich auch privat in schwierige, verletzende Beziehungen, was sie nicht davon abhält,

immer wieder auf Menschen zuzugehen. Dies korrespondiert mit ihrem Willen, viele Sprachen perfekt zu beherrschen, viel zu reisen und zu erfahren. In Ramallah verliert sie sich schließlich – sie läuft von einer Hochzeit weg, wo sie als ‚Friedensaktivistin‘ kritisiert wird, und bricht auf einem Feld zusammen. Ihre Kindheitserinnerungen, der Verlust ihres Freundes Elias, die Abwesenheit ihrer Freunde in Israel und das Weglaufen in Ramallah führen zu dem Zusammenbruch, mit dem das Buch endet. Sie hat sich an einen Ort begeben, an dem sie keine Möglichkeit mehr für sich sieht: „Also. Es gibt nur zwei Möglichkeiten, setzte ich wieder an. ‚Entweder, ich trage dieses Kleid weiter und werde als Hure gesteinigt, oder ich ziehe mir doch etwas Längeres über. Aber dann sehe ich aus wie eine jüdische Siedlerin und werde gesteinigt.“ (Grjasnowa 2012, 270). Verstecken zum Schutz vor Diskriminierung und Gewalt ist in dieser Situation nicht mehr möglich. Sie fühlt sich ausgeliefert. Die patriarchalen, frauenverachtenden und antisemitischen Diskurse erlebt sie nun als konkrete Bedrohung für Leib und Leben. Während sie durch das Sprechen der vielen Sprachen mobil ist und sich zwischen den politischen Fronten bewegen kann, spürt sie hier einen Widerstand, den sie politisch und persönlich – seit einem Zusammenbruch nimmt sie Benzodiazepine – nicht überwinden kann. Die Selbstermächtigungsgeste, die sie mit Cem teilt, nämlich die Sprachen der UN zu lernen, um im Zentrum zu übersetzen und besser zu sein als die Ausgrenzenden, kommt hier an eine Grenze, die sich auch als die Grenze der Transkonzepte, des Transkulturellen und der Translation erweist. Wo patriarchale, antisemitische und rassistische Denkmuster in körperliche Gewalt umschlagen, ist kein Platz für Dialog und Verhandlungen, kein Ort für Aneignung oder Verwandlungen. Dort wo die Banalität der Freund-Feind-Unterscheidung greift und mit Gewalt durchgesetzt wird, gibt es kein Übersetzen, kein Überschreiten und keine Zweideutigkeit. Auch Mascha kommt dagegen nicht an.

Grjasnowas Text macht die widersprüchliche Konstruktion der Transkonzepte, aber auch ihre Notwendigkeit deutlich. Gegen die Diskriminierung von Menschen ohne deutschen Pass setzen Mascha und Cem das Lernen von Sprachen, gegen die persönliche Marginalisierung das Streben nach einer UN-Karriere. Statt sich der ausgrenzenden Logik und monopolaren Kategorien unterzuordnen, spricht Mascha mehrere Sprachen, hat Freunde aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten und macht Erfahrungen auf längeren Reisen in verschiedene Länder. Während sich eine Vielzahl politischer, sprachlich oder kulturell geprägter Zuschreibungen als verhandelbar und veränderbar erweisen, stößt sie mit der Frage nach der passenden Kleidung in Ramallah auf Grenzen. Als Frau und als Jüdin fühlt sie sich in dieser konkreten Situation körperlich bedroht.

Transkonzepte, das Denken und Leben jenseits von ethnischen und kulturellen Zuschreibungen und die Dekonstruktion der Freund-Feind-Unterscheidung erscheinen vor diesem Hintergrund als umso notwendiger. Aber selbst die kulturelle Mobilität, die durch Maschas Mehrsprachigkeit sogar jenseits politischer Trennlinien möglich ist, wird als äußerst prozesshaft sichtbar. Die Machtverhältnisse zwischen den Sprachen – und zwar nicht nur in Bezug darauf, ob sie große oder kleine Sprachen sind – sind je nach Kontext verschoben. Auch die UN-Sprachen und die internationalen Institutionen erscheinen einerseits als neutrale Mittler wie etwa das Englische. Sie werden andererseits aber auch als Kolonisierungsinstrumente offengelegt, die zu einer ‚Normalisierung‘ der Konflikte beitragen. Bei der Betrachtung von Maschas Antwort auf die Frage, warum sie kein Hebräisch spricht, wird aus dieser Perspektive klar, dass sie zum einen mit dem für die Karriere günstigen Lernen der größeren arabischen Sprache zur Verständigung beitragen kann, dass sie aber zum anderen durch diese Entscheidung auch die Machtverhältnisse zwischen der großen und der kleinen Sprache stabilisiert. Transkonzepte, so lässt sich schließen, bleiben als Korrektiv grundsätzlich notwendig – gerade, wenn Kultur als prozesshaft verstanden wird. Sogar dort, wo die Kategorien beweglich und die Übergänge fließend sind, etablieren sich immer wieder Grenzen. Durch Transkonzepte öffnen sich Möglichkeitsräume.

