

**Katedra germanistiky  
Filozofická fakulta  
Univerzita Palackého v Olomouci**

**Štěpánka Ištvánková**

Die poetische Sprache von  
**ERNST JANDL**  
in der Übersetzung

**vedoucí práce: Mgr. Marie Krappmann, Ph.D.**

**2017**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní předepsaným způsobem všechny použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne \_\_\_\_\_

Štěpánka Ištvánková

Děkuji Zdeňku Zapatovi, rodičům a kavárně kina Metropol za veškerou podporu.  
Děkuji Mgr. Marii Krappmann Ph.D. za trpělivé vedení a cenné rady.

**ERN**

▼

**STĚPÁNKA**

**J**

**IŠTVANKOVÁ**

**DL**

# Inhalt

1.	Dichter ohne Sprache? Sprache ohne Grenzen? .....	7
2.	Herr Jandl stellt sich vor .....	11
3.	Jandeln Sie, bitte!.....	22
3.1.	Die lautliche Ebene .....	22
3.2.	Die Ebene der Orthographie .....	23
3.3.	Die Ebene der Wortbildung, Wortzerlegung und Grammatik .....	23
3.4.	Die Ebene der Wahrnehmung durch den Rezipienten .....	25
3.5.	Formale Typen nach den Rezeptions- und Darstellungskriterien.....	27
3.5.1.	Sprechgedicht .....	27
3.5.2.	Visuelles Gedicht.....	28
5.	Praktischer Teil: Gedichtanalyse und Komparation.....	39
5.1.	Familie.....	42
5.1.1.	Analyse: familiensofa .....	42
5.1.2.	Übersetzung: rodinné sofa.....	44
5.2.	Liebe.....	47
5.2.1.	Analyse: liegen, bei dir .....	47
5.2.2.	Übersetzung: ležet u tebe.....	49
5.3.	Religion.....	50
5.3.1.	Analyse: erschaffung der eva.....	50
5.3.2.	Übersetzung: bůh.....	53
5.4.	Politische Kritik.....	56
5.4.1.	Analyse: the flag.....	57
5.4.2.	Übersetzung .....	60
5.5.	Gesellschaftliche Kritik.....	64
5.5.1.	Analyse: von medizinen .....	64
5.5.2.	Übersetzung: medykamenta.....	66
5.6.	Depression, Krankheit, Tod.....	69
5.6.1.	Analyse: sommerlied.....	70

5.6.2.	Übersetzung: letní píseň .....	72
5.7.	Natur- und Tierwelt.....	74
5.7.1.	Analyse: bestiarius.....	75
5.7.2.	Übersetzung: bestiárium.....	83
5.8.	Andere thematischen Bereiche und Transfertypen.....	91
6.	Schlussfolgerungen den praktischen analytischen Teil .....	93
7.	Übertragbarkeit der Kreativität .....	95
8.	Bibliographie .....	97
9.	Anhang .....	100
10.	Annotation .....	107

# 1. Dichter ohne Sprache? Sprache ohne Grenzen?

## Einleitung der Arbeit

Die vorliegende Diplomarbeit stellt das dichterische Werk des österreichischen experimentellen Schriftstellers Ernst Jandl vor und erforscht die Möglichkeiten der Übertragung dessen formaler und inhaltlicher Strukturen bei der Übersetzung ins Tschechische. Deswegen wird sie zwischen dem literarischen und linguistischen Bereich verortet. Diese wissenschaftliche Grenzposition korrespondiert mit den Grenzen der Lyrik, mit denen Jandl selbst in seinem literarischen Werk oft spielt. Diese Grenzüberschreitungen kommen einer Befreiung des Wortes und des Buchstabens aus deren historischen Gebrauch in der Poesie gleich. In der literarischen Ebene der Lyrik bleibt er zumindest in den Themen der Tradition treu. So entstehen Naturgedichte, Liebesgedichte oder Kriegsgedichte. Jandels bitterer Humor lässt die Motive dabei eher traurig als lustig erscheinen. Die Rhythmik bleibt meistens regelhaft. Die Wörter und Silben werden aber oft in Buchstaben zerlegt – die Gedichte reagieren innerlich auf die Brüchigkeit von Wörtern, Sätzen und dvareren Sinn. An diesem Zerfall der Sprache zeigt sich aber auch die deformierte Wirklichkeit. Ein solches Prinzip repräsentiert das Sprachexperiment. Dazu nutzt Jandel auch andere Prinzipien, wie zum Beispiel die „heruntergekommene Sprache“, die er selbst als einen Begriff etablierte. Diese zeichnet sich durch due Missachtung der grammatischen Regeln aus. Seine Poesie lässt oft auch die Grenze zwischen Dichtung und Grafik verschwimmen. Sein experimenteller Zugang variiert in verschiedenen Formen.

Ebenso werden Textgrenzen von Jandl auf verschiedene Weise durchgebrochen. Er nutzte unterschiedliche interdisziplinäre Wahrnehmungskanäle – zum Beispiel Lese- und Sprechgedichte, visuelle Poesie oder Mischungen verschiedener poetischer Spielarten.<sup>1</sup>

Die Schwierigkeit einer Einordnung des Autors, die damit verbunden ist, beeinflusste die Möglichkeit einer frühen positiven Rezeption, sowohl durch das

---

<sup>1</sup> UHRMACHER, Anne. *Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache*. Tübingen: Niemeyer, 2007. S. 185

Publikum als auch, im besonderen, durch die Verleger. Seine erste öffentliche Lesung fand am 24. Mai 1957 in der Buchhandlung H. Geyer in Wien statt. Die ersten Gedichte wurden dann in der Zeitschrift *Neue Wege* abgedruckt. Die Reaktion war ablehnend. Es begann eine Kampagne gegen seine Poesie, die ihm weitere Publikationsmöglichkeiten untersagte.<sup>2</sup>

In den fünfziger Jahren herrschte kein gutes Klima für experimentelle Literatur. Gottfried Benn entwickelte die Poetik der Form und Schönheit. Jandl und seine bittere Ironie passten in diese Zeit nicht. Aufgrund dieses Klimas entschiedete sich Jandl auch geographische Grenzen überschreiten. Zuerst setzte er sich als Dichter in England durch. Anfang der sechziger Jahre reiste er in die Bundesrepublik Deutschland. Aber die Verleger hier bewerteten seine Arbeit kritisch. Suhrkamp erklärte ihm, dass er ein Dichter ohne Sprache sei. Nur der Besuch beim Luchterhand Verlag führte zu einem Erfolg. So wurden seine Gedichte erst verspätet veröffentlicht. In der Mitte der sechziger Jahre machte er eine Tournee mit Friederike Mayröcker durch die Vereinigten Staaten und besuchte darauf folgend viele Staaten Europas. Auch dem tschechischen (oder tschechoslowakischen) Leser wurde er bekannt – er rezitierte zweimal in Prag (in Theater Viola) und manche seine Gedichte wurden von Josef Hiršal und Bohumila Grögerová übersetzt – wenn es sich auch nur um die zwei Bände *Mletpantem* (1989) und *Rozvrzaný mandl* (1999) handelt.<sup>3</sup>

Der erste Teil meiner Diplomarbeit widmet sich detailliert diesen biographischen Angaben, die Jandels Werke stark beeinflussen und stellt die literarischen und linguistischen Hauptmerkmale von Jandls Sprache vor, weil diese Basis wichtig für die richtige Wahrnehmung seines Textes ist. Im Fokus des zweiten Teils steht dann die praktische literarische Vergleichsanalyse, die anhand von ausgewählten Gedichten die Einzelmerkmale in den Originalgedichten beschreibt. Sie konzentriert sich dabei zunächst auf die klassische Gedichtsanalyse und im zweiten Schritt behandelt sie die Zusammenhänge und Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zieltext. Die Analyse beschränkt sich auf eine Gedichtsauswahl, die die zentralen Themen und die formalen Arten Jandls

---

<sup>2</sup> Vrgl. HIRŠAL, Josef; GRÖGEROVÁ, Bohumila. Im Schlusswort von JANDL, Ernst. *Rozvrzaný mandl*. Mladá Fronta, Praha, 1999. S. 185

<sup>3</sup> Vrgl. HIRŠAL, Josef; GRÖGEROVÁ, Bohumila. Im Schlusswort von JANDL, Ernst. *Rozvrzaný mandl*. Mladá Fronta, Praha, 1999. S. 190

lyrischen Schaffens repräsentiert. Der linguistische Teil ist im Bereich der Übersetzungstheorie verankert und beschäftigt sich mit den Unterschieden und Zusammenhängen, die zwischen Ausgangs- und Zieltext entstehen. Die Basis für die Gedichtanalyse stützt sich auf die ausführliche Arbeit *Einführung in die Gedichtanalyse* (1997) von Literaturtheoretiker Dieter Burdorf. Der Begriffsapparat für die Komparation und die typologische Abstufung der Veränderungen des Ausdrucks, die bei der Vergleichsanalyse benutzt wird, wurde der *Theorie der poetischen Übersetzung* von Anton Popovič entliehen. Als ein wichtiger Stützpunkt gilt auch das Werk von Jiří Levý – *Umění překladu*. Diese beiden überzeitlichen Theorien gehören zu dem funktionalen Bereich, im welchen die kommunikative Funktion des Textes im Vordergrund steht. Popovič beschreibt die Funktionsfähigkeit des Ausdrucks einen Zieltext auf der Basis des Ausgangstextes zu bilden. Die einzelnen Merkmale müssen aber damit nicht pünktlich beibehalten werden, sie müssen eher miteinander korrespondieren. Die Voraussetzung für die Funktionsfähigkeit besteht darin, dass der Bedeutung des Originaltextes erhalten bleibt, die alternative Formen des Ausdruckes sind aber möglich.<sup>4</sup> Diese Auffassung passt zu Übersetzbarkeit der experimentellen Poesie entsprechend zu.

An dieser Stelle ist wichtig zu bemerken, dass die funktionale Übersetzungstheorie in der Skopostheorie von Vermeer ihren Höhepunkt fand. Christiane Nord, die Vermeers Ansatz weiter entwickelte, definierte Translation als „*die Produktion eines funktionsgerechten Zieltextes in einer je nach der angestrebten oder geforderten Funktion (Translatskopos) unterschiedlich spezifizierten Anbindung an einen vorhandenen Ausgangstext*“.<sup>5</sup> Nach Nord hat der Übersetzer eine spezifische Verantwortung für die funktionale Adäquatheit des Ausgangstextes und Zieltextes. Die Kreativität des Autors ist hier durch der beabsichtigen Funktion des Textes – durch den Zweck – begrenzt, was aber für die Poesie meistens nicht gültig ist.<sup>6</sup> In solchen Texten ist die morphosyntaktische Ebene zerstört und lässt sich in einen neuen Kontext einordnen. Deswegen spielt

---

<sup>4</sup> Vrgl. POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Tatran, Bratislava, 1975. S. 276

<sup>5</sup> NORD, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlage, Methode und Didaktik einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Groos, 2009. S. 30

<sup>6</sup> Vrgl. MALÝ, Radek. *Příběhy básní a jejich překlady*. Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, 2014. S. 17

hier eine wichtige Rolle auch die Kreativität des Übersetzers, die auch in den Komparationsanalysen bewertet ist. Daneben sind die phonologischen, morphologischen, syntaktischen und stylistischen Ebenen untersucht.

Aus diesen Gründen wählte ich für die vorliegende Arbeit die Theorien von Popovič und Levý, die auch aus derselben kulturellen und sprachlichen Umgebung wie die Übersetzungstexte stammen.

Hier zeigt sich eine weitere Grenze, die nur schwer zu übertreten ist: Die Grenze der Übersetzung. Jandls Gedichte sind ein Spiel mit der deutschen Sprache und weil er die Sprache dekonstruiert und verändert, steht sie dadurch auf einem nicht so leicht übertragbaren Fundament – semantisch, phonetisch und kontextuell. Die einzelsprachgebundenen Möglichkeiten können oft nicht in eine andere Sprache übertragen werden. Die vorliegende Diplomarbeit konzentriert sich auf die Beschreibung der Schwierigkeiten, die mit der Übersetzung seiner Werke im Zusammenhang stehen und auch auf die Darstellung der Übersetzungsstrategien, die zur Überwindung dieser Schwierigkeiten eingesetzt wurden. Die Basis für die Analyse bilden in der Zielkultur die ausgewählten Übersetzungen von Josef Hiršal und Bohumila Grögerová.

## 2. Herr Jandl stellt sich vor

### Jandls Leben und literarische Tätigkeit

In dem ersten Teil meiner Diplomarbeit stelle ich Jandls Biographie ausführlich vor. Dies ist wichtig für das weitere Verständnis seiner literarischen Tätigkeit, weil sich die Themen aus seinem Leben in das künstlerische Schaffen stark projizieren. Außerdem beeinflussten manche Ereignisse und Partnerschaften die Publikationsmöglichkeiten. Für eine bessere Vorstellung wähle ich in diesem Kapitel ein paar Beispielsgedichte aus, detaillierte Analysen werden dann im zweiten Teil ausgeführt, in dem sieben Mustergedichte interpretiert werden.

Ernst Jandl wurde am 1. August 1925 in Wien geboren. Seine Familie lebte in dieser Zeit im Wohlstand, weil sein Vater ein Bankangestellter war. Die Eltern waren christlich-sozial orientiert, sie standen dem Nationalsozialismus distanziert gegenüber.<sup>7</sup> Seit 1935 besuchte er die Eliteschule Schottengymnasium, nach dem Anschluss Österreichs kam er ins Gymnasium Wien 3. Hier begann seine Faszination für den Expressionismus, die abstrakte Malerei und den Jazz.<sup>8</sup> Seine größte negative Erfahrung war der Tod seiner Mutter im Jahre 1940. Sie erkrankte 1932 an myasthenia gravis – einem tödlichen Nervenleiden. Dieses Ereignis spiegelt sich selbstverständlich auch in seiner künstlerischen Arbeit wieder.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Vrgl. SCHWEIGGERT, Alfons. *Die Welt ist laut laut ist schön. Der Sprachzerfetzter Ernst Jandl*. In: Ders.: *Wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich. Porträts. Streifzüge und Gedankengänge*. St. Ottilien: EOS-Verlag, 2004. S. 79

<sup>8</sup> Vgl. SIBLEWSKY, Klaus (Hrg.). *Ernst Jandl. Texte, Daten, Bilder*. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag, 1990. S. 46 - 48

<sup>9</sup> Vrgl. SIBLEWSKY, Klaus (Hrg.). *Ernst Jandl. Texte, Daten, Bilder*. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag, 1990. S. 46

## **mutters früher tod<sup>10</sup>**

mutters früher tod  
hat mich zum zweiten mal geboren  
mit eselsohren  
und der langen nase des pinocchio  
so findet man mich leicht  
ich bin verloren

(1984)

1943, knapp nach dem Abitur, wurde er zum Militärdienst eingezogen. Im Herbst 1944 musste er an die Front, wurde aber anfang 1945 von den Amerikanern gefangen genommen. Im englischen Lager Stockbridge arbeitete er als Dolmetscher. Ab dem Sommersemester 1945 studierte er in Wien Germanistik und Anglistik. Seine Dissertation war den Novellen Arthur Schnitzlers gewidmet. Seit 1949 unterrichtete Jandl Deutsch und Englisch. Der Lehrberuf hinderte ihn aber daran freier Schriftsteller zu sein, weshalb er sich immer wieder längere Auszeiten von der Schule nahm. Im Jahre 1972 reiste er gemeinsam mit Frederike Mayröcker durch 13 Städte der USA. Danach war für ihn die Rückkehr in die Schule nicht mehr realisierbar. Deshalb ließ er sich nach 27 Jahren als Lehrer pensionieren.<sup>11</sup> 1984 nahm er eine Gastprofessur an der Frankfurter Universität an. Ernst Jandl starb am 9. 5. 2000 in Wien an einem Herzleiden.

---

<sup>10</sup> *Ernst Jandl und die Familie*. Die offizielle deutschsprachige Website des Autors Ernst Jandl. Verlagsgruppe Random House GmbH, 2016. [online] Die offizielle deutschsprachige Webseite des Autors Ernst Jandl. [abgerufen am 20. 6. 2017] Unter: <http://www.ernstjandl.com/familie.php>

<sup>11</sup> Vrgl. SCHWEIGGERT, Alfons. *Die Welt ist laut laut ist schön. Der Sprachzerfetzter Ernst Jandl*. In: Ders.: *Wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich. Porträts. Streifzüge und Gedankengänge*. St. Ottilien: EOS-Verlag, 2004. S. 85

Jandls wichtigste Lebensgefährtin war Friederike Mayröcker, die selbst literarisch tätig war. Ernst Jandl lernte sie 1954 während der 5. Österreichischen Jugendkulturwoche in Tirol kennen. Mayröcker war nicht nur seine Lebensgefährtin, sie spielte auch eine wichtige Rolle in seinem künstlerischen Schaffen. Sie schrieben gemeinsam und kontrollierten ihre Texte gegenseitig.<sup>12</sup> Prinzip ihrer Beziehung beschreibt am besten die Dichtung *er: es sei*, die Klaus Siblewsky nach Jandls Tod in der neusten vollständigen Angabe *Werke in sechs Bänden* (2016) veröffentlichte.

**er: es sei**<sup>13</sup>

er: es sei

knapp nach acht erst (sie gähnt)  
und sie scheine müde

sie: ein drang zu gähnen

doch kein zeichen  
für müdigkeit

er: daß sie zeitlich

nie  
koordination gefunden hätten

sie: wann denn nun

eigentlich seine  
beste arbeitszeit sei

er: daß sie das

nach all den jahren  
noch nicht wisse

sie: sie vermute ja

abends vielleicht  
doch wenn er dann getrunken habe

---

<sup>12</sup> SIBLEWSKY, Klaus (Hrg.). *Ernst Jandl. Texte, Daten, Bilder*. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag, 1990. S. 51

<sup>13</sup> *Ernst Jandl und die Friederike Mayröcker*. Die offizielle deutschsprachige Website des Autors Ernst Jandl. Verlagsgruppe Random House GmbH, 2016. [online] Die offizielle deutschsprachige Webseite des Autors Ernst Jandl. [abgerufen am 20. 6. 2017] Unter: <http://www.ernstjandl.com/friederike-mayroecker.php>

er: er selbst  
    könne keine bestimmte  
    zeit angeben  
sie: sie wolle ja  
    alles bloß  
    rücksichtsvoll tun  
er: daß rücksicht  
    das bewußtsein davon  
    ein hindernis sei  
sie: sie verstehe es  
    aber schließlich  
    lasse er ihr auch ihre zeit

Ihre Zusammenarbeit begann mit dem Hörspiel *Fünf Mann Menschen*. Zusammen schrieben sie sechs Spiele. Es handelte sich neben dem eben erwähnten Drama *Fünf Mann Menschen* (1968) um folgende Stücke: *Der Gigant* (1971), *Der Uhrenklave* (1971), *Die Auswanderer* (1971), *Spaltungen* (1971) und *Gemeinsame Kindheit* (1971). Im Jahre 1971 arbeiteten sie noch an dem Fernsehfilm *Traube* zusammen. Seit 1979 ist also auch die literarische Gattung Hörspiel ein untrennbarer Bestandteil von Jandls Werk. Mayröcker und Jandl trennten sich aber später – nicht nur im privaten Leben, sondern auch in der Poesie. Jandl legte als Autor Wert auf Ordnung und den formalen Aufbau seiner Gedichte, Mayröcker schrieb eher in freien Versen und stark assoziativ.<sup>14</sup> Nach Jandls Tod gab Friedericke Mayröcker ihr eigenes poetisches Werk *Requiem für Ernst Jandl* (2001) heraus.

Jandl und Mayröcker gehörten zur Wiener Gruppe. Kennzeichned für die Mitglieder dieser Gruppe war der Einfluss des Expressionismus und des Dadaismus, sowie der Versuch an die Tradition der Moderne anzuknüpfen. Bei *Laut und Luise* kam Jandl zur Neuerfindung der konkreten Poesie.<sup>15</sup> Jandls Vorbilder waren unter anderen James Joyce, Gertrude Stein, Kurt Schwitters,

---

<sup>14</sup> Vrgl. SIBLEWSKY, Klaus (Hrg.). *Ernst Jandl. Texte, Daten, Bilder*. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlaf, 1990. S. 143 – 152

<sup>15</sup> Vrgl. RIHA, Karl. In TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Hrsgb. ARNOLD, Heinz Ludwig. 1/96. Heft 129. München, 1996. S. 12

Gerhard Rühm, H. C. Artmann und Bertolt Brecht. Seine Ironie und sein Witz verbinden ihn mit Autoren wie Christian Morgenstern oder Hans Arp.<sup>16</sup>

**verwandte**

der vater der wiener gruppe ist h.c. artmann  
die mutter der wiener gruppe ist gerhard rühm  
die kinder der wiener gruppe sind zahllos  
ich bin der onkel

(*idyllen*, 1989)

1973 gründete Ernst Jandl zusammen mit anderen Schriftstellern die Grazer Autorenversammlung. Er versuchte eine Reorganisation des österreichischen P.E.N.- Zentrums zu erreichen. Konkreter Anlass war, dass Lernet-Holenia aus Protest gegen die Verleihung des Literaturnobelpreises an Heinrich Böll die Präsidentschaft des P.E.N.- Clubs Österreich zurücklegte. In zwei Sitzungen versammelten sich achtundfünfzig Autorinnen und Autoren im Grazer Forum Stadtpark. Sie stammten aus der sogenannten Wiener Gruppe und aus ihrem Umfeld, (Forum Stadtpark, Wiener Aktionismus, Neue Formen, Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten). Dort entstand die Entscheidung für die Bildung einer festen Organisation mit dem Namen Grazer Autorenversammlung.<sup>17</sup>

Die Basis für die Übersichtsinformationen, die sich der literarischen Tätigkeit widmen, ist Jandls Werkgeschichte, die in der Zeitschrift *Zirkular* (Sondernummer 6, 1985) herausgegeben wurde.<sup>18</sup>

Die Veröffentlichung seiner Arbeit begann im Jahre 1956 mit dem Buch *Andere Augen*. Schon hier setzte er seinen unverkennbaren Stil durch. Er beschäftigte sich thematisch mit den Dingen des Alltagslebens und schrieb ohne Pathos. Der Rhythmus ist frei und die Metrik schlicht. Das dominierende Prinzip

---

<sup>16</sup> Vrgl. RIHA, Karl. In TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Hrsgb. ARNOLD, Heinz Ludwig. 1/96. Heft 129. München, 1996. S. 12

<sup>17</sup> Vrgl. RENOLDNER, Andreas. „Die Grazer Autorinnen Autorenversammlung. Die ersten 40 Jahre.“ Unter: <http://www.gav.at/pages/geschichte.php> (abgerufen am 24. 3. 2017)

<sup>18</sup> PFOSER-SCHEWIG, Kristina (Hrsg.). ZIRKULAR. Sondernummer 6, Juli 1985. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien.

ist ein humoristisches Wortspiel, das sich weiter in den Sprechgedichten präsentierte.

Vom Anfang an war für Ernst Jandl auch die persönliche Lesung und Vertonung seiner Gedichte auf Schallplatten (später auf Kassetten oder CDs) wichtig, weil sie am besten als Sprechgedichte funktionieren. Ihre Wirkung entfaltet sich erst durch lautes Lesen. Länge und Intensität des Lautes sind aber durch die Schreibung fixiert. Die ersten Sprechgedichte wurden in der Zeitschrift der Organisation Theater der Jugend *Neue Wege* (Heft 123) im Jahre 1957 publiziert, was auf ablehnende Reaktion der katholischen Lehrorganisation stieß – die Zeitschrift wurde vor allem an Schulen gelesen. Wie aber Jandl selbst anführte: *“Die neuen Formen der Kunst übertreten die Grenzen des Gewohnten.”*<sup>19</sup> Oder: *“Moderne Kunst heute könne und müsse als eine fortwährende Realisation von Freiheit interpretiert werden“.*<sup>20</sup>

Seine Stimme war aber dadurch für die nächsten zehn Jahre praktisch verstummt. Diese Tatsache zeigt, dass die Zeit für die experimentelle Literatur noch nicht bereit war. *“Dennoch dominiert noch immer Gottfrieds Benn Idee, nach der Dichtung vorrangig Form und Schönheit aufzuweisen habe. Gegen diesen Ästhetizismus wendet sich Jandl, wie auch andere neue Schriftsteller-Generationen. Er beschäftigt sich nach eigenen Worten mit Experimenten in Opposition gegen Traditionalismus in der Gegenwartspoesie.”*<sup>21</sup>

Die erste Sammlung weist die typischen Merkmale von Jandls künstlerischer Arbeit auf. Oft bearbeitet er traditionelle Gattungen, wie zum Beispiel die Idylle oder Stanze in der gleich benannten Sammlungen *idyllen* (1989) und *stanzen* (1992). Die Gedichte sind autobiografisch und gesellschaftlich engagiert. Es handelt sich um Kriegsgedichte, Liebesgedichte beziehungsweise Naturgedichte. Ihre Originalität besteht aber in der Art ihrer Darstellung. Als ein wunderbares Beispiel kann das Abendlied angeführt werden. Das Abendlied ist

---

<sup>19</sup> PFOSE-SCHWIG, Kristina. ZIRKULAR. Sondernummer 6, Juli 1985. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien. S. 63

<sup>20</sup> Mit diesem Satz eröffnete Ernst Jandl seinen Vortrag „Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise“ (1969)

<sup>21</sup> SCHWEIGGERT, Alfons. *Die Welt ist laut laut ist schön. Der Sprachzerfetzter Ernst Jandl*. In: Ders.: *Wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich. Porträts. Streifzüge und Gedankengänge*. St. Ottilien: EOS-Verlag, 2004. S. 81

ein traditioneller Gedichttyp mit dem Motiv der Beendigung des Tages, eine stille, traurige, oft auch religiöse Dichtung – erweitert in dem Zeitalter der Reformation.<sup>22</sup>

Nach Jandl sieht ein solches Abendlied wie folgend aus:

ich mich anklammern  
an diesen gedichten  
den selber ich schreibenen  
den vielleicht helfen könn  
den vielleicht sagenen  
hier sein dein ruh

(*der gelbe hund*, 1982)

Jandl bewegt sich im Raum der experimentellen Dichtung, was in seinem eigenen Verständnis ein Raum zwischen Mustern der Umgangssprache und den Mustern der Poesie ist. Er hat keine Angst neue literarische Formen zu schaffen. Das Experiment versteht er als eine Haltung gegen die gewöhnlichen Normen und bemüht sich um die Erweiterung der künstlerischen und gesellschaftlichen Grenzen. Jandl steht dem Kanon gegenüber, welchen er als die tote Form empfindet. In der Auflehnung gegen den Kanon erweitert er energisch die Grenzen der Sprache und der Sprachmöglichkeiten.<sup>23</sup>

Nach einer Lesung in Stuttgart im Jahre 1964 lernte Jandl den Schriftsteller Helmut Heißenbüttel kennen. Heißenbüttel wollte endlich seine Gedichte publizieren und besorgte ihm den Kontakt zum Schweizer Walter Verlag, in dem der Band *Laut und Luise* erscheint.<sup>24</sup> Im selben Jahr wurde eine Schallplatte mit vertonten Gedichten aus dem Band *Laut und Luise* veröffentlicht. Der Verleger war Klaus Wagenbach und die Platte hatte Erfolg bei Kindern und auch unter Erwachsenen.

---

<sup>22</sup> Vgl. ROSS, Werner. *Abendlieder. Wandlungen lyrischer Technik und lyrischen Ausdruckswillens*. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. N. F. 5, 1955. S. 307.

<sup>23</sup> Vgl. HINDERER, Walter. In TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Hrsgb. ARNOLD, Heinz Ludwig. I/96. Heft 129. München, 1996. S. 31

<sup>24</sup> Vgl. CHWEIGGERT, Alfons. *Die Welt ist laut laut ist schön. Der Sprachzerfetzter Ernst Jandl*. In: Ders.: *Wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich*. Porträts. Streifzüge und Gedankengänge. St. Ottilien: EOS-Verlag, 2004. S. 81 - 82

Mit dem Band *Laut und Luise* setzte endlich das große öffentliche Interesse ein. Danach war Jandl mit Besprechungen, Porträts und Kommentaren in allen großen und überregionalen Zeitungen präsent. *Laut und Luise* ist eine Sammlung ohne grammatische Logik, voll von rudimentären Sätzen und Überraschungen und, als Zeugnis der Breite Jandls literarischer Positionen, mit stellenweise unbeschädigten Wörtern und korrekter Syntax.<sup>25</sup>

Dank der Vereinfachung und der Ironie seiner Sprache bringen Jandls Gedichte den Leser oft zum Lachen und können stellenweise auch kindisch wirken. Sein Werk funktioniert als Einheit des Tragischen und des Humorvollen. In früheren Gedichten ist ein anarchistischer Witz präsent.<sup>26</sup> Oft bringt aber diese desillusionierende Sicht den schwarzen Humor mit sich. Er ironisiert den Katastrophenduktus zeitgenössischer Lyrik. Oft verstoßen die Texte gegen die Sprachkonventionen auf groteske Weise. In den späteren Gedichten taucht eher eine schonungslose selbst-qualende Thematisierung von Krankheit, Behinderung, Schmerz und Tod auf.<sup>27</sup> Sie verlieren den spielerischen Ton und werden düster und hart.

Ernst Jandl verfasste, wie bereits erwähnt, auch dramatische Texte und Hörspiele. 1966 entstand sein Theaterstück *szenen aus dem wirklichen leben*. Nach dem ins Englische übersetzten Band *No music please* kam eine andere wichtige Sammlung: *sprechblasen* (1968). Hier begann die Zusammenarbeit mit dem Literaturverlag Luchterhand.

Die Hörspiele realisierte er auch ohne Mayröcker – in der Produktion des Bayerischen Rundfunks entstand *das röcheln der mona lisa* (1970). In dem selben Jahr kam das Buch *der künstliche baum* heraus. Hier finden wir ein ganzes Spektrum seiner literarischen Möglichkeiten – visuelle Gedichte, Montagen, Wortwitze, Sprechtexte oder Partituren für akustische Experimente. Es entstand auch eine Schallplatte zum Buch. 1971 wurde ein Band mit dreiundzwanzig Gedichten und vier Zeichnungen veröffentlicht. Der Titel war *flöda und der*

---

<sup>25</sup> Vrgl. PFOSER-SCHEWIG, Kristina. ZIRKULAR. Sondernummer 6, Juli 1985.

Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien. S. 71 - 75

<sup>26</sup> Vrgl. GERSTL, Elfriede. In TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Hrsgb. ARNOLD, Heinz Ludwig. I/96. Heft 129. München, 1996. S. 10

<sup>27</sup> ebenda

*schwan*.

Sein künstlerisches Schaffen wurde fortgesetzt mit der Sammlung *dingfest* (1973), der in Berlin herausgegebenen Sammlung *übung mit buben* und einem Film-Szenario der Groteske *die männer* (1973).

Ernst Jandl versuchte die Stilmittel der konkreten Poesie in die nächste Dimension zu übertragen – so entstand ein Theaterstück ohne Schauspieler, ein szenisches Gedicht für Beleuchter und Tontechniker – *der raum* (1971). Die Uraufführung fand im Jahre 1973 in Villach statt.<sup>28</sup>

Seine nächsten Gedichtsammlungen waren *serienfluss* (1974), *für alle* (1974) und *der versteckte hirte* (1975). 1975 wurde ein Märchen in 28 Gedichten publiziert mit dem Titel: *Alle freut, was alle freut*.

Ernst Jandl war nicht nur Schriftsteller, sondern auch Lehrer. Seine dreiteilige Vorlesung zum Thema: „Mitteilungen aus der literarischen Praxis“ wurde unter dem Titel *Die schöne Kunst des Schreibens* herausgegeben (1976, erweiterte Auflage 1983).

In Februar 1976 wurde Jandl eingeladen, einen Einakter zu verfassen, der im Herbst von den Vereinigten Bühnen Graz aufgeführt werden sollte. So entstand das Konversationsstück *die humanisten* in einem Akt. Er reduzierte diese Komödie auf ein formales und sprachliches Skelett, wie es bei ihm üblich war.

Jandls dichterisches Werk ist nicht banal, sondern er arbeitet raffiniert mit der Banalität. Sein Spiel hat Regeln und ein Ziel – die Schönheit der zeitgenössischen Lyrik zu zerstören. *Er bearbeitet die Sprache systematisch in Bezug auf Semantik, Phonetik und Intonation.*<sup>29</sup> Die Hauptidee ist sparsam mit der Sprache umzugehen und trotzdem alles Wichtige zu sagen. Die Fehler in der Sprache funktionieren als die künstlerische Demonstration der menschlichen Unvollkommenheit. Sie sollen Expressivität und die Entlastung zum Ausdruck

---

<sup>28</sup> “Es war für die Experimenta 1970 in Frankfurt bestimmt, und der technische Direktor des großen Theaters dort war hell begeistert von einem Stück, das nur aus Technik bestand. Er bestellte sogleich die für eine perfekte Aufführung notwendigen phantastischen Apparaturen, aber sie konnte nicht bis zum Experimenta-Termin entwickelt werden, und so wurde das Stück hier dort ab geblasen...” (Ernst Jandl – Meine bisherige Arbeit an Stücken - 1976)

<sup>29</sup> SCHWEIGGERT, Alfons. *Die Welt ist laut laut ist schön. Der Sprachzerfetzter Ernst Jandl*. In: Ders.: *Wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich. Porträts. Streifzüge und Gedankengänge*. St. Ottilien: EOS-Verlag, 2004. S. 83

bringen. Dieses Sprachspiel ist dynamisch und von Wiederholungen geprägt. Die Standardsprache wird mit Dialekten oder anderen Sprachen vermischt. Oft benutzt er Kindersprache oder Alltagssprache. Als eine extreme Ausdrucksform benutzt er die sogenannte „heruntergekommene Sprache“, die zum ersten Mal im Stück *die humanisten* in ihrer Urform zu finden ist, sich aber in den Sammlungen *die bearbeitung der mütze* (1978), die Gedichte aus den Jahren 1970–1977 umfasst, und *der gelbe hund* (1982) weiterentwickelte. Die rund 200 Gedichte des Buches sind das Ergebnis der Jahre 1978-1979. Die menschliche Dimension bewegt sich hier in Bodennähe. Angesichts der Fehlerhaftigkeit des menschlichen Lebens werden die Fehler der Alltagssprache zum Kunstmittel gemacht.

Diese späteren Texte verlieren oft den Humor und werden pessimistisch. Im Jahr 1980 wurde Jandls Werk bekannt für die berühmte Sprechoper *Aus der Fremde*. Es handelt sich um eine Darstellung einer Depression in sieben Akten. Sie präsentiert den Tagesablauf eines Menschen – ein Selbstporträt.

Es sollen noch zwei wichtige Bücher erwähnt werden: die Sammlung *selbstporträt des schauspielers als trinkende uhr* (1983) und die Frankfurter Poetik-Vorlesungen *Das öffnen und Schließen des Mundes* (1985). Er verarbeitet hier seine Erfahrungen aus mehr als dreißig Jahren eigener Arbeit. Ein Verlagsprospekt von Luchterhand kommentiert dies wie folgend: *“Er zeigt, weswegen er Lyrik in unlyrischer Sprache schreibt, weswegen er sich der überhöhten Formen und Gesten enthält, die traditionell das Material für Gedichte liefern. Dabei wird eine Tendenz in seiner Dichtung zu immer einfacheren Formen sichtbar, die am Ende nur noch aus dem Öffnen und Schließen des Mundes bestehen: er ist offen / er ist weiter offen / er ist sehr weit offen / er ist zu.”*<sup>30</sup>

Im Jahre 1988 kehrte Jandl zum Kindermärchen zurück, so entstand *Im Delikatessenladen – für grosse und kleine Leser*. 1989 kam ein Band mit neuen Gedichten heraus. In den *idyllen* distanziert der Autor sich ironisch und bitter von der traditionellen Bedeutung der literarischen Gattung Idylle. Die Sammlung *stanzen* erschien im Jahre 1992. In den späteren Jahren, und auch nach dem Tod,

---

<sup>30</sup> PFOSE-SCHWIG, Kristina. ZIRKULAR. Sondernummer 6, Juli 1985. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien. S. 163

wurden viele Kompilationen (wie zum Beispiel *Augenspiel* oder *falamaleikum* – ein Gedichtband für die Kinder) publiziert.