### **Irena Brežná's *Die undankbare Fremde* und Mascha Dabić's *Reibungsverluste***

Irena Brežná (\*1950) *Die undankbare Fremde* (2012) und Mascha Dabić (\*1981) *Reibungsverluste* (2017) thematisieren auf einer direkteren Ebene die Möglichkeiten einer angemessenen Übertragung von einer in die andere Sprache und Kultur. Da beide Texte deutlich kürzer sowie thematisch fokussierter sind als Grjasnowas Text und da viele Themen, die bei Brežná und Dabić eine Rolle spielen, bereits in den vorhergehenden Ausführungen vertieft worden sind, möchte ich im Folgenden beide Texte vergleichend analysieren und zum Schluss noch einmal mit Grjasnowa kontrastieren.

Die Protagonistinnen bei Brežná und Dabić arbeiten als Dolmetscherinnen und sind damit – im Unterschied zu Übersetzer\_innen, die durch ihre schriftliche Arbeit eine gewisse Distanz aufbauen können – sehr nah an den Personen: Sie sind sichtbar, sie sprechen gewissermaßen für den\_die Andere\_n und geben auch den Tonfall sowie eventuell zum Ausdruck kommende Gefühle und Stimmungen wieder. Bei ihren Einsätzen sind beide Protagonistinnen konkret mit Menschen konfrontiert, die von Flucht und Migration betroffen sind, und

müssen dementsprechend oft konfliktbeladene Gespräche dolmetschen. Brežnás Erzählerin, die in der ersten Person erzählt, arbeitet für verschiedene Institutionen – zum Beispiel bei Gericht, im Krankenhaus oder in der Therapie. Dabićs Protagonistin Nora dolmetscht ausschließlich Therapiesitzungen, und zwar immer mit derselben Therapeutin namens Roswitha. Während Nora mit Liebesgeschichten beschäftigt ist und sich dem Projekt, mit dem Lesen aufzuhören, verschrieben hat, setzt sich Brežnás Protagonistin mit ihrer eigenen Geschichte der Migration auseinander. Dabei erzählt sie von ihren Erfahrungen mit Diskriminierung und Ignoranz in der Schweiz. Besonders problembehaftet ist für sie der auf Migrant\_innen ausgeübte Zwang, sich zu integrieren und dankbar dafür sein zu müssen, in der Schweiz leben zu dürfen. Sie identifiziert sich daher wenig mit den Schweizer Institutionen, sondern eher mit den Personen, für die sie dolmetscht. Die Notwendigkeit professioneller Distanz wird durchaus thematisiert. Sie interveniert aber dennoch sehr oft und sie dolmetscht auch falsch, wenn sie denkt, dass sie damit der betreffenden Person helfen kann. An einer Stelle heißt es:

Die Leiterin des Dolmetscherdienstes ermahnt das internationale Heer sprachlicher Stundenlöhner: ‚Nur vermitteln, nicht eingreifen.‘ Sie hängt nicht in der Kontinentalpalte, kennt nicht das Krachen, wenn Kulturen aufeinanderstoßen. Vor jedem Einsatz bläue ich mir ein: Pass auf dich auf, lass die Ufer Ufer sein, biete dich nicht als Brücke an, die stets zu Diensten steht, sonst trampelt man auf dir herum und bringt dich zum Einsturz. Sei eine Sprachfähre. Führe die Passagiere hinüber, lege ab und lösche ihre Gesichter aus dem Gedächtnis. Etwas von beiden Ufern bleibt trotzdem an der Fährrfrau kleben. (Brežná 2012, 8)

Die Erzählerin verrät, dass sie aus drei Sprachen dolmetscht, behält allerdings für sich, um welche konkreten Sprachen es sich handelt (Brežná 2012, 8). Durch die Anlage der Erzählung werden die Narrative anderer Migrant\_innen mit ihrer eigenen Geschichte verknüpft, die ebenfalls von Migration, Diskriminierung und erzwungener Integration handelt.