### 3. Jandeln Sie, bitte!

#### Linguistische und literarische Hauptmerkmale Jandls dichterischen Sprache

Meine Untersuchung von Jandls Werk und deren Befunde, werde ich in dem folgenden Abschnitt mit den Thesen von Theoretikern vergleichen. Ich stützte meine Ergebnisse vor allem auf die theoretische Schrift *Spielarten des Komischen* von Anne Uhrmacher. So entstanden die folgenden, sich überschneidenden Kategorien, in welchen die linguistischen und literarischen Merkmale Jandls Sprache betrachtet werden. Diese Kennzeichen werde ich anhand von konkreten Beispielen (konkreten Analysen und Vergleichen der Original- und Übersetzungstexte) in dem zweiten Teil dieser Arbeit demonstrieren.

#### 3.1. Die lautliche Ebene

Die Sprachlaute und Buchstaben funktionieren in Jandls Werk als Baumaterial und Sinntäger.<sup>31</sup> Oft verändert Jandl den Aufbau von Wörtern – vor allem tauscht er die Vokale aus. Dieses Sprachspiel verändert die Bedeutung der ganzen Wörter. Ein ähnliches Spiel mit verschiedenen Normverstößen findet auch auf der syntaktischen Ebene statt.

Alfred Kolleritsch gibt zu bedenken, dass durch die phonetische Verschiebung und Deformation der Ausgleich von deformierter Wirklichkeit und deformierter Sprache gezeigt werden kann.<sup>32</sup> Nach Anne Uhrmacher funktioniert solche Auflösung gewohnter Sprachnormen als Suche nach der Stimme des Volkes<sup>33</sup> – was wir als die Annäherung an die Alltagssprache verstehen können – und vor allem als Parodie. Es handelt sich oft um die bloße Verschriftlichung der Mündlichkeit.

---

<sup>31</sup> Vrgl. UHRMACHER, Anne. *Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache*. Tübingen: Niemeyer, 2007. S. 172

<sup>32</sup> Vrgl. SIBLEWSKY, Klaus (Hrg.). *Ernst Jandl. Texte, Daten, Bilder*. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag, 1990. S. 83

<sup>33</sup> Vrgl. UHRMACHER, Anne. *Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache*. Tübingen: Niemeyer, 2007. S. 173

## 3.2. Die Ebene der Orthographie

Auch Jandls Orthographie ist ungewöhnlich. Konsequenterweise arbeitet er mit Kleinschreibung und Verschriftlichung von Mündlichkeit. Inspiration für eine solche Befreiung von den Konventionen fand er bei H. C. Artmann oder Gerhard Rühm. Auch im Bereich der Interpunktion kommt es zu zahlreichen Brüchen mit der „Norm“. Schon Anfang des 20. Jahrhunderts riefen die Futuristen dazu auf, den Regeln der Interpunktion nicht zu folgen.<sup>34</sup> Nicht betrachtet ist hier aber die Regelmäßigkeit, mit der die Regeln der Interpunktion missachtet werden. Oft werden die Punkte am Ende der Sätze weggelassen, ebenso die Kommata zwischen den Satzteilen. Manchmal sind aber die Kommata beibehalten und die Punkte finden wie hier nicht. Die grammatischen Regeln funktionieren nicht immer. Das Spiel mit ihnen eröffnet einen neuen Gedankenraum und die Interpretation wird dem Leser überlassen. In den Werksangaben benutzt er meistens eine Schrift ohne Serifen zur Betonung der Schlichtheit. Diese optisch erkennbaren Regelabweichungen gelten als bedeutende typographische Dispositionen.<sup>35</sup> Diesem Prinzip folgend werden auch in dieser Arbeit die Gedichte Jandls ohne Serifen abgedruckt.

## 3.3. Die Ebene der Wortbildung, Wortzerlegung und Grammatik

Bei Jandl können wir nicht so stark die Ebene der Syntax in Betracht ziehen. Die Sätze funktionieren eher als Fragmente und die wichtigste Rolle spielt das Wort. Es wird einerseits in kleine Teile (Silben, Buchstaben; Morpheme, Phoneme) zerlegt, und andererseits wieder als Ganzes zusammengefügt. Diesen Vorgang bezeichnet man als Dekompositions- und Rekompositionsakte.

---

<sup>34</sup> Vgl. MARINETTI, Filippo Tommaso. *Die futuristische Literatur. Technisches Manifest*. In: *Der Sturm* 3 (1912/ 1913), Nr. 133, Oktober 1912, S. 194

<sup>35</sup> Vgl. UHRMACHER, Anne. *Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache*. Tübingen: Niemeyer, 2007. S. 174

Das Wort gewinnt oft eine neue Bedeutung und erscheint häufig in verzerrten Schreibweisen. Typisch für sein Werk ist eine übertriebene Verwendung von Wiederholungen, wiederkehrenden Elementen, Fremdwörtern und Wortschöpfungen. Vor allem gehört dazu die Modernisierung des Wortschatzes durch Einflüsse der Englischen oder die Veränderung der Standardsprache durch Begriffe der Alltagssprache – was oft parodistisch gemeint ist. Eine extreme Position erwirbt hier die so genannte „heruntergekommene Sprache“.

Ernst Jandl konzentriert sich in seiner Sprache auf die Fehlerhaftigkeit, die mit der Kindersprache oder mit dem Gastarbeiterdeutsch, einem nie systematisch erlernten Deutsch, assoziiert wird. Eine Sprache unterhalb des Niveaus der Standard- und Alltagssprache. Darin versteckt sich die innovative Dialektpoesie, die als das Kunstmittel eines dekompositorischen antigrammatischen Schreibens gilt. Er selbst nennt diesen Vorgang „heruntergekommene Sprache“. Deren Wirkung entfaltet Jandl besonders in dem Bühnenstück *die humanisten*. In den poetischen Werken entdeckte er diese Sprache in dem Gedichtband *die bearbeitung der mütze* (1978). Manche antigrammatischen Tendenzen treten schon in den früheren Gedichten aus den fünfzigern und sechzigern Jahren auf.<sup>36</sup>

Die linguistischen Merkmale sind zum Beispiel: zerstörte Satzsyntax, Häufung der Konsonanten und die dadurch zerstörte Verbform oder Verlust der Möglichkeit den Kasus oder Genus bei den Substantiven zu erkennen. Diese Rücknahme von Konjunktion und Deklination reduziert die Sprache auf eine unkontrollierbare Grundform. Diese Fehlerhaftigkeit funktioniert als ein Kunstmittel des dekompositorischen antigrammatischen Schreibens.<sup>37</sup>

Nicht nur die Sprache der Straße wird von Ernst Jandl als eine Parodie benutzt. Er parodiert auch die sprachlichen Mittel, die normalerweise ernst genommen werden – die Bildungssprache, höfliche Sprache, religiöse Sprache oder die Sprache der Propaganda. Und auch die poetische Sprache selbst.

---

<sup>36</sup> Vgl. UHRMACHER, Anne. *Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache*. Tübingen: Niemeyer, 2007. S. 177

<sup>37</sup> Vgl. RIHA, Karl. In *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*. Hrsgb. ARNOLD, Heinz Ludwig. I/96. Heft 129. München, 1996. S. 16

Poetische Stilmittel wie Zeilensprünge und Inversionen werden stark übertrieben. Das Ergebnis ist eine Komik durch Inkongruenz.

Eine spezifische Rolle spielt die Kindersprache. *“Eine Weisheit, die sich gerade in scheinbarer Simplizität oder naiv vorgetragenen Fragen verbirgt, ist in vielen Gedichten ein sehr wirksames Mittel, um Gedanken anzustoßen. Statt zu belehren, wirft Jandls Kindersprache Fragen auf.”*<sup>38</sup> Poetisch verarbeitet er selbst dieses Thema in seinem Zyklus *Gedichte an die Kindheit*. Die sprachlichen Mittel sind hier: Wort- und Buchstabenspiel wie Permutation und Reduplikation, Assonanzen und andere Klangspiele. Die Reime sind einfach und das Vokabular spezifisch. Oft klingen die Gedichte – auch dank der einfachen Rhythmik – wie Sprücheleine.

### 3.4. Die Ebene der Wahrnehmung durch den Rezipienten

Zahlreiche Gedichte von Jandl enthalten semantisch deutliche Aussagen – so bearbeiten zum Beispiel sowohl die frühen Werke aus dem Band *Andere Augen*, als auch die späteren im Band *idyllen* versammelten Gedichte Bilder von Körperlichkeit (u. a. *anatomisches selbstbildnis*, *doktorgedichte*). In anderen Texten sind aber eher die Konnotationen und Assoziationen entscheidend.<sup>39</sup>

Oft erzeugen sie eine komische Wirkung. Manchmal sind sie pervers, zynisch oder sarkastisch. Jandl überrascht häufig mit einer Pointe – mit einer abrupten Erkenntnis eines Zusammenhangs. Solche Pointen funktionieren gut bei den Sprechgedichten. Wie zum Beispiel in der *demokratie*:

unsere ansichten  
gehen als freunde auseinander

(*dingfest*, 1973)

---

<sup>38</sup> UHRMACHER, Anne. *Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache*. Tübingen: Niemeyer, 2007. S. 184

<sup>39</sup> Vgl. UHRMACHER, Anne. *Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache*. Tübingen: Niemeyer, 2007. S. 178

Jandl spielt mit der Pointe auch bei den visuellen Gedichten. Zum Beispiel schreibt er den Satzanfang: *der vater / kontrolliert / seinen langen* ganz oben auf eine Seite, die danach leer bleibt, und die Augen des Lesers müssen ganz nach unten wandern, wo der Satz unerwartet mit „*bart*“ beendet wird. Die sexuelle Konnotation wird in einer verspielten visuellen Form vermittelt.<sup>40</sup>

Auch intertextuelle Zitatcollagen, Floskeln und Metapher sind häufig präsent. Das Spiel mit den Textsorten und die damit verbundene Innovation oder Variation kann auch eine innere metaphorische, bzw. sarkastische Bedeutung mitbringen. Der Rezipient muss sich bei Jandls Gedichten stark konzentrieren, um alles zu erfassen. Es gibt verschiedene intertextuelle Hinweise, die er dekodieren muss. Eine freie Interpretation ist aber auch möglich. In Jandls Texten finden wir viele Leerstellen aber auch Wiederholungen, die die Erwartungen des Lesers erregen. Er muss sich an vielen sprachlichen Variationen und Sprachspielen gewöhnen.

*„Die Rekonstruktion von an der Herstellung beteiligten Gedanken anhand des Gedichtes kann jeder für sich selbst unternehmen und wird es nicht unbedingt anders als der Autor tun.“<sup>41</sup>*

Textgrenzen werden von Jandl auf verschiedene Weise durchbrochen. Auf der formalen Ebene vermischt Jandl oft viele unterschiedliche Gedichtarten. Nach den Rezeptionskriterien kann man aber vier Haupttypen ausfindig machen. Er nutzt verschiedene interdisziplinäre Wahrnehmungskanäle – Lese- und Sprechgedichte, visuelle Poesie oder Mischungen poetischer Spielarten.

---

<sup>40</sup> Vrgl. UHRMACHER, Anne. *Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache*. Tübingen: Niemeyer, 2007. S. 180

<sup>41</sup> JANDL, Ernst. *Die schöne Kunst der Schreibung*. Luchterhand. Darmstadt, 1983. S. 21

### 3.5. Formale Typen nach den Rezeptions- und Darstellungskriterien

Jandl selbst konzentriert sich auf diese Typologie in dem theoretischen Werk *die schöne kunst des schreibens*. Alle Typen sind oft miteinander verbunden und ihre Merkmale überschneiden sich. Die Kriterien werde ich später ausführlicher bei den Analysen in Betracht ziehen und die verschiedenen Formen werden in ausgewählten Gedichten dargestellt.

#### 3.5.1. Sprechgedicht

Viele von Jandls Gedichten müssen vorgelesen werden, damit sie die beste Wirkung erreichen können. Eine solche Wirkung ist aber auch durch die Dynamik und Wiederholung der Elemente schon in der still gelesenen Form vorstellbar. Schon die ungewöhnlichen Lautkombinationen führen gedrungenerweise zu der innerlichen Rezitation bei dem Lesen. Die thematisiert Jandl in der Zeitschrift *Neue Wege* vom Mai 1957: *„länge und intensität der laute sind durch die schreibung fixiert. spannung entsteht durch das aufeinanderfolgen kurzer und langgezogener laute (boooooooooooooooooooooooooooooorrrrrannn), verhärtung des Wortes durch entzug der vokale (schtzngrmm), zerlegung des wortes und zusammenfügung seiner elemente zu neuen, ausdrucksstarken lautgruppen (schtzngrmm, ode auf N), variierte wortwiederholungen mit thematisch begründeter zufuhr neuer worte bis zum explosiven schlußpointe (kneipp sebastian).“<sup>42</sup>*

Der Schriftsteller selbst war bei dem Publikum als ein außergewöhnlicher Rezitator bekannt, was auch die Videoaufnahmen bestätigen. Er brummt, stottert, schreit, flüstert und benutzt alle Geräusche, die für die Atmosphäre der Dichtung wichtig sind.

---

<sup>42</sup> PFOSE-SCHWIG, Kristina. ZIRKULAR. Sondernummer 6, Juli 1985. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien. S. 61

Eine spezielle Form des Sprechgedichts ist das Lautgedicht. Die Hauptrolle spielen hier einzelne Laute, die meistens durch Wortzerlegung entstehen und durch Wortspiele den Sinn der Worte ergeben. Manchmal können sie aber auch nur einen visuell-graphischen Effekt erzeugen. In diesem Fall funktionieren sie als optische Merkmale des Rhythmus oder des Klangs. Wie Jandl selbst berichtet: Diese Reduktion gilt als ein kleines Vokalkonzert und solche Poesie ist auf dem Weg zur Musik.<sup>43</sup> Manche Gedichte funktionieren visuell wie Partituren, weshalb sie an der Grenze zwischen dem Sprechgedicht und dem visuellen Gedicht stehen.

### 3.5.2. Visuelles Gedicht

Die visuelle Poesie präsentiert Texte in einer graphisch geordneten Form, wobei die formalen Abbildungen die inhaltliche Ebene unterstützen. Durch die Struktur kann der Inhalt auch interpretiert werden. Meistens vertritt die Form ein Hauptmotiv des Textes. Als das Vorbild der visuellen Poesie wird häufig Christian Morgenstern gesehen. Es war auch Morgenstern, dessen visuelle Dichtung *Fischers Nachtgesang* Jandl zum ersten Mal für die visuelle Poesie begeisterte.<sup>44</sup> Die Inspirationsbasis war natürlich viel breiter: Jandl schloss vor allem an die Tradition der historischen Avantgarde an. Die visuelle Form machten die Futuristen, Dadaisten und Surrealisten bekannt. Durch Jandls Nähe zur Wiener Gruppe hat auch die experimentelle Literatur der Jahrhundertwende einen Einfluss auf sein Werk ausgeübt. Dagegen distanzierte er sich dezidiert von reinen Formspielereien, so wie sie etwa in der Barockepoche üblich waren: *„Die barocken Bildgedichte hingegen, in denen ein Text in der Form eines Kreuzes, eines Scepters oder eines anderen sichtbaren Gegenstandes angeordnet ist, obwohl er ebenso gut auch in ganz gewöhnlichen Zeilen dastehen könnte, haben mit dem modernen visuellen Gedicht nicht das geringste zu tun.“*<sup>45</sup>

In diesem Zusammenhang muss man sich auch auf die Typographie konzentrieren. Die übliche Serifen-Schrift wird hier durch die Schriftart Courier ersetzt, die an das Schreiben auf der Schreibmaschine erinnert und ein wichtiges

---

<sup>43</sup> Vrgl. JANDL, Ernst. *Die schöne Kunst der Schreibung*. Luchterhand. Darmstadt, 1983. S. 36

<sup>44</sup> Vrgl. JANDL, Ernst. *Die schöne Kunst der Schreibung*. Luchterhand. Darmstadt, 1983. S. 38

<sup>45</sup> JANDL, Ernst. *Die schöne Kunst der Schreibung*. Luchterhand. Darmstadt, 1983. S. 38

visuell-orthographisches Mittel der Schriftsteller der Jahrhundertwende wurde.

Neben diesen spezifischen formalen Typen gibt es in Jandls Werk eine Vielzahl von Lesegedichten, die eine dermaßen breite und unscharf abgegrenzte Kategorie darstellen, dass wir sie hier lediglich als eine Art „Kontraprinzip“ zu den reinen Lesegedichten erwähnen wollen. Trotzdem beinhalten diese, auf den ersten Blick, „klassischen“ Gedichte zum bloßen stillen Lesen eine große Menge verschiedener Sprachspiele, die oft die höchste Lesekonzentration benötigen. Trotz aller Innovationen, die Jandls dichterische Sprache zum Ausdruck bringt, ist hier die traditionelle Form der Strophen mehr oder weniger beibehalten.

## 4. Übersetzen Sie, bitte!

### Theoretischer Hintergrund für die Analyse und Komparation

Ziel dieser Arbeit ist es, die Ausgangsgedichte und ihre Übersetzungen zu analysieren und zu vergleichen. Basis des terminologischen Apparats für die Gedichtanalyse ist das Buch von Dieter Burdorf – *Einführung in die Gedichtanalyse* (1997), die nicht nur durch den Beispielen aus der deutschsprachigen Lyrik vom Barock bis zur Gegenwart die Terminologie und richtige Fortgänge der Analyse vorstellt, sondern zu der subjektiven Wahrnehmung und dadurch auch Interpretation der Vieldeutigkeit mahnt. Burdorf selbst erwähnt mehrmals Beispiele vom Jandls künstlerischen Schaffen.

Die Zusammenhänge, Unterschiede und neu entstehende Merkmale, die bei der Translation entstehen, stützen sich auf den formalen Zutritt der Übersetzungstheorie. Es bringt die Wahrnehmung der Übersetzung als einen Versuch die neue Form des Originals zu schaffen.<sup>46</sup> Der Übersetzungstext sollte dem Ausgangstext formal und nicht äußerlich entsprechen.<sup>47</sup> Die Forschungsbereiche sind: Phonologie, Morphologie, Syntax und Stylistik.

Die tragenden Überlegungen und die Terminologie vertreten in dieser Arbeit die Theorien von Jiří Levý und Anton Popovič. Ich wählte für meine Arbeit diese zwei Theoretiker, weil ich eine tschechische Übersetzung erforsche und diese Theoretiker aus derselben kulturellen und sprachlichen Umgebung stammen. Auch die ideologischen Wurzeln der formalen Sicht befinden sich in dem tschechischen Bereich, und zwar bei Vilém Mathesius (Prager Linguistenkreis). Er formulierte den funktionellen Gesichtspunkt schon im Jahre 1913. Nach seiner Theorie ist die Sprache als ein funktionelles System wahrgenommen, in dem jede sprachliche Einheit eine spezifische Mitteilungsfunktion hat. Diese Funktion kann in den anderen Sprachen ganz unterschiedlich wirken.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Vrgl. POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Tatran, Bratislava, 1975. S. 59

<sup>47</sup> Vrgl. POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Tatran, Bratislava, 1975. S. 48

<sup>48</sup> Vrgl. MALÝ, Radek. *Příběhy básní a jejich překladů*. Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, 2014. S. 13

Eine wichtige Publikation aus dem Bereich der Theorie der funktionellen Äquivalenz heißt *Grundlegung einer allgemeinen Theorie der Übersetzung* (1984) und kommt von den deutschen Wissenschaftlern Katharine Reiß und Hans J. Vermeer. Sie reihen die Translatologie unter Pragmatik ein. Das wichtigste Kriterium in dieser Theorie ist die erwartete kommunikative Funktion – der Zweck der Übersetzung, der Skopos genannt wurde.<sup>49</sup> Diese Skopostheorie erweiterte 1988 Christiane Nord in der Publikation *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlage, Methode und Didaktik einer übersetzungsrelevanten Textanalyse* um Konzept der funktionalen Übersetzung – es handelt sich hier um „die Produktion eines funktionsgerechten Zieltexes in einer je nach der angestrebten oder geforderten Funktion (Translatkopos) unterschiedlich spezifizierten Anbindung an einen vorhandenen Ausgangstext“.<sup>50</sup> Nach Nord hat der Übersetzer eine spezifische Verantwortung für die funktionale Adäquatheit des Ausgangstextes und Zieltexes. Die Kreativität des Autors ist hier durch die beabsichtigte Funktion des Textes begrenzt. In der Poesie befindet sich aber meistens die Absicht im Voraus nicht.<sup>51</sup> Deswegen bringe ich in der vorliegenden Arbeit diese Theorie zum Ausdruck nicht und konzentriere mich eher auf Levý und Popovič.

Für Jiří Levý ist die Übersetzung ein Prozess der Mitteilung. Der Übersetzer dechiffriert die Vorlage und formuliert die mitgeteilten Informationen in die Zielsprache um. Es entsteht also eine Rekonstruktion der Wirklichkeit.

Es gibt hier 3 Phasen der übersetzerischen Arbeit:<sup>52</sup>

1. Erfassen der Vorlage (wörtliche und stilistische)
2. Interpretation der Vorlage
3. Umsetzung der Vorlage

Nach Levý wird unter dem funktionellen Gesichtspunkt betrachtet, welche Mitteilungsfunktionen die einzelnen sprachlichen Elemente haben und welche

---

<sup>49</sup> Vrgl. MALÝ, Radek. *Příběhy básní a jejich překladů*. Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, 2014. S. 16

<sup>50</sup> NORD, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlage, Methode und Didaktik einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Groos, 2009. S. 30

<sup>51</sup> Vrgl. MALÝ, Radek. *Příběhy básní a jejich překladů*. Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, 2014. S. 17

<sup>52</sup> Vrgl. LEVÝ, Jiří. *Umění překlada*. Apostrof, Praha, 2012. S. 50

Mittel in der Zielsprache dieselbe Funktion erfüllen können.<sup>53</sup>

Levý kam in seiner Theorie zu dem Ergebnis, dass der Autor und sein historischer und kultureller Hintergrund bei dem Prozess der Übersetzung sehr wichtig sind. Bedeutend ist auch den Hintergrund der Ausgangskultur zu kennen. Oft tritt der Fall ein, daß die Muttersprache nicht den selben Ausdruck als die Sprache der Vorlage kennt. Dann muss der Übersetzer seine eigene Kreativität benutzen und die Bedeutung reduzieren oder einen neuen Ausdruck finden.<sup>54</sup>

Mit der funktionalen Übersetzung beschäftigte sich auch der, in der Slowakei tätige Literaturtheoretiker Anton Popovič. Nach seiner Behauptung ist für das Übersetzen nicht nur die sprachliche Korrektheit wichtig, sondern auch die Struktur des Textes. Auf dieser Ebene sollte eine funktionale Übertragung ausgeführt werden. Es geht also nicht nur um die evidente Oberfläche. Das heißt: Es handelt sich nicht um den bloßen Sprach austausch, sondern um den funktionalen Umtausch der einzelnen Elemente.<sup>55</sup> Bei diesem Transfer, bei dem ein Gedanke in einer Sprache übertragen wird, in welcher er nicht entstand, erscheint eine Spannung zwischen Ausgangstext und Zieltext.<sup>56</sup> Und der Übersetzer muss diese Spannung ausgleichen. Er muss eine neue Auflösung des Originaltextes schaffen, eine neue Form.<sup>57</sup>

Anton Popovič, bestimmte dafür die ganze Taxonomie der Ausdrucksveränderungen, die bei diesem Prozess entstehen. Anton Popovič arbeitet mit der Darstellung der Verschiebung bei der Übersetzung. Die sprachlichen, literarischen und kulturellen Unterschiede führen zu diesen Verschiebungen. Das heißt, dass sich im Zieltext einerseits etwas aus dem Ausgangstext wiederfindet und andererseits etwas Neues geschaffen wird. Alles, was sich aus dem Originaltext verliert, sollte mindestens teilweise ersetzt werden.<sup>58</sup> Solche Kompensationen bringen die verschiedenen Transformationen mit. In der Stilistik nennt man sie Verschiebung des Ausdrucks. Die verlorenen

---

<sup>53</sup> Vrgl. LEVÝ, Jiří. *Umění překlada*. Apostrof, Praha, 2012. S. 28

<sup>54</sup> Vrgl. LEVÝ, Jiří. *Umění překlada*. Apostrof, Praha, 2012. S. 101

<sup>55</sup> Vrgl. POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Tatran, Bratislava, 1975. S. 48

<sup>56</sup> Vrgl. LEVÝ, Jiří. *Umění překlada*. Apostrof, Praha, 2012. S. 64

<sup>57</sup> Vrgl. POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Tatran, Bratislava, 1975. S. 59

<sup>58</sup> Vrgl. POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Tatran, Bratislava, 1975. S. 118

Teile werden also funktionell ersetzt.<sup>59</sup> Deswegen nennt man diese Übersetzung eine funktionale Übersetzung.

Die Verschiebung des Ausdrucks zeigt die Unmöglichkeit die originalgetreue Form zu erreichen, aber auch die Anstrengung nicht untreu zu sein und die Gleichheit trotz Veränderungen zu gewinnen. Die Aufgabe der Übersetzung ist es, der Vorlage als Ganzes gerecht zu werden. Die Treue und Freiheit können wir nicht als Gegenstände betrachten. Sie stehen in dem dialektischen Zusammenspiel. Die funktionale Verschiebung des Ausdrucks hat zum Ziel die einzelnen Elemente in den zwei unterschiedlichen Systemen adäquat auszudrücken. Gelingt einer Übersetzung dies, handelt es sich um die optimale Variation des Originals.<sup>60</sup>

Die Veränderungen des Ausdrucks während des Übersetzungsprozesses findet auf zwei Ebenen statt. Die deutsche Sprachwissenschaftlerin Katharina Reiß teilte die Grundprinzipien der Veränderungen auf der makrostilistischen Ebene wie folgend ein: Zeitbezug (Bearbeitung der zeitlichen Ebene), Ortsbezug (Veränderung der Ortsangabe) und Sachbezug (hier verändern sich Thema, Realien oder Figuren). Die Veränderungen können aber auch auf der mikrostilistischen Ebene verlaufen. Hier beeinflusst die Veränderung eine andere Tradition, eine Situation oder der individuelle Idiolekt des Autors.<sup>61</sup>

Die Übersetzungstätigkeit ist eine Zeichenoperation. Dafür, wie sich das Zeichensystem einer Sprache, in die andere übertragen lässt, ist das System der semantischen Beziehungen oder Oppositionen entscheidend. Es handelt sich um die Übertragung des Kodes zwischen zwei Kulturen und funktioniert auf der konnotativen Ebene.<sup>62</sup> Der Übersetzer konzentriert sich auf die stilistischen Eigenschaften, die er mit Hilfe der ausgewählten sprachlichen und thematischen Mitteln zum Ausdruck bringt.<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> Vrgl. POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Tatran, Bratislava, 1975. S. 119

<sup>60</sup> Vrgl. POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Tatran, Bratislava, 1975. S. 121

<sup>61</sup> Vrgl. POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Tatran, Bratislava, 1975. S. 122

<sup>62</sup> Vrgl. POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Tatran, Bratislava, 1975. S. 197

<sup>63</sup> Vrgl. POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej*

Die Typologie von Popovič unterscheidet folgende Veränderungen des Ausdrucks<sup>64</sup>:

**1. Ausdrucksgleichheit**

Die Veränderungen finden sich nur auf der Ebene der unumgänglichen linguistischen Verschiebungen. Es gibt hier keine deutlichen stilistischen Abweichungen.

**2. Ausdrucksverstärkung**

Der Übersetzer hat alle äquivalenten Ausdrucksmittel zur Verfügung, aber akzentuiert absichtlich einzelne stilistische Teile und verstärkt dadurch die Wirkung.

**3. Ausdruckstypisierung**

Durch die Sprache kann zum Beispiel eine Figur stärker typisiert werden.

**4. Ausdrucksindividualisierung**

Eine große Rolle spielt hier der Idiolekt des Übersetzers.

**5. Ausdrucksveränderung (Inversion)**

Hier verändert sich vor allem die Wortfolge. Gründe dafür sind Rhythmus oder Reim.

**6. Ausdruckssubstitution**

Diese Ebene betrifft zum Beispiel die Ebene der Phraseologie und alle Begriffe, die in die Zielsprache schwierig übertragbar sind.

**7. Ausdrucksabschwächung**

In der Übersetzung realisieren sich wenige Ausdrucksmittel, die kommunikative Ebene bleibt aber ohne Veränderung.

**8. Ausdrucksnivelisation**

In diesem Fall verschiebt sich der Wert des Ausdrucks. Das kann negative Folgen mit sich bringen. Manchmal gibt es aber auch Gründe dafür.

---

metakomunikácie. Tatran, Bratislava, 1975. S. 108

<sup>64</sup> Vrgl. POPOVIČ, Anton. Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie. Tatran, Bratislava, 1975. S. 123

## 9. Ausdrucksverlust

Der Ausdruck aus dem Ausgangstext fehlt völlig in dem Zieltext.

Das nächste Kapitel wird neben die Analysen der ausgewählten Gedichte, die die verschiedenen thematischen Bereiche vertreten, auch ihre Übersetzungen vorstellen. In den Übersetzungstexten zeigen sich die erwähnten Veränderungen des Ausdrucksmittels.

Als Forschungsgegenstände gelten die tschechischen Übersetzungstexte von Josef Hiršal und Bohumila Grögerová – die einzigen geschlossenen Übersetzungen, die in dem tschechischen (tschechoslowakischen) Bereich publiziert wurden. So entstand im Jahre 1989 eine Kompilationssammlung *Mletpantem* und zehn Jahre später *Rovrzaný mandl* (1999), die die neueren Gedichte präsentiert. Die Kreativität, mit der die Übersetzer Hiršal und Grögerová die Titel des Buches *Rovrzaný mandl* bildeten, zeigt ihr künstlerisches Empfinden. Dies Sprachspiel arbeitet lustig mit dem Reim (Jandl-mandl) und entspricht der Atmosphäre – der Begriff *rozvrzaný* passt gut zur späteren Sammlung, die pessimistischer als die Erste ist. Vor allem bewahren diese Titel die künstlerische Sprache des Autors. Die Kleinschreibung, die bei Jandl für die Titel seiner Sammlungen typisch ist, ist hier aber nicht erhalten geblieben.

Zehn Gedichte übersetzte auch Radek Malý in seiner Anthologie *Malé Lalulá*, die das künstlerische Schaffen von vier experimentellen Dichtern den jüngsten Lesern präsentiert – die Namen sind Morgenstern, Ringelnatz, Artmann und Jandl. Auf dieses Buch der Übersetzungen konzentriert sich die vorliegende Diplomarbeit nicht detaillierter, weil es nicht um eine komplexe, nur Jandl gewidmete, Sammlung handelt. Radek Malý ist aber eine wichtige Persönlichkeit, die in dem Bereich der experimentellen Lyrik nicht nur als der Übersetzer, sondern auch teilweise als der translatologische Theoretiker tätig ist. Die Informationen aus seiner Arbeit *Příběhy básní a jejich překladů* benutzte ich schon am Anfang dieses Kapitels.

Jandl als Dramatiker wurde in dem tschechischen Bereich ein bisschen später bekannt, und zwar im Jahre 2003. Im Prager Theater Na Zábřadlí wurde die Sprechoper *aus der fremde* (auf Tschechisch: *Z cizoty*) ausgeführt. Der Regisseure war Jan Nebeský und das Theaterstück erhielt Alfréd Radok Preis für die

Aufführung des Jahres. 2005 wurde das Buch *Experimentální hry*, das er zusammen mit Mayröcker schrieb, herausgegeben. Nach Jandls Tod erschien das Buch *Requiem für Ernst Jandl* von Friederike Mayröcker, das im Jahre 2006 von Grögerová ins Tschechische unter dem entsprechenden Titel *Rekviem za Ernsta Jandla* übersetzt wurde.<sup>65</sup>

Ähnlich wie Jandl und Mayröcker für ihre Hörspiele, arbeiten auch die beiden Übersetzer seit den fünfziger Jahren zusammen. Nicht nur als die Übersetzer, aber vor allem als experimentelle Dichter. Aus den gemeinsamen Werken können wir zum Beispiel die Sammlungen *Let let*, *JOJ-BOJ* oder das prosaische Buch *Trojcestí* erwähnen. Deswegen bringen sie das poetische Sprachgefühl für das Übersetzen mit. Josef Hiršal arbeitete 1945 – 1949 als Redaktor im Verlag Orbis. In den vierziger Jahren stand er in Verbindung mit Kamil Bednář und der Gruppe 42.<sup>66</sup> Bohumila Grögerová war jahrelang poetisch tätig – sie publizierte in vielen tschechischen aber auch ausländischen (deutschen, österreichischen, französischen usw.)<sup>67</sup> Periodiken. In allen literarischen Tätigkeiten konzentrierten sie sich beide vor allem auf das Experiment, wobei sie auch von der Musik oder bildende Kunst beeinflusst wurden. So entstanden die graphischen Anekdoten, Persiflagen und satirischen Grotesken. Die Übersetzungstätigkeit betrifft auch diesen Bereich der experimentellen Poesie und Prosa. Sie machten vor allem die deutschen, österreichischen und französischen Autoren in der tschechoslowakischen Region bekannt.<sup>68</sup>

Ernst Jandl und Friederike Mayröcker kannten sich mit Josef Hiršal und Bohumila Grögerová persönlich miteinander. Ich führe hier zur Illustration die Glückwunschkarten zum Geburtstag an.