Mascha Dabićs Protagonistin ist eine junge Frau, die viel gereist ist und die eine längere Zeit in St. Petersburg verbracht hat und nun als Dolmetscherin und Sprachlehrerin arbeitet. Für die Institution, in der sie arbeitet, muss sie regelmäßig anonymisierte Berichte über Folter übersetzen, die wiederum vorgelegt werden müssen, um die Finanzierung zu sichern.

Sie fand es verstörend, wie sich eine Lebensgeschichte, die sich in vielen intensiven Gesprächen wie ein Mosaik allmählich zusammensetzen begann, in der Sprache der Bürokratie auf eine ‚Foltergeschichte‘ reduzieren ließ, die wiederum in ihre Einzelteile zergliedert wurde – Anzahl und Funktion der Täter, Häufigkeit der Folterung, angewandte Methode und Werkzeuge, physische und psychische Folgeerscheinungen. [...]

Das Formular wurde dann in englischer Übersetzung nach Genf in ein UNO-Gebäude geschickt, wo es wohl in einem Büro auf einem Tisch landete, anschließend mit den anderen Formularen in eine Mappe geheftet wurde, um beim nächsten *board meeting* von einer wohlgesonnenen UNO-Mitarbeiterin als Beleg dafür verwendet zu werden, warum ausgerechnet dieser Verein weiter Subventionen erhalten sollte. (Dabić 2017, 35)

Die Reduktion einer persönlichen Erfahrung, eines Lebens auf eine Fallgeschichte frustriert die Protagonistin. In den Therapiesitzungen, wo sie zwischen der Therapeutin und den Patient\_innen dolmetscht, geht es ihr um ein angemessenes Verstehen. Sie sucht nach den richtigen Worten, achtet aber auch darauf, dass der richtige Tonfall getroffen und die richtige Stimmung vermittelt wird. Sie denkt nicht nur über die Fragen und Reaktionen der Therapeutin nach, sondern erklärt ihr auch, dass ein wörtliches Dolmetschen nicht möglich ist:

Als Roswitha sie zu Beginn ihrer Zusammenarbeit gebeten hatte, ‚alles wortwörtlich zu übersetzen‘, hatte Nora wie eine fauchende Katze erwidert: ‚Erstens heißt es im mündlichen Modus dolmetschen und nicht übersetzen, und zweitens gibt es kein wortwörtliches Übersetzen – beziehungsweise: So etwas gibt es schon, aber das klingt dann so, wie wenn man sagt ‚I understand only railway station‘ für ‚ich verstehe nur Bahnhof‘. (Dabić 2017, 41)

Dies ist gerade in Hinsicht auf eine Psychotherapie sehr relevant, da Sprache dabei generell sehr wichtig ist und die Therapeutin sich oft auch mit der Ausdrucksebene auseinandersetzt, d.h. sie reflektiert darüber, auf welche Art und Weise bestimmte Dinge ausgedrückt werden.

Die persönliche Beteiligung der Dolmetscherinnen wird bei Brežná and Dabić ganz unterschiedlich beschrieben: während Brežnás Protagonistin durchaus inhaltlich eingreift, wenn sie damit helfen kann, hat Nora bei Dabić ein aus Roswithas Sicht als distanziert beschriebenes Verhältnis zu ihrer Arbeit („In der Stunde gab es mit Nora so gut wie keine Probleme, sie hatte schnell gelernt, Distanz zu wahren, ohne dabei unfreundlich zu wirken [...]“; Dabić 2017, 41). Roswitha denkt über Noras Arbeitsweise nach und kommt zu dem Schluss, dass es nicht besonders nützlich ist, wenn Dolmetscher\_innen zu sehr durch ihre Hilfsbereitschaft motiviert sind.

Roswitha wusste nicht viel über Noras Leben und ihre Motivation, als Dolmetscherin zu arbeiten, aber sie ahnte, dass sie den Job eher aus Verlegenheit als aus Eigenantrieb angenommen hatte. Vielleicht war das des Rätsels Lösung, schlicht mangelndes Interesse. Nicht gerade gut, aber immer noch besser als überbordende Hilfsbereitschaft, dachte Roswitha. Nichts war ärgerlicher als eine Dolmetscherin mit akutem Helferkomplex. Was hatte sie sich da schon geärgert über Dolmetscherinnen, die in ihrer Freizeit mit den Klienten alle möglichen Ämter abklapperten und als Mönchergern-Sozialarbeiterinnen ihr Unwesen trieben. (Dabić 2017, 42)