---

<sup>65</sup> Vrgl. MALÝ, Radek. Příběhy básní a jejich překladů. Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, 2014. S. 106

<sup>66</sup> Redaktion von Revolver Revue. *Josef Hiršal*. Unter: <http://www.revolverrevue.cz/josef-hirsal> (abgerufen am 27. 5. 2017)

<sup>67</sup> u. a. FR - Les Lettres, OU, Approches, D - Nesyo, Die Sonde, Diskus, Splitter, ROT, Futura, Akzente, Neue Texte, Sprache im technischen Zeitalter, Ö - Forum, Manuskripte

<sup>68</sup> NOVOTNÝ, Vladimír; PIORECKÝ, Karel; JAREŠ, Michal. *Bohumila Grögerová*. Unter: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1013> (abgerufen am 27. 5. 2017)

Von einem aus JANDL-BANDE  
für ein JANDL-BAND  
zum JANDL'S WANDELJAHR

GUTEN TAG  
AUS PRAG!  
WOHIN?  
NACH WIEN!  
FÜR ERNST  
IM ERNST  
DENN WENN JANDL JANDLT  
GANZE WELT SICH WANDELT  
UND JANDL'S HANDELN  
BRINGT VIELE INS JANDLN  
GUTEN TAG  
AUS PRAG!  
VOM HIRSCH UND AAL  
AUS JAMMERTAL

P. S. Es ist dunkel. Jandl abr  
strahlt uns wie ein Kandlabr

(Josef Hiršal für Jandl zum 60. Geburtstag)<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> PFOSE-SCHEWIG, Kristina. ZIRKULAR. Sondernummer 6, Juli 1985. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien. S. 24

já ve vídni tady  
ty zase v praze tam  
dobrý den ti posílám

okno dokořán  
ať vzduch proudí sem  
ať kouř vyjde ven

veliká můra  
včera šel z ní strach  
visí mrtvá v záclonách

vrhám pravici  
době do prahy  
chyt' si ji

pevně podrž ji  
pak mi ji hod' hned  
po vltavě zpět

(Ernst Jandl für Josef Hiršal zum 60. Geburtstag)<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Übersetzung von Hiršal und Grögerová. In JANDL, Ernst. *Mletpantem*. Odeon, Praha, 1989. S. 170

## 5. Praktischer Teil: Gedichtanalyse und Komparation

Die tschechischen Übersetzungen von Jandls Gedichten wurden in zwei Sammlungen vorgestellt: *Mletpantem* und *Rozvrzaný mandl*. Die Übersetzer und Herausgeber, Josef Hiršal und Bohumila Grögerová, haben die Gedichte nicht chronologisch, sondern thematisch (bzw. formal) geordnet. Auch die Abschnitte, in welchen die Bücher geteilt werden, entsprechen oft nicht den einzelnen Originalsammlungen. Es handelt sich eher um einen repräsentativen Querschnitt durch Jandls Poesie. Insbesondere die Sammlung *Mletpantem*, die im Revolutionsjahre 1989 entstand, wurde von den Übersetzern nach bestimmten ausgewählten Inhaltskriterien bearbeitet. Sie enthält unter anderen thematische Bereiche wie Krieg, Liebe oder Tierwelt.

Die Übersetzer selbst erwähnen, dass bei der Auswahl verschiedene Aspekte eine Rolle spielten – vor allem die Attraktivität für den tschechischen Leser, wobei Akzent auf die Arbeit mit den kulturspezifischen Kontexten gelegt wurde. Der erste Abschnitt *Zpátky už to nepůjde* stellt Jandls juvenile Texte vor, *Povídej táto* umfasst die engagierte Poesie, der dritte Teil *Kde tu vostal humóóór* konzentriert sich auf die visuelle Poesie. Der Titel geht auf das Gedicht *wo bleibb da hummoooa* zurück. In *Bestiarium* wird Akzent auf die phonetische Kreation gelegt, wobei der Titel des Abschnitts wieder auf einen Gedichttitel zurückkehrt. Die Giganten (*Velikáni*) präsentieren eher ironische Reflexionen. In *My own song* kommt hauptsächlich die Selbstreflexion des Autors zum Ausdruck. *A ted' je láska* beschäftigt sich – wie der Titel impliziert – mit der Liebe, *Medykamenta* erweist Ehre der heruntergekommenen Sprache. Das letzte Gedicht dieses Abschnitts ist *Mletpantem*, dessen Titel auch die ganze Sammlung trägt. Die Aufmerksamkeit sollte auch den kalligraphischen Passagen, die sich durch die ganze Sammlung ziehen, gewidmet werden.<sup>71</sup>

*Rovrzaný mandl* aus dem Jahre 1999 widmet sich den späteren Dichtungen. Die Themen sind eher pessimistisch – Trennung, Depression und der sich nähernde Tod. Im Vordergrund steht die visuelle Poesie, ein wichtiger Bestandteil von Jandls Werk.

---

<sup>71</sup> HIRŠAL, Josef; GRÖGEROVÁ, Bohumila. In JANDL, Ernst. *Mletpantem*. Odeon, Praha, 1989. ISBN 80-207-0056-0. S. 235 - 236

Die Gedichtanalysen stützen sich methodologisch auf den Begriffsapparat von Prof. Dieter Burdorf und seine ausführliche methodische Arbeit *Einführung in die Gedichtanalyse* (1997), die nicht nur die Beispiele aus der deutschsprachigen Lyrik vom Barock bis zur Gegenwart vorstellt, sondern den für diese Arbeit notwendigen Begriffsapparat mitbringt und zu der subjektiven Wahrnehmung und Interpretation der Vieldeutigkeit mahnt. Im Fokus der Analyse stehen die Aspekte wie Metrik, Reimformen, mit denen die Figuren der Wiederholung und Häufung zusammenhängen, bzw. Bilder/Tropen. Der nächste Schritt ist die Interpretation.

In der Auswahl der hier analysierten Texte habe ich mich an der thematischen Gliederung der beiden Übersetzer inspiriert. Ähnlich wie bei Hiršal und Grögerová soll meine Auswahl einen repräsentativen Querschnitt durch Jandls Werk darstellen. In der Vielfältigkeit seiner Poesie fungiert die mehrmals erwähnte Wiederholung als ein Orientierungsmuster. Deswegen fand ich die wiederkehrenden Motive und Themen als den besten Schlüssel für die Organisation der ausgewählten Gedichte. An dieser Stelle muss man erwähnen, dass viele Themen stark mit dem Leben des Autors verbunden sind, deswegen habe ich mich auch in den vorigen Kapiteln dermaßen ausführlich mit der Biographie auseinandergesetzt. Daneben wird hier aber auch die formale Seite betont, wobei der Versuch unternommen wird, alle formalen Typen nach den Rezeptions- und Darstellungskriterien zu berücksichtigen. Die Breite der Themen teilte ich in mehreren Hauptsphären ein – Familie (vor allem die Mutter), Liebe, Religion, Sozialkritik, Alltäglichkeit, Natur und Tierbereich, Dingcharakteristik, Wortsinnanalyse, Selbstreflexion – oft mit Depression (oder Angst) verbunden, Lebensalter/Tod. Wie bereits erwähnt, ist für Jandls Werk die motivische Wiederholung typisch. Bestimmte Themen ziehen sich durch seine ganze literarische Arbeit. Häufig werden traditionelle Themenbereiche angesprochen, die allerdings aus völlig neuen Perspektiven beleuchtet werden. Dabei überschneiden sich natürlich oft die einzelnen Themen. Manche thematischen Cluster werden explizit durch konkrete Motive ausgedrückt, andere müssen anhand von verhüllten Symbolen eher deduziert werden.

Die thematische Zuordnung ist nicht das einzige Kriterium für die Auswahl der hier analysierten Gedichte. Die zweite Ebene dieses praktischen

Teils der Arbeit beschäftigt sich mit der Komparation von Ausgangs- und Zieltexten. Um die verschiedenen Verschiebungen und Substitutionen zu erfassen, greife ich auf Popovičs Typologie zurück, die im vorigen Kapitel beschrieben wurde. Die einzelnen Typen der Veränderungen überschneiden sich oft und ein einziges Beispiel kann viele diese Ausdrucksumwandlungen umfassen. Die Texte dienen also als Beispiele, an denen verschiedene Formen von Jandls Sprache und ihrer Übersetzung demonstriert werden. Dabei soll auf die Möglichkeit (oder Unmöglichkeit) hingewiesen werden, den experimentellen Charakter von Jandls Poesie in eine andere Sprache (in diesem Fall ins Tschechische) zu übertragen. Bei der Beschreibung der konkreten Unterschiede stütze ich mich wieder auf die Terminologie von Dieter Burdorf. Eine bedeutende Stelle bei dieser komparativen Analyse spielt auch die Erfassung der Übersetzungsstrategien, die im Zieltext zur Überbrückung der schwer zu vermittelnden Tropen und Sprachspiele eingesetzt wurden.

## 5.1. Familie

Der biographische Hintergrund stellt für Jandl eine der stärksten Inspirationsquellen dar. Als seine Mutter erkrankte, begann sie zu schreiben. Eine interessante Tatsache ist, dass kurz, nachdem sie das Schreiben für sich entdeckt hatte, auch ihr Sohn seine ersten Gedichte zu verfassen begann.<sup>72</sup> Jandls Mutter starb, als er noch jung war und die tragischen Erinnerungen projizierte der Autor in viele Gedichte. Als ein exemplarisches Beispiel kann das Gedicht *mutters früher tod* aus dem Jahre 1984 erwähnt werden, das aber auch stark selbstreflektiv ist. Dieses Gedicht wurde in dieser Arbeit bereits im Zusammenhang mit Jandels Biographie zitiert. Nicht nur der familiäre Hintergrund prägte jedoch Jandls poetisches Werk, wichtig für ihn war auch die künstlerische Verwandtschaft. Dies lässt sich anschaulich an dem Gedicht *verwandte* demonstrieren, das der Wiener Gruppe gewidmet ist. Zu diesem „breiteren Familienkreis“ gehören auch Autoren, deren Werk ihn beeinflusste – wie diese Einstellung widerspiegelt zum Beispiel das Gedicht *for the one and only gertrude stein*.

### 5.1.1. Analyse: familiensofa

Für die Analyse hatte ich das Lesegedicht *familiensofa* aus der Sammlung *selbstporträt des schachspielers als trinkende uhr* (1983) aus mehreren Gründen gewählt. In dem Gedicht wird ein allmählich verblassendes Bild einer geradezu prototypischen Familie entworfen. Mit dem sich dreimal wiederholenden Modalwort *vielleicht* und mit Attributen wie *vergessen* in der Verbindung „vergessene Farben“ wird die Unsicherheit der Erinnerung zum Ausdruck gebracht. Diese Ungewissheit betrifft vorläufig nur die Gegenstände. Die Erinnerung an die Familienmitglieder widersteht noch der vernichtenden Wirkung der Zeit, was mit den Modalwörtern *zweifellos* und *gewiss* bei der Aufzählung der Familienmitglieder indiziert wird. Allerdings wird implizit angedeutet, dass auch dieses Bild, ähnlich wie die Gegenstände, vor Vernichtung nicht bewahrt bleibt.

---

<sup>72</sup> *Ernst Jandl und die Familie*. Die offizielle deutschsprachige Website des Autors Ernst Jandl. Verlagsgruppe Random House GmbH, 2016. [online] Die offizielle deutschsprachige Webseite des Autors Ernst Jandl. [abgerufen am 20. 6. 2017] Unter: <http://www.ernstjandl.com/familie.php>

auf dem familiensofa **vielleicht**  
 mit plüsch **vielleicht**  
 in vergessenen farben  
 und einem geschwungenen schwarzen rand aus holz  
 mit perlmutter eingelegt eine verzierung **vielleicht**  
 und es sind darauf gesessen zweifellos  
 der vater die mutter und das **kind**  
 und gewiss auch der grossvater von mutterseite  
 denn gewesen von **ihm**  
 sind diese möbel alle  
 das ganze grosse mobilair  
 wo der vater eingeheiratet hat **sozusagen**  
 in den viel früheren **tagen**.  
verstreut zerhackt **ver**brannt:  
 kein einrichtungs**gegen**stand  
 wird noch bewahrt und verehrt  
 als von fernher gekommen  
 über das meer von zeit;  
 es hat uns alle verschlungen

Formal gesehen umfasst dieses Gedicht neunzehn Verszeilen in einer Strophe und wurde in freien Versen mit unregelmäßiger Reimstruktur verfasst. In den ersten zwei Versen bildet das Modalwort „*vielleicht*“, das für die Interpretation des Gedichts eine maßgebliche Rolle spielt, den identischen Reim, welcher sich noch in der fünften Zeile wiederholt. Ein reiner Reim erscheint in der Beendigung der vierzehnten und fünfzehnten Zeile – „*verbrannt*“ / „*gegenstand*“. Einen anderen reinen zweisilbigen Reim finden wir in der zwölften und dreizehnten Verszeile – „*sozusagen*“ / „*tagen*“.

Das Spiel mit den diakritischen Zeichen erfüllt eine ähnliche Funktion wie die Kontrastbildung durch die Modalwörter. Bis zum dreizehnten Vers wird in einer atemlosen Aufzählung das noch erinnerte Familienbild entworfen, das im Begriff ist zu verschwinden. Die drei zweisilbigen Verben, die den Vorgang des Zerstörens zum Ausdruck bringen, bilden zugleich eine Zäsur. In den vier Verszeilen, die nach dem Doppelpunkt folgen, wird die Zerstörung der erinnerten Welt und der damit verbundenen Werte verkündet. Der letzte Vers, in dem die Metapher der Zeit als eines alles verschlingenden Meeres zu Ende geführt wird, wirkt zugleich als ein endgültiger Abschied von dem gerade verschwundenen

Bild.

Die mit Zeit, Bewahrung und Auflösung verbundenen Begriffe, Wendungen und Metaphern wie „vergessene farben“, „in viel früheren tagen“, „bewahrt“, „verehrt“, „meer von zeit“, „verschlungen“ bringen auf der lexikalischen Ebene den gleichen Vorgang zum Ausdruck.

Dieses Gedicht ist reich an Figuren der Wiederholung und Häufung. In der fünften Strophe wiederholt sich der Vokal *e* und verbindet durch diese Assonanz klanglich die Wörter im Vers. Dieselbe Funktion übt die Wiederholung des Konsonants *s* in der sechsten Strophe aus. Solche Alliteration finden wir auch in der vierzehnten Strophe, wo sich der Buchstabe *r* wiederholt. In dieser Strophe spielt auch eine wichtige Rolle die Verwendung von den Präfixen mit dem ähnlichen und gereimten Klang (ver/zer/ver).

### 5.1.2. Übersetzung: rodinné sofa

auf dem familiensofa <b>vielleicht</b> mit plüsch <b>vielleicht</b> in vergessenen farben und einem geschwungenen schwarzen rand aus holz mit perlmutter eingelegt eine verzierung <b>vielleicht</b> und es sind darauf gesessen zweifellos der vater die mutter und das <b>kind</b> und gewiss auch der grossvater von mutterseite denn gewesen von <b>ihm</b> sind diese möbel alle das ganze grosse mobilier wo der vater eingeheiratet hat <b>sozusagen</b> in den viel früheren <b>tagen</b> . verstreut zerhackt <b>verbrannt</b> : kein <b>einrichtungsgegenstand</b> wird noch bewahrt und verehrt als von fernher gekommen über das meer von zeit; es hat uns alle verschlungen	na rodinném sofa <b>snad</b> z plyše <b>snad</b> v zapomenutých barvách s vykrouženým černým dřevěným rámem vykládaným perletí pro ozdobu <b>snad</b> a nepochybně na něm sedávali otec matka a dítě a jistě take dědeček z matčiny strany protože od něj pochází všechen tento nábytek celé velké zařízení kam se otec takříkajíc přiženil ve velmi dávných dnech. roztroušeno rozsekáno spáleno: ani jeden kus nábytku není uchován a ctěn že přišel z dálky přes moře času; všechny nás pohltilo
--	---

Die auffallendste Abweichung im Zieltext besteht darin, dass die Übersetzer keine Rücksicht auf die Erhaltung der Reime nehmen. Nur der für die Interpretation des Gedichts maßgebliche absolute Reim mit dem Modalwort „*vielleicht*“ bleibt bewahrt. Die im Ausgangstext vorkommenden Reime wurden

im Zieltext nicht berücksichtigt. Die Übersetzer haben sich für eine semantisch sehr treue Herangehensweise entschlossen, die auf der formalen Ebene eine Art Prosaisierung des Textes bewirkt. Nach Popovičs Typologie können auf der formalen Ebene ansonsten nur geringe Ausdrucksveränderungen festgestellt werden, die vor allem von den Unterschieden in der grammatischen Struktur der beiden Sprachen bedingt sind. Im Tschechischen kann etwa die subtile Differenzierung zwischen Bekannt und Unbekannt nicht zum Ausdruck gebracht werden, die im Deutschen durch den Artikelgebrauch realisiert wird. Auf der lexikalischen Ebene wiederum kommt es etwa durch die Bewahrung des Lehnworts „sofa“, das im deutschen Kompositum „Familiensofa“ relativ unmarkiert ist, zur Verschiebung des konnotativen Wertes in Richtung Archaisierung – die Assoziation auf alte Zeiten wird in der tschechischen Übersetzung bereits im Titel aktiviert. Auf der morphologischen und syntaktischen Ebene kommt es zu geringen Verschiebungen in Umgang mit den Präpositionen und der Syndese, die allerdings Einfluss auf den rhythmischen Charakter des Textes ausüben. Die Tatsache, dass in der zweiten Verszeile die Präposition „mit“ durch die tschechische Präposition „z“ („z plyše“) übertragen wurde, spielt nicht so große Rolle, sehr wohl aber die Auslassung der Konjunktion „und“ in der vierten Zeile, die im Ausgangstext den zweiten Vers mit dem vierten verbindet und eine rhythmische Struktur mit dem Anfang des sechsten und achten Verses bildet.

In dem nächsten Schritt lenke ich meine Aufmerksamkeit auf die Verschiebung im neunten und zehnten Vers. Im Ausgangstext bewirkt das Enjambement mit dem vorangesetzten Partizipium einen archaisierenden Effekt, überdies bildet die Assonanz zwischen „ihm“ und „diese“ eine Art unauffälligen inneren Reim. Durch die Übertragung des Enjambements ins Tschechische wird zwar die unübliche syntaktische Wirkung neutralisiert, es wird aber der Versuch unternommen, die Assonanz durch das Paar „pochází“ und „nábytek“ zu kompensieren. Die veränderte Wortfolge, die vor allem die rhythmische und stilistische Wirkung des Zieltextes beeinflusst, taucht auch an anderen Stellen auf. Es handelt sich zum Beispiel um die interpretationsrelevanten Verse mit den Modalwörtern, die im deutschen Original durch die Ausrahmung betont werden, in der tschechischen Übersetzung dagegen nicht: „und es sind darauf gesessen

*zweifellos*“ / „*a nepochybně na něm sedávali*“. Die gleiche Thema-Rhema-Verschiebung, die die Ausdrucksneutralisierung zu Folge hat, kommt an mehreren Stellen vor, etwa: „*wo der vater eingeheiratet hat sozusagen*“ / „*kam se otec takřikajíc přiznil*“. In dem siebzehnten Vers wird die Neutralisierung des Ausdrucks eher auf der lexikalischen Ebene realisiert. Die befremdliche Wendung „von fernher“ in der adverbialen Konstruktion „*als von fernher gekommen*“ wurde durch eine unmarkierte Verbindung „*z dálky*“ in einem kausalen Nebensatz übertragen.

Die erwähnten Ausdrucksveränderungen sind eher unauffällig und betreffen nicht die kommunikative, sondern eher die stilistisch-konnotative Ebene. Die Gründe für die Substitutionen oder Auslassungen sind entweder von den grammatischen Regeln der Zielsprache bedingt oder motiviert durch Versuche, ein bestimmtes Phänomen zu kompensieren.

Die Figuren der Wiederholung und Häufung wie Assonanz und Alliteration in der vorigen Form zeigen sich in der Übersetzung nicht. Wir finden hier aber neue Varianten – wie zum Beispiel die Häufung von Konsonant *r* in der vierten Zeile.

## 5.2. Liebe

Die Liebesgedichte sind vor allem Friederike Mayröcker gewidmet. Seine Beziehung mit dieser Lebensgefährtin veränderte sich über die Jahre hinweg. Dies widerspiegelte sich im wechselnden Ton seiner an Mayröcker verfassten Gedichte. Die zu Anfang ihres Verhältnisses positiven Texte, wie zum Beispiel *Ach, und ich dachte* (1948), münden in poetische Proklamationen, in denen die Trennung thematisiert wird, wie etwa in seinem bekannten Gedicht *demokratie*. Als einen Gegenpol zu den Liebesgedichten publizierte Ernst Jandl einige vulgäre und erotische Texte, die aber ins Tschechische nur in Ausnahmefällen übersetzt wurden.<sup>73</sup>

### 5.2.1. Analyse: liegen, bei dir

ich liege bei dir. deine arme
halten mich. deine arme
halten mehr als ich bin.
deine arme halten, was ich bin
wenn ich bei dir liege und
deine arme mich halten.

Das Lesegedicht *liegen, bei dir* ist im Jahre 1956 entstanden und später in dem Band *dingfest* (1973) veröffentlicht. Es ist ein Gedicht, in dem das lyrische Ich ein Liebesbekenntnis an das geliebte lyrische Du ausspricht.

Das Gedicht besteht aus einer Strophe, die sechs Verse umfasst. Die ersten vier Verse sind durch zwei identische Endreime in der Struktur AA / BB verbunden – am Ende der ersten und zweiten Verszeile („arme“ / „arme“) und am Ende der dritten und vierten Verszeile („bin“ / „bin“). Bestimmte Rhythmik wird auch durch die Wiederholung erzielt. Es variieren hier vor allem die Verben „liegen“, „halten“ und „sein“, wobei zumindest die ersten zwei in diesem Kontext zur Isotopie der Liebesbeziehung gehören. Zu dieser Isotopie gehören auch die Varianten des Pronomen ich („ich“, „mich“) und du („dir“, „deine“).

---

<sup>73</sup> Eine solche Ausnahme stellt das Gedicht *klos* dar, ins Tschechische unter dem Titel *klo* von Hiršal und Grögerová in der Sammlung *Mletpantem* übersetzt.

Die Anaphern, die durch das Wort „halten“ am Anfang des zweiten und dritten Verses und durch die Verbindung „deine arme“ im vierten und sechsten Vers realisiert werden, erwecken den Eindruck der Eindringlichkeit. Die gleiche Wirkung erzielen zwei Epiphern „deine arme“ (in dem ersten und zweiten Vers) und „ich bin“ (am Ende der dritten und vierten Zeile).

Das Zentralmotiv des Textes ist das intime Beieinanderliegen, die enge Gemeinsamkeit. In jedem Vers wird diese Partnerschaft verdeutlicht. Wie auch in dem Titel selbst. Das Komma in dem Titel drückt die Bedeutung von der zweiten Person aus, weil diese Zäsur, das angesprochene Du – die Frau – hervorhebt. Eine wichtige metaphorische Rolle spielen hier auch die mehrmals wiederholten Arme, die das lyrische Ich halten und durch eine Synekdoche die Unterstützung geben.<sup>74</sup>

Auf der graphischen Ebene fällt die Interpunktion auf, weil sie normalerweise bei Jandl nicht präsent ist. Die Kommas werden aber trotzdem nicht im Einklang mit den syntaktischen Regeln benutzt, sondern unterstreichen die Bedeutungszäsuren. Dagegen bleibt die Kleinschreibung der Großbuchstaben erhalten.

Die durch Einzellexeme oder Wortverbindungen realisierten Anaphern implizieren die immer wiederkehrende Situation, die sich der Leser vorstellt. Dies ist vielleicht ein Sinnbild für die permanente Wiederholung der Situationen in der Partnerschaft. Interessant ist, dass dieser Prozess der Umarmung auch zu einer inneren Selbstreflexion des lyrischen Ich im dritten Vers führt - „deine arme halten, was ich bin“.

---

<sup>74</sup> Vgl. LÜPGES, Tobias. *Ernst Jandl, „liegen, bei dir“: Analyse*. In Ernst Klett Verlag. 2014, Stuttgart. Unter: [http://www2.klett.de/sixcms/media.php/229/DO01\\_3-12-350511\\_AB5-02.pdf](http://www2.klett.de/sixcms/media.php/229/DO01_3-12-350511_AB5-02.pdf) (abgerufen am 3. 3. 2017)

## 5.2.2. Übersetzung: *ležet u tebe*

ich liege bei dir. deine <b>arme</b> <b>halten</b> mich. deine <b>arme</b> <b>halten</b> mehr als ich bin. <b>deine</b> arme halten, was ich bin wenn ich bei dir liege und <b>deine</b> arme mich halten.	ležím u tebe. tvé <b>paže</b> mne objímají. tvé <b>paže</b> <b>objímají</b> víc než co jsem. <b>tvé</b> paže objímají, co jsem když u tebe ležím a <b>tvé</b> paže mne objímají.
---	---

Josef Hiršal und Bohumila Grögerová übersetzten dieses Gedicht für die Sammlung *Mletpantem*, die im Jahre 1989 entstand.

Die Übersetzung lehnt sich syntaktisch sehr eng an die deutsche Vorlage an. Dennoch bewirkt die Struktur des tschechischen Satzbaus, dass die Pronomen nicht immer sichtbar sind – die Pronomen „*tebe*“ und „*tvé*“ sind beibehalten, das lyrische Ich ist aber eher versteckt (es bleibt nur in der akkusativischen Form „*mne*“). So wird die Selbstreflexion des lyrischen Ich in der tschechischen Übersetzung nicht so stark zum Ausdruck gebracht und der Akzent wird meistens auf die zweite Person gelegt. Auch die Anapher „*halten*“ wurde in den Zieltext nicht übertragen – das tschechische Verb „*objímají*“ kommt in der zweiten Zeile nach dem Pronomen „*mne*“ vor. Die Wiederholung von „*tvé paže*“ und von den Epiphern bleibt erhalten.

Die unregelmäßige Interpunktion, so auch die identischen Reime wurden nach demselben Muster beibehalten. Interessanterweise bleibt aber das Komma in dem Titel nicht erhalten, sodass keine Zäsur entsteht, durch welche im Originaltext die zweite Person hervorgehoben wird. Die Kleinschreibung ist in dem Ausgangstext und in dem Zieltext identisch, im Tschechischen geht es aber um keine Abweichung von den orthographischen Regeln, weil die Substantive normalerweise mit Kleinbuschtaben anfangen.

Alle bisher erwähnten Veränderungen wurden eher von den Strukturunterschieden in der Ausgangs- und der Zielsprache bedingt, es gibt hier keine deutlichen stilistischen Abweichungen. Nach Popovičs Typologie kommt es zwar zu einer bestimmten Ausdrucksabschwächung im Zieltext, diese ist aber eine notwendige Folge der grammatischen Grenzen des tschechischen Sprachsystems und nicht an fakultative Entscheidungen des Translators gebunden.

### 5.3. Religion

In Jandls lyrischen Schaffen erscheint oft eine Auseinandersetzung mit Gott. Die christliche Welt, die für seine Mutter und dadurch auch für seine Kindheit essenziell war, wird mit der Verfremdung, Verzweiflung und Obszönität konfrontiert. Solche Reaktion repräsentiert die innere Leere, die nach dem Tod der Mutter eintrat. Die künstlerische Stimme ist meistens ironisch und provokativ, das gilt aber nicht immer. Häufig tauchen auch die poetischen Rekonstruktionen von Gebeten auf. Er benutzt das religiöse Vokabular mit dem entzauberten Pathos.<sup>75</sup>Jandl charakterisiert die Anziehungskraft der stets wiederholten Gebete folgendermaßen: „*In den vorgegebenen, vorgeprägten Texten ist ja doch vieles drinnen, was man selber anstrebt und gar nicht besser ausdrücken könnte. Daher nähert man sich solchen Texten wieder. Diese Texte, ich meine das ‚Ave Maria‘ und das ‚Vater unser‘, haben einmal eine magische Kraft gehabt für den kleinen Jungen, der ich einmal war.*“<sup>76</sup>

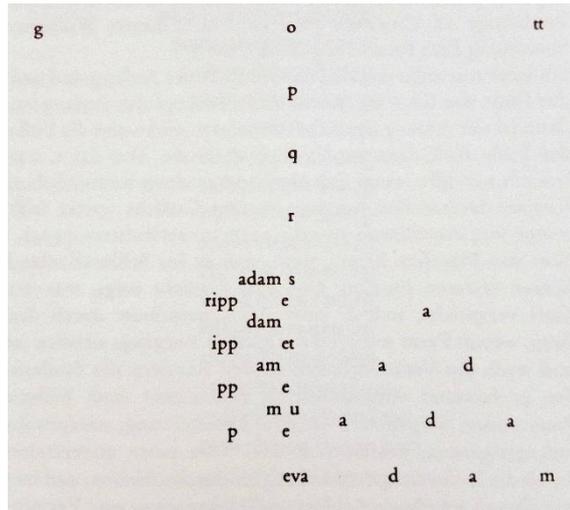
#### 5.3.1. Analyse: erschaffung der eva

Der nächste Text, *erschaffung der eva*, kommt aus der Sammlung *Laut und Luise* (1966), vertritt den Typus der visuellen Gedichte und repräsentiert auch die konkrete Poesie. Dieses Gedicht thematisiert die Religion in einer distanziert verspielten Form, es handelt sich nicht um eine der provokativen Konfrontationen mit dem Glauben oder Christentum.

---

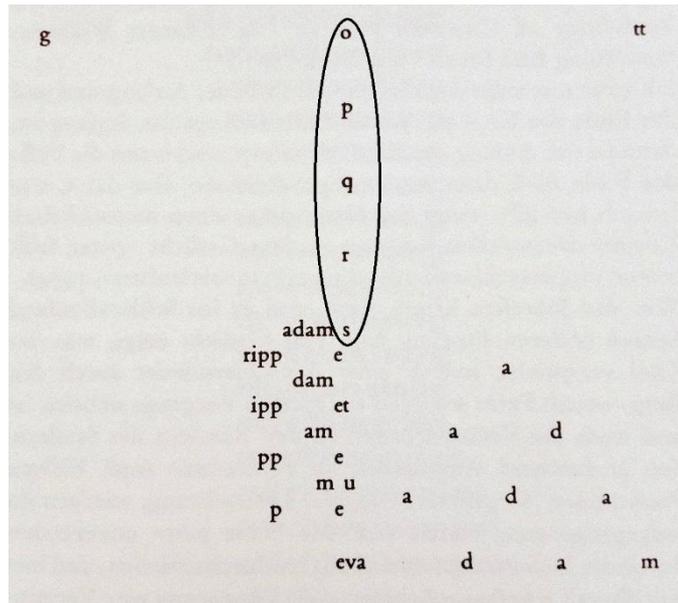
<sup>75</sup> Vrgl. UHRMACHER, Anne. *Spielarten des Komischen*. Niemeyer, Tübingen, 2007. S. 110

<sup>76</sup> *Ich klebe an Gott*, 2005. [online] ORF [abgerufen am 20. 6. 2017] Unter: <http://oe1.orf.at/artikel/206122>

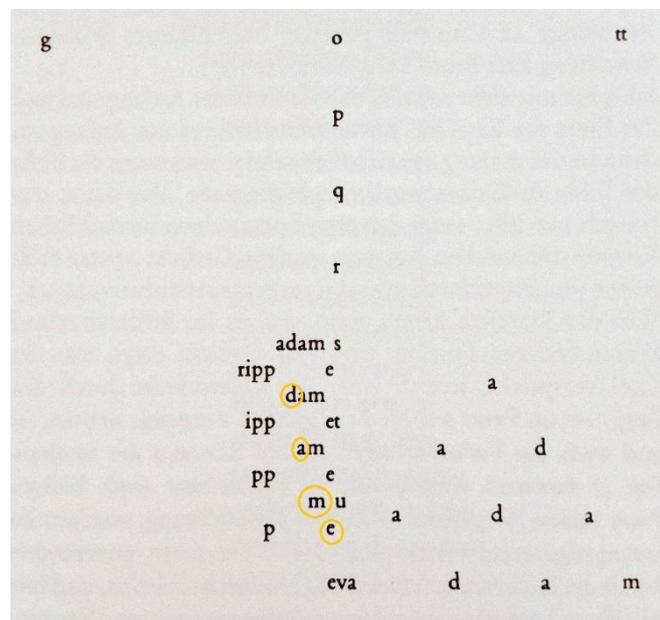


Die visuelle Ebene entspricht hier der semantischen. Das heißt, dass die Geschichte in dem Hintergrund graphisch dargestellt wird. Das ganze Gedicht bildet nicht ein echtes visuelles Objekt, aber die Positionen der einzelnen Wörter vertreten die Dominanz von den Subjekten. Gott, der Schöpfer, breitet sich horizontal über der Schöpfung aus, dann öffnet er seinen Mund – mit dem Laut „o“ entströmt senkrecht nach unten sein Atem und so entsteht Adam, nach dem Bilde des Gottes geschaffen.<sup>77</sup> So präsentiert es Jandl selbst. Das Graphem „o“ eröffnet die neue vertikale alphabetische Reihe. Die Abfolge der Buchstaben, die im Alphabet nach dem Vokal „o“ kommt, endet mit dem Konsonant „v“, der den Stammbuchstaben von „eva“ bildet. Das als fünfte in der Reihe angeführte Graphem „s“ funktioniert als die Genitivendung des Eigennamens „adams“. Der Genitiv gehört zu der Rippe, aus der in dem älteren Schöpfungsbericht in Genesis Eva geschaffen wurde. Nur die Endung „et“ scheint auf den ersten Blick unmotiviert. Der Konsonant „t“ bildet aber eine imaginäre Diagonale mit der Buchstabenverbindung „tt“ in der ersten Reihe oben.

<sup>77</sup> Vrgl. JANDL, Ernst. *Die schöne Kunst der Schreibung*. Luchterhand. Darmstadt, 1983. S. 39



Die Rippe zerlegt sich auf einzelne Buchstaben und löst sich allmählich. Es bleibt nur der Buchstabe „e“, das Initialgraphem für Eva. Eine Dame – dieses Wort ist hier diagonal sichtbar.

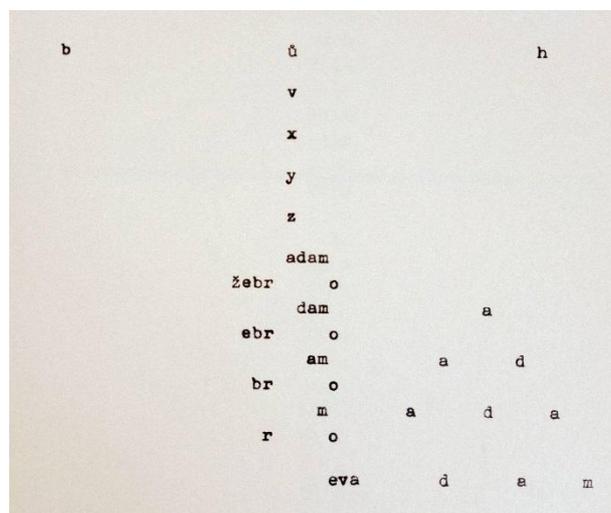
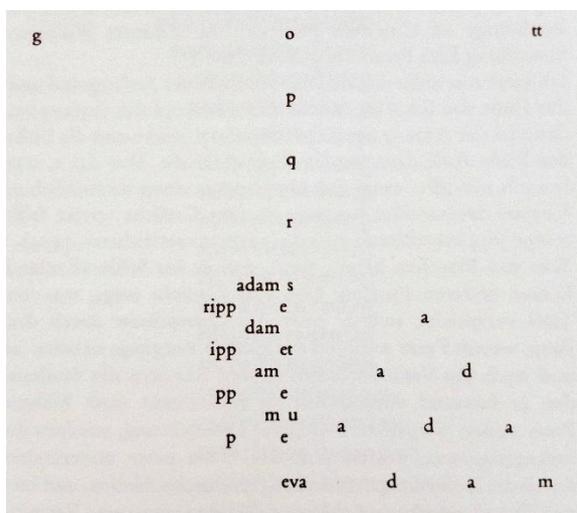


Jandl kommentiert die Verwandlung von Adam, den wir neu rechts sehen können, folgend: *„Adam selbst wird durch den Vorgang verwandelt, in der kleineren Gestalt des Mannes, der allein lebt, verschwindend, wieder aufgebaut in der größeren Gestalt des Mannes, der mit der Frau sich verbindet, durch den*

Buchstaben „a“<sup>78</sup>. Bei der neuen Gestalt dominieren die Buchstaben, von welchen auch das Wort „dame“ gebildet wurde.