Beide Autorinnen nutzen die Figur der Dolmetscherin, um zu zeigen, dass Prozesse des Übersetzens und Dolmetschens keine neutralen Operationen sind, die immer glatt und reibungslos verlaufen, sondern dass sie auch eine menschliche Seite haben. An der Figur der Dolmetscherin, die im Unterschied zu Übersetzer\_innen keine Möglichkeit hat, sich in der konkreten Gesprächssituation der persönlichen (An-)Teilnahme zu entziehen, machen die Texte darüber hinaus deutlich, welchen Anforderungen ein angemessenes Zuhören standhalten müsste. Die Dolmetscherinnen werden in beiden Texten auch zu Vermittlerinnen für die Lesenden, die mit Erfahrungen von Flucht und Migration, von Trauma und Folter konfrontiert werden. Mit dem Fokus auf die Institutionen mit ihren Beamt\_innen, Ärzt\_innen und Therapeut\_innen sowie den Dolmetscher\_innen, die eine Zwischenstellung einnehmen, werden die Narrative von Flucht und Verfolgung immer nur ausschnittsweise präsentiert. Damit spiegeln beide Texte gesellschaftskritisch wider, dass die meisten Geschichten ungehört bleiben.

### **Vergleichende Perspektiven auf Marković, Grjasnowa, Brežná und Dabić**

Die Texte von Marković, Grjasnowa, Brežná und Dabić bieten ganz unterschiedliche Perspektiven auf Übersetzung und auf das Dolmetschen. Bei Marković zeigt sich, wie sehr die Prozesse der Übersetzung und der Zirkulation miteinander verbunden sind. Darüberhinaus wird deutlich, wie die Adaption eines Textes von einem kanonischen Autor eigene Autorschaft begründen kann. Marković hat sich mittlerweile als Autorin etabliert, sie hat ihre folgenden Texte auf Deutsch vorgelegt.<sup>29</sup> Bei Grjasnowa ist die Dolmetscherin weniger in der Rolle als Vermittlerin und damit als Person, die ständig in die Lebensgeschichten anderer involviert ist, sichtbar, sondern vielmehr als Person, die Erfahrungen in vielen Ländern und mit unterschiedlichen Sprachen gesammelt hat und sich mit ihrer eigenen Lebensgeschichte auseinandersetzt. Während bei Brežná beide Themen eine Rolle spielen, steht bei Grjasnowa eindeutig Mascha im Fokus – das Studium des Dolmetschens und der Sprachen hat die Funktion, bestimmte Aspekte an Maschas Lebensgeschichte sowie verschiedene diskursive Positionen

---

29 Mascha Dabić hat übrigens *Izlaženje* aus dem Serbischen ins Deutsche übersetzt. In dieser Hinsicht ist es interessant, dass ihre Erzählung *Reibungsverluste* von einer Dolmetscherin mit den Sprachen Russisch und Englisch handelt, den Sprachen, die die Autorin studiert hat. Brežnás Text hat insofern einen biografischen Hintergrund, als die Autorin selbst in die Schweiz migriert ist.



zu Gesellschaft und Migration in den Text einbringen zu können. Gegenwart wird darin zugespitzt auf den Konflikt zwischen einer monolingualen Welt und einer mehrsprachigen, transkulturellen Person. Während Grjasnowa verschiedene problematische, konfliktbehaftete Situationen an der Figur Mascha durchspielt, können durch die professionellen Dolmetscherinnen bei Brežná und Dabić Bruchstücke schmerzhafter Narrative in den Blick genommen werden, zu deren Zeuginnen und Vermittlerinnen die beiden werden. Noras professionelle Distanz steht dabei in Kontrast zu den aktiven Interventionen bei Brežná, die sich auch durch die eigene Migrationserfahrung ihrer Protagonistin erklären lassen.

Während Marković die Lesenden an aktiven Übersetzungsprozessen teilnehmen lässt und ihr Text die Zusammenhänge zwischen Adaption, Übersetzung und Zirkulation deutlich macht, werden durch die Hauptfiguren bei Brežná und Dabić Prozesse des Dolmetschens sichtbar gemacht. Grjasnowas Text macht dagegen vor allem die kulturelle Übersetzung zum Thema. Die Autorin schreibt aber auch gegen Vorstellungen und Grenzen einer monolingualen Welt an. Demnach greifen die Texte viele Themen auf, die auch in den Translation Studies diskutiert werden. Während die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Übersetzungsprozessen diese Themen systematisch untersucht, können literarische Texte persönliche Perspektiven und Narrative direkter adressieren; darüberhinaus können sie die Lesenden in Übersetzungs- und Vermittlungsprozesse involvieren.