Es gibt hier keine echten Verszeilen und keinen Reim. Optisch teilt sich dieses Gedicht in drei Segmente. Das erste ist Gott selbst, der durch seine alphabetische Strömung mit dem zweiten Segment verbunden ist. Die Zerlegung von dem Wort „g-o-tt“ entspricht seiner Dreieinigkeit. Die ganze obere Hälfte des visuellen Gedichts symbolisiert das Kreuz. Das zweite Segment ist die Entstehung von Eva und die Zerstörung von Adam. Die zwei Wörter „rippe“ und „adam“ werden stufenweise reduziert durch die allmähliche Trennung von Anfangsbuchstaben. Optisch unterdrückt ist hier die wiederholte Verdopplung des Buchstabens „p“, die natürlich grammatisch korrekt ist. Die visuelle Aufmerksamkeit ist dann auch durch die Häufung von dem Vokal „a“ und den vereinzelt Konsonant „m“ auf die rechte Seite gerichtet. In diesem dritten Segment entsteht aus den Buchstaben des Namens Adam ein Dreieck, wobei in den linken Winkel, der zugleich eine Anknüpfung an das zweite Segment darstellt, der Name Eva integriert ist. Das Dreieck ist zugleich eine typische Darstellungsform Gottes, sodass auf der symbolischen Ebene die Erschaffung Adams nach Gottes Bild zum Ausdruck gebracht wird.

### 5.3.2. Übersetzung: *büh*



<sup>78</sup> JANDL, Ernst. *Die schöne Kunst der Schreibung*. Luchterhand. Darmstadt, 1983. S. 40

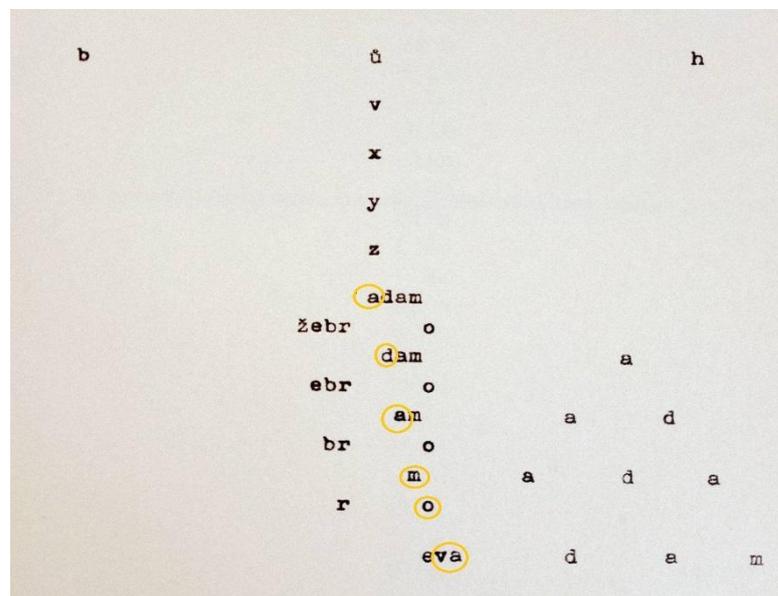
Die untersuchte Übersetzung von Hiršal und Grögerová befindet sich in der Sammlung *Rovrzaný Mandl* (1989), in der Anfangssection der visuellen Poesie. Zur ersten bedeutenden Verschiebung, zumindest was die Interpretationsperspektive betrifft, kommt es bereits im Gedichttitel. Während der deutsche Titel auf die erste Position die Frau (Eva) stellt, weil hier der Prozess ihrer Entstehung ausführlich dargestellt wird, hebt die tschechische Übersetzung Gott als Schöpfer hervor. In beiden Fällen wird allerdings der Titel nicht direkt bei dem Gedicht angeführt, sondern im Inhaltsverzeichnis erwähnt. Meiner Meinung nach wurde hier das Ziel verfolgt, die visuellen Effekte der Gedichte auf den Leser wirken zu lassen, ohne dass seine Aufmerksamkeit durch weitere graphematische Komponenten gestört wird. Wahrscheinlich aus diesem Grund finden wir bei den visuellen Gedichten keine Titel.

In diesem Zusammenhang muss man auch die Typographie kurz erwähnen. Die übliche Serifen-Schrift wird sowohl im Ausgangstext als auch im Zieltext durch Courier ersetzt. Es sieht dadurch als ein poetisches Bild aus, in dem sich die Buchstaben aus der Schreibmaschine verlaufen. In diesem Fall laufen sie aus der göttlichen Armen. Daneben gilt die Schreibmaschine als ein wichtiges visuell-orthographisches Mittel der Schriftsteller der Jahrhundertwende.

Der Entscheidungsraum der Übersetzer wurde natürlich durch die tschechische Grammatik und die Möglichkeiten des Alphabets eingeschränkt. Die Verschiebungen auf der Ebene des Ausdrucks setzen bereits bei der Form des graphematisch dargestellten göttlichen Atemstroms ein. Da der mittlere Buchstabe des tschechischen Äquivalents für „Gott“ *ů* ist, endet die alphabetische Reihe, die auf der visuellen Ebene metaphorisch den Schöpfungshauch darstellt, mit dem Buchstaben *z*. Dieses Graphem haben die Übersetzer als Präposition in der diagonal nach unten rechts realisierten Wendung „*z adamova*“ benutzt, wodurch sie eine einfallsreiche Kompensierung des Genetivs „*adams*“ erzielt haben. Deswegen muss der tschechische „Schöpfungshauch“ aus vier, nicht aus drei Graphemen bestehen. Die letzten zwei Buchstaben von dem unten angeführten Namen „*eva*“ bilden zugleich die letzten Grapheme dieser Wendung. Die durchgehende alphabetische Reihe des „Hauchs“, die im Ausgangstext realisiert

ist, konnte zwar nicht in den Zieltext übertragen werden, dafür wurde durch die eben beschriebene Kompensierung der Schöpfungsakt von Eva aus Adams Rippe betont. Aus der rein intratextuellen graphematischen Sicht fungiert hier in manchen Aspekten der tschechische Text sogar konsistenter, was die symbolische Ebene betrifft. Da etwa der Ausdruck für „Gott“ im Tschechischen tatsächlich nur aus drei Buchstaben besteht, wirkt die Allusion auf die Dreieinigkeit, die wiederum im Zusammenhang mit der dargestellten Kreuzform steht, überzeugender.

Die Zerstörung/Umwandlung von Adams Rippe wird ähnlich wie in dem Ausgangstext dargestellt – das Wort wird kontinuierlich beginnend mit dem ersten Buchstaben reduziert, in jeder Zeile verschwindet ein weiteres Graphem, bis die letzten zwei Buchstaben „r“ und „o“ übrigbleiben. Das Graphem „o“ gehört zugleich optisch zur Wendung „z adamova“ und knüpft dadurch auch an das Wort „eva“ an.



## 5.4. Politische Kritik

In der Öffentlichkeit engagierte sich Ernst Jandl nicht intensiv in politischen Diskussionen, seine kritische Stellung formulierte er aber häufig in der satirischen Lyrik, die sich durch einen spezifischen Sprachstil auszeichnete. Es fällt auf, dass in diesen Gedichten die mehrmahls erwähnte „heruntergekommene Sprache“ eine maßgebliche Rolle spielt. In dem hier ausgewählten Beispiel handelt es sich um den Einfluss der englischen Sprache, der die Umgangssprache seit Jahrzehnten prägt. *„Ernst Jandl, ein promovierter Anglist, experimentiert immer wieder mit englischsprachigen Gedichten, insbesondere in seiner 1974 erschienenen Sammlung serienfuss.“*<sup>79</sup> Die „heruntergekommene Sprache“ in der reinen Form (Sprache der Straße) taucht in dem nächsten Gedicht auf.

---

<sup>79</sup> BURDORF, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, 2015. S. 220

### 5.4.1. Analyse: *the flag*

```
a fleck
x X
on the flag
x x X
let's putzen
x X x

a riss
x X
in the flag
x x X
let's nähen
x X x

where's the nadel
X x X x
now
X
that's getan
X x X
let's throw it
x X x
werfen
X x

into a dreck
X x x X

that's
X
a zweck
x X
```

*The flag* ist eines von Jandls späteren Gedichten. Zum ersten Mal wurde es in der Sammlung *der künstliche baum* (1970) herausgegeben. Es handelt sich um ein Sprechgedicht. Das Spiel mit der englischen Sprache ist hier ein konstituierendes Prinzip auf der formalen Ebene. Das sogenannte Denglisch wird hier einfallsreich parodiert, um eine ernstgemeinte politische Aussage zu formulieren. Rein formal gesehen werden hier englische Phrasenfragmente mit einzelnen deutschen Lexemen – Substantiven oder Verben – kombiniert. Dadurch entsteht ein makkaronischer Text, in welchem die Form und das national konnotierte Symbol der Flagge im starken Widerspruch stehen. Zum Zwecke der

Analyse markiere ich die in englischer Sprache verfassten Teile mit der blauen Farbe und die deutschen Lexeme rot. Beim Vorlesen mit der deutlicheren Aussprache, auf die Jandl immer Wert legte, wird der Unterschied zwischen den beiden Sprachen stark betont und stellt die Bedeutung der Nationalidentität in Frage. Für Jandl selbst war es auch die Sprache, aus der er übersetzte und die er bei den Aufenthalten in England oder in den Vereinigten Staaten erlernte und auch bei dem Studium erweiterte. Das Spiel mit den Unterschieden zwischen Englisch und Deutsch ist hier so wichtig wie Rhythmus oder Reim.

Das Gedicht ist unregelmäßig organisiert und umfasst vierzehn Zeilen. Es gibt hier fünf Strophen, die verschiedene Verszeilen erhalten. Die erste Strophe ist aus drei Versen gebildet. Am Ende des ersten und zweiten Verses steht ein reiner, fast identischer, Reim. Das deutsche Wort „*fleck*“ kling phonetisch identisch als englisches „*flag*“ (= die Flagge). Die zweite Strophe hat dieselbe Struktur und Metrik wie die Erste. Das heißt, dass wir in beiden Fällen dieselbe Silbenzahl und auch dieselbe Form der Hebungen und Senkungen (oben graphisch dargestellt) finden. Das gemeinsame Reimschema für diese zwei Strophen ist: *aab cab*. Die erste und zweite Zeile in beiden Strophen enthält den männlichen Versschluss, der letzte Vers ist dagegen mit der weiblichen Betonung beendet. Die Struktur der Versfüße in der ersten und zweiten Strophe ist folgend: Jambus / Anapäst / Amphibrachys. Die dritte Strophe umfasst fünf Zeilen, die in dem freien Reim geschrieben sind und die Identifikation der Versfüße ist dadurch kompliziert. Wir finden hier aber Trochäus in dem ersten und letzten Vers. Zweimal ist der Versschluss männlich und akzentuiert dadurch mit den Wörtern „*now*“ und „*getan*“ die aktuelle Relaisierung der Reparatur. Dieselbe Komplikation gilt für die vierte Strophe, die nur eine Zeile umfasst. Am Ende dieser Zeile findet man die Hebung in dem Versschluss. Dadurch wird Akzent auf das Wort „*dreck*“gelegt. Dasselbe gilt für die Endung der letzten Strophe mit zwei Versen – hier erscheint das Substantiv „*zweck*“, das einen Reim mit dem vorher erwähnten Lexem „*dreck*“ bildet.

Dieses Gedicht hat eine soziale bzw. politische Konnotation. Die Flagge funktioniert als ein Staatssymbol. Sie ist aber zu viel beschädigt – schmutzig und löcherig. Die erste und zweite Strophe funktionieren nicht nur auf der formalen, sondern auch auf der inhaltlichen Ebene in beiden Sprachen ähnlich. In diesen

Strophen wird implizit eine Aufforderung zur Reparatur des beschädigten Symbols vermittelt, die allerdings durch die makaronische Art eine ironische Pointe andeutet. In beiden Strophen liegt auf dieser Stelle die Betonung auf dem einsilbigen Wort „*flag*“, das das bedeutenste symbolische Wort des Gedichtes ist. In der dritten Strophe wird in Form eines mit einer rhetorischen Frage eingeleiteten Minimonolgs die Realisierung der „Reparatur“ festgestellt. Die vierte und fünfte Strophe ironisieren dann die ganze Situation, weil trotz alle Reparaturen die Flagge in den Dreck zu werfen der einzige Zweck ist.

Dies bezeichnet wahrscheinlich die Situation nach dem Krieg, als sich die Vorstellung einer schnellen Rückkehr zur „unbeschädigten“ Normalität als naiv und unrealisierbar erwies. Eines der zentralen Motive in diesem Gedicht ist deswegen der grundsätzliche Zweifel an der Nationalidentität. Der makaronische Still ist ein passendes Mittel dafür.

## 5.4.2. Übersetzung

a <b>fleck</b> x X on the flag x x X let's <b>putzen</b> x X x	flek X on the flag x x X vopucujem X x x x
a <b>riss</b> x X in the flag x x X let's <b>nähen</b> x X x	d'oura X x on the flag x x X zapošijem X x x x
where's the <b>nadel</b> X x X x now X that's <b>getan</b> X x X let's <b>throw it</b> x X x <b>werfen</b> X x	kde je jehla X x X x hotovo X x x ted' X spláchněme X x x ten X
into a <b>dreck</b> X x x X	<b>drek</b> X
that's X a <b>zweck</b> x X	jen to má x X x <b>cvek</b> X

Die tschechische Übersetzung erschien in der Sammlung *Mletpantem* (1989) und ist im Vergleich mit dem Ausgangstext weniger makkaronisch. Eine große Rolle spielt hier die Ausdrucksindividualisierung und auch die Ausdrucksnivelisation. Hiršal und Grögerová verzichten weitgehend auf die Verwendung der englischen Sprache, die für die Interpretation des Ausgangstextes essenziell war. Es bleibt hier nur die Verbindung „on the flag“ erhalten. Die zweite Verwendung ist sogar anders als in dem Originaltext, wo „in the flag“ steht. Andere zweisprachigen Verszeilen werden einfach ins

Tschechische übersetzt. Denglisch ist hier manchmal durch die Umgangssprache ersetzt. Diese Kompensation werden mit Hilfe von Begriffen wie „*vopucujem*“ oder „*d'oura*“ zustande gebracht. Das Verb „*vopucujem*“ ist zugleich ein Beispiel für die Kreativität des Autors, der sich statt des englischen Einflusses nur die deutsche Form in die tschechische Alltagssprache zu übertragen entschied; der Ausdruck „*d'oura*“ – ähnlich wie das dialektal markierte Verb „*vopucujem*“ – bewirkt die Steigerung der Expressivität, weil das deutsche Wort „*riss*“ dem standardsprachlichen Begriff „*trhlina*“ entspricht. An dieser Stelle muss man besonders betonen, dass am Ende der achtziger Jahre in der Tschechoslowakei Englisch nicht so populär und für die Leser auch nicht zugänglich war. Die deutsche Sprache dagegen war durch den Kontakt mit der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik bekannt und außerdem war bereits aus den territorial-historischen Gründen ihr Kenntnis weit verbreitet. Das könnte also der Hauptgrund für die Ausdruckveränderungen sein. Die Voraussetzung, dass sich der Leser mit den Ausdrücken, die in der heimischen Kultur gut bekannt sind, identifizieren will.

Die Wörter „*vopucujem*“ oder „*zapošijem*“ verlieren in der Übersetzung von Hiršal und Grögerová, infolge des Verzichts auf das Englische die wichtige imperativische Form. Die dritte Zeile in der dritten Strophe versucht den Befehlston nachzuahmen, die Übersetzung aber entspricht der englischen Phrase „*let's throw it*“ nicht – es handelt sich also um eine Paraphrase stark geprägt durch den individuellen Einfluss des Übersetzers. Die eigenartige Handschrift ist auch an anderen Stellen sichtbar. Die erste und zweite Zeile der dritten Strophe sind im Vergleich mit dem Originaltext ausgewechselt. Die vierte Verszeile mit dem Demonstrativpronomen „*ten*“ steht im Kontrast mit dem Verb „*werfen*“, das im Infinitiv auf Deutsch die vorige englische Version „*let's throw it*“ unterstreicht. In dem Zieltext verliert sich dieses Sprachspiel völlig.

Die Übersetzer arbeiten intensiv mit den deutschen Entlehnungen im Tschechischen; zu den weniger frequenten gehören etwa „*drek*“ oder „*cvek*“, zu den integrierten etwa „*flek*“ oder „*vopucujem*“. Der Gebrauch dieser Entlehnungen folgt jedoch keiner regelmäßigen Struktur, wie es im Ausgangstext bei den Anglizismen der Fall ist. Die Verbindungen, in welchen diese Wörter stehen, entsprechen außerdem nicht dem Originaltext. Es verschwindet die

Präposition vor dem „*drek*“ und auch die Deklination verändert sich dadurch. Für die letzte Strophe gilt die Veränderung der Deklination auch. Der Ausdruck „*zweck*“ befindet sich im Originalgedicht in dem ersten Kasus und bei der Übersetzung im Akkusativ. Dieser kreative Fortgang kann positiv wahrgenommen werden, weil die Übersetzer dadurch die Verbindung zwischen der deutschen und tschechischen Sprache betonen. Die für die Interpretation maßgebliche Kombination von der Heimatsprache und der englischen Sprache geht dabei allerdings verloren.

Der Kulturkontext spielt hier in jedem Fall eine große Rolle. Der Übersetzer entscheidet sich bei dem Prozess der Übertragung nach den Erwartungen des Rezipienten. Solche Einstellung des Übersetzers beschreibt Popovič als „Anwendung des Heimats-Stils“.<sup>80</sup> Das heißt, dass das Original adaptiert wird, und der individuelle poetische Ausdruckskode die Poetik des Originaltextes „verschlingt“. In diesem Fall sollte es auch negativ wahrgenommen werden. Der Versuch ein adäquates tschechisches Äquivalent zu finden, bringt eher eine Abwertung des englischen bzw. deutschen Ausdrucks oder der Phrase.

Der Aufbau der Strophen ist in dem Zieltext beibehalten – vierzehn Verse, in fünf Strophen geteilt. Die Reimstruktur ist auch identisch. Für die ersten zwei Strophen gilt das Schema *aab cab*. Den reinen Reim finden wir in der ersten Strophe wieder in der phonetisch identischen Form – „*flek*“ / „*flag*“. Die deutschen Wörter in der tschechischen phonetischen Form – „*drek*“ und „*cvek*“ – bleiben hier wahrscheinlich auch aufgrund der Erhaltung des Reimes.

Die Kadenz ist aber in dem Zieltext unterschiedlich. Diese Veränderung betrifft nicht die wichtigen Wörter, die betont werden sollten, weil sie eine bedeutungstragende Funktion haben. In der ersten Strophe ist es vor allem das Substantiv „*flek*“ und „*flag*“. Die erste und zweite Zeile enthält dadurch den männlichen Versschluss, wie in dem Ausgangstext. Die Endsilbe in der dritten Zeile hat auch entsprechende weibliche Betonung. Der Unterschied zeigt sich vor allem in der dritten Strophe. Die Silbenzahl verändert sich nach Möglichkeiten der tschechischen Sprache. Die erste Zeile umfasst in beiden Fällen vier Silben. Der zweite und dritte Vers werden inhaltlich miteinander ausgetauscht, dem entspricht auch die umgekehrte Zahl der Silben. Obwohl sich die zeitliche Bestimmung

---

<sup>80</sup> Vrgl. POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Tatran, Bratislava, 1975. S. 132

„*ted*“ in der dritten Strophe befindet, erscheint sie im Vergleich mit dem Originaltext in der dritten Zeile. Die Veränderung taucht auch in dem letzten Vers auf. Anstatt der ursprünglichen Anzahl der Silben (zwei) in dem Ausgangstext, finden wir in dem Zieltext nur eine Silbe. An dieser Stelle muss man noch betonen, dass das ursprüngliche Verb „*werfen*“ durch das Pronomen „*ten*“ ersetzt ist. Die Versschlüsse erscheinen in Reihenfolge: Senkung – Senkung – Hebung – Senkung – Hebung. In der ersten Zeile kommt Trochäus vor, im zweiten und vierten Vers dann Daktylus.

Die tschechische Übersetzung verliert die verspielte deutsch-englische Atmosphäre des Ausgangstextes. Oder mit Popovičs Terminologie gesagt – bei der Konfrontation dieser zwei Texte entsteht eine Kreolisierung, in der die Aktivität der Kultur in der Übersetzung stärker als die Aktivität der Kultur des Originaltextes ist. Die Spannung zwischen zwei kulturellen Bereichen, der sog. zwischenräumliche Faktor,<sup>81</sup> muss der Übersetzer irgendwie ausgleichen. Die Substitution in diesem Zieltext funktioniert meines Erachtens nicht als der adäquate Ausgleich.

---

<sup>81</sup> Pojem vychází opět z terminologie Antona Popoviče – v originále: medzipriestorový činiteľ

## 5.5. Gesellschaftliche Kritik

### 5.5.1. Analyse: von medizinen

In dem Gedichtband *die bearbeitung der mütze* wurde im Jahre 1978 der lyrische Text *von medizinen* publiziert. In dieser Sammlung wurde zum ersten Mal die sogenannte „heruntergekommene Sprache“ zum Ausdruck gebracht. Das folgende Gedicht repräsentiert eine solche Entfernung von den Sprachnormen. Der Inhalt entspricht in diesem Fall stark der Form und umgekehrt, das heißt, dass sich das Gedicht durch die niedrige Sprache auf die niedrigen sozialen Schichten konzentriert.

manchen einen der nie haben denken studieren medizinen  
später in leben seien wollen einen arzten, damit haben  
zuentritten zu denen diverseren medizinen, der fröherlich  
machen psikkofarmaken, auch des schlafenen machenen  
barberturatten, und von denen dann haben ein dosen letaligen  
für nämlich den selber sich wegputzen aus denen schmutzen  
augen vom beschissen welt. aber nicht bevor haben haben  
allen spassen nur möglichen mit opiaten wie morfiummen.

Bereits der grammatisch unkorrekte Titel des Gedichts deutet die zentrale Strategie an – nämlich die Herstellung des Widerspruchs zwischen dem scheinbar sachlichen Fachthema und der Art und Weise, wie über dieses Thema berichtet wird. Die Ironie steckt in dem Paradox, dass jemand, der nie Medizin studieren wollte (und wahrscheinlich auch nicht konnte), sehr oft in Kontakt mit den Medikamenten kommt, die aber nicht die ursprüngliche Funktion von Medikamenten ausüben. Es handelt sich selbstverständlich um die Drogen, die in dem Gedicht als eine Flucht vor der „*beschissenen Welt*“ funktionieren. Der Text vertritt eine pesimistisch-kritische Stellung zu einigen Gruppen der Gesellschaft. Sie sehen die Welt durch den „*schmutzen Augen*“ – diese sprachliche Verbindung funktioniert als ein negativ markiertes „epiteton ornans“, also ein untypisches Attribut der noch durch die unrichtige grammatische Form verstärkt wird.

Das ganze Gedicht fungiert als eine komplexe gesellschaftlich-kritische Metapher. Die kritische Stellung zu den Narkomanen auf der Straße ist hier durch die bittere Ironie „entlastet“, die zusätzlich durch die imaginäre Sprache der niedrigen sozialen Schichten (= heruntergekommene Sprache) unterstützt wird. Wie Hiršal und Grögerová in dem Nachwort zur Sammlung *Rozvrzaný mandl* erwähnen, die sprachlichen Fehler dienen als Kunstmittel für die Beschreibung der menschlichen Unvollkommenheit.<sup>82</sup> Es handelt sich wohl nicht um eine vordergründige Kritik an der Unvollkommenheit derjenigen, die zu diesen „medizinen“ greifen, sondern auch um die Kritik an dem System, das sie dazu zwingt.

In dem Gedicht kommen einige medizinische Begriffe vor (die Barbiturate, die Psychopharmaka oder das Morphium), die aber durch die Verballhornung ihre ursprüngliche Bedeutung verlieren. Sie werden zur Nachahmung, die durch die Lexeme der „heruntergekommene Sprache“ wie „*psikkofarmaken*“, „*barbertutatten*“ und „*morfiummen*“ realisiert wird.

In den grammatischen Konstruktionen überwiegen die Verben in der Infinitivform, es handelt sich um eine Vereinfachung der Sprache, die auf die korrekte Konjugation verzichtet. Der Suffix *-en* bildet auch die fehlerhaften Pluralformen bei den Substantiven. Die grammatischen Fehler finden wir auch in dem Artikelverbrauch, bei der *ss-/ß*-Rechtschreibung oder bei den adjektivischen Formen. Die wiederkehrenden Beendigungen mit dem Suffix *-en* und die sich wiederholenden Zahlen der Silben (überwiegend zwei) bilden eine homogene rhythmische Struktur.

Die Veränderungen betreffen auch die syntaktische Ebene. Die Sätze zeichnen sich durch eine unlogische und grammatisch fehlerhafte Wortfolge aus. Zum Beispiel zeigt sich hier ein konsequenter Verzicht auf die Endstellung des Verbs in den Nebensätzen.

Die diakritischen Zeichen sind typischerweise unregelmäßig. In diesem Fall wird dadurch die heruntergekommene Sprache noch intensiver zum Ausdruck gebracht.

---

<sup>82</sup> Vgl. JANDL, Ernst. *Rozvrzaný mandl*. Mladá Fronta, Praha, 1999. S. 188

Die Verszeilen spielen hier eine nicht so große Rolle. Der Text funktioniert eher als ein Redefluss, der nur durch die Interpunktionszeichen strukturiert ist. Zugleich wird dadurch treffend die Rede der Menschen im Rausch imitiert. Dennoch können einige metrische Regularitäten festgestellt werden: Die homogene Strophe ist in dem trochäischen Versmaß geschrieben, die Versschlüsse sind weiblich.

Man kann hier viele Figuren der Wiederholung und Häufung finden. Die Assonanz mit dem sich wiederholenden Vokal *e* kommt in jeder Zeile vor. Insgesamt fällt auf, dass sich das ganze Gedicht durch eine „ausländisch“ wirkende übermäßige Frequenz der Vokale auszeichnet. Auch die Alliteration wird in dem Gedicht als ein wirksames Stilmittel eingesetzt. Infolge der Infinitivkonstruktionen ist die Wiederholung des Konsonanten *n* markant.

### 5.5.2. Übersetzung: *medykamenta*

Die tschechische Übersetzung kommt aus dem Buch *Mletpantem* (1989). Bei der Übertragung der „heruntergekommenen Sprache“ ist vorausgesetzt, dass eine Paraphrase entsteht. Der Suffix *-en* bei den Verben ist durch die tschechische Infinitiv-Endung *-et* ersetzt. Der überwiegenden deutschen Endung *-en* bei den Substantiven entspricht die tschechische Nominativform. Am Ende der achtziger Jahre gab es im tschechischen Bereich kein Äquivalent für die Sprache der Gastarbeiter, deswegen kann diese nicht so leicht ins Tschechische übertragen werden. Die tschechischen Übersetzer haben deswegen eine Form gebrochenes Tschechisch gewählt, die im Allgemeinen die Sprache der Ausländer evoziert.

manchen einen der nie haben denken studieren medizinen  
später in leben seien wollen einen arzten, damit haben  
zuentritten zu denen diverseren medizinen, der fröherlich  
machen psikkofarmaken, auch des schlafenen machenen  
barberturatten, und von denen dann haben ein dosen letaligen  
für nämlich den selber sich wegputzen aus denen schmutzen  
augen vom beschissen welt. aber nicht bevor haben haben  
allen spassen nur möglichen mit opiaten wie morfiummen.

lecko kdo nikdy nepomyslet studovat  
medycína  
pozděj v život chtít se stát doktor a tak mít  
přístup k všelijaká medykamenta, rajcovná  
psichofarmaka, taky oblbující  
barbyturáta a plná škatula jich mít  
a tak sám se vygumovat ze svinstvaplné oči  
od zasraný svět. ne však dřív  
než si užít všecka možná sranda  
s opijáta jako třeba s morfijumem.

Alle Verben in den Infinitivformen markierte ich zur besseren Orientierung mit der blauen Farbe. Während in dem Ausgangstext alle Zeilen – mit Ausnahme der dritten – mit der Endung -en enden, die an verschiedene Wortarten angeschlossen wird, muss der Zieltext aus sprachimmanenten Gründen auf diese Regelmäßigkeit verzichten.

Die Substantive in der Nominativform sind dann mit der grünen Farbe markiert. Der Ausdruck „*s morfijumemen*“ funktioniert als eine Ausnahme, weil er nicht im ersten Fall heraustritt. Es gibt keine logische Erklärung für die Entscheidung des Übersetzers auf dieser Stelle solche Form anzuführen. Im Originaltext kommen viele Substantive in der verlängerten Form mit der Endung -en vor, aber in dem Zieltext treten sie in dem Wer-Fall auf.

Die medizinischen Begriffe sind nach der phonetischen Aussprache bearbeitet. Deswegen finden wir hier oft den Buchstaben „y“ statt „i“ – „*medycína*“ oder „*medykamenta*“. Aber der kreative Verzicht auf die Regelmäßigkeit erlaubt auch den umgekehrten Vorgang, in dem das Ypsilon mit dem Buchstaben „i“ vertauscht wird – so entsteht nach dem Vorbild des Ausgangstextes das Wort „*psychofarmaka*“. Neben diesen Übersetzungsverfahren auf der phonemisch-graphematischen Ebene mussten die Übersetzer Kompensationen auf der lexikalischen und morphologischen Ebene entwerfen. Beispiele für solche Verfahren sind die nominale Präpositionalgruppen „*s opijáta*“ und „*s morfijumem*“, die normalerweise in den folgenden korrekten Formen auftreten – „*s opiáty*“ und „*s morfiem*“. Die Deklination „*s opiáta*“ ist stellvertretend für die sich wiederholende Form der Wörter im Plural, der durch die grammatisch unkorrekte Endung -a ausgedrückt wird. Es betrifft die Ausdrücke: „*medykamenta*“, „*barbyturáta*“, „*škatula*“ und „*opijáta*“. Das Lexem „*škatula*“ ist als Einziger ein medizinischer, sondern ein umgangssprachlicher Begriff, der ein expressiveres Äquivalent für das deutsche Wort „*dosen*“ darstellt.

Der Zieltext zeichnet sich durch viele Ausdrucksindividualisierungen aus. Lexeme wie „*oblbujičí*“, „*svinstvaplné*“ oder „*srandá*“ wirken in der Zielsprache viel vulgärer als die deutschen Ausgangslexeme und Verbindungen „*schlafenen machenen*“, „*schmutzen*“ und „*spassen*“. Diese Veränderung ist auch mit der Ausdruckstypisierung verbunden. Durch die Auswahl sollte die Sprache der

drogenabhängigen Menschen aus der Niederschichte noch mehr akzentuiert werden.

Die zweite Zeile enthält nur das Wort „*medycína*“, wodurch dieser Ausdruck betont wird. Dazu trägt auch die Einrückung bei. Der Originaltext hat den Titel *von medizinen*, deswegen spielt dieser Ausdruck eine wichtige Rolle. Er bringt auch metaphorisch die Hauptbedeutung des Textes zum Ausdruck – mit Rücksicht auf den schwarzen Humor von Jandl muss man die Drogen in diesem Kontext als ein medizinisches Hilfsmittel betrachten. In dem tschechischen Zieltext variiert sich das Äquivalent von dem Wort „*medizin*“ je nach der kontextuellen Bedeutung. Der tschechische Titel *medykamenta* evoziert eindeutig Arzneimittel und verliert dadurch die Doppeldeutigkeit des deutschen Titels. Die Veränderung dieses Ausdrucks bei der Übertragung in den tschechischen Zieltext betrifft aber nicht nur den Titel. Das Wort „*medizinen*“ kommt in dem Ausgangstext zweimal vor. In der ersten Zeile ist auch in der tschechischen Übersetzung die Bedeutung von Studienfach „*medycína*“ beibehalten. In der dritten Zeile des deutschen Ausgangstextes wird dieses Wort im Sinne eines Medikaments gebraucht, darauf reagiert auch der Zieltext und ersetzt die vorige Form mit dem adäquateren Wort „*medykamenta*“.

Die tschechische Version des Gedichts ist in formaler Hinsicht ganz anders strukturiert als der Ausgangstext – es gibt hier mehr Verszeile (zehn) und auch die Zahl der Silben verändert sich. Im Vergleich mit dem vorigen Beispielsgedicht *the flag* ist allerdings diese Individualisierung eher positiv zu bewerten. Es handelt sich um ein kreatives Spiel mit der tschechischen Sprache und ihre Möglichkeiten die Fremdwörter zu verballhornen. Es entsteht ganz spezifische neue Auffassung der Sprache, die mit der Deklination, Konjugation und anderen grammatischen Regeln experimentiert und als eine adäquate tschechische Version der „heruntergekommene Sprache“ angesehen werden kann. Das gilt als ein kreatives Beispiel der Übertragung des Kodes zwischen zwei Kulturen.

## 5.6. Depression, Krankheit, Tod

Die negative und skeptische Wahrnehmung der Welt zieht sich durch Jandls gesamte Werk, in den meisten Fällen steht aber die Melancholie in einer engen Beziehung mit dem schwarzen Humor oder Sarkasmus. Die späteren Gedichte aus den achtziger Jahren, die in den Sammlungen *selbstporträt des Schachspielers als trinkende uhr* und *idyllen* herausgegeben wurden, sind besonders pessimistisch, die Gedanken des Autors werden immer dunkler. Bei dem Titel *idyllen* klingt es absichtlich als ein Paradox. Es handelt sich nicht nur um die Beschreibung der Außenwelt, sondern auch um die inneren Ängste und kritische Selbstreflexion. Oft ist der psychische Zustand mit dem Physischen verbunden, Jandl beschreibt seine Schlafprobleme und Krankheiten, thematisiert das medizinische Milieu, er nimmt sein Lebensalter wahr. Das sehen wir in Gedichten wie *doktorgedichte*, *kleines geriatrisches manifest*, *junger sperling* und mehreren anderen. Als ein thematischer Extremfall der Auseinandersetzung mit der eigenen Unvollkommenheit und Endlichkeit ist in diesem Zusammenhang die Darstellung des Todes.

Das Thema des Todes war in Jandls Werk schon von Anfang an präsent. Das Motiv seiner früh gestorbenen Mutter variierte er in vielen Gedichten, wie ich schon in den Ausführungen zum biographischen Hintergrund erwähnte. In den späteren Texten erscheint das melancholische Gefühl, das mit dem Lebensalter verbunden ist und deutlicher kommt auch die Angst vor seinem eigenen Sterben zum Ausdruck. Zu solchen Gedichten gehören zum Beispiel *victory*, *alternder dichter* oder das Gedicht, das nur ein Datum als Titel hat – *25. Februar 1989* – und das mit den Worten „*das ist vielleicht / das ende der gedichte / muß aber nicht / des schreibens ende sein*“ beginnt. Der Tod ist in Jandls Werk aber mehrmals auch nur als eine allgemeingültige Wirklichkeit dargestellt, sodass der durch den persönlichen Bezug gegebene pessimistische Ton verschwindet und eine geradezu humorvolle Färbung auftaucht. Ein solches Beispiel habe ich für die folgende Analyse benutzt.

### 5.6.1. Analyse: sommerlied

<p><u>w</u>ir sind die menschen auf den <u>w</u>iesen X x x X x X x X x <u>b</u>ald sind <u>w</u>ir menschen unter den <u>w</u>iesen X x x X x X x x X x und <u>w</u>erden <u>w</u>iesen, und <u>w</u>erden <u>w</u>ald x X x X x x X x X das <u>w</u>ird ein heiterer landaufenthalt x X x X x x X X x x</p>
---

Dieses Gedicht entstand im Jahre 1954 zum ersten Mal erschien es allerdings erst später in dem Buch *dingfest* (1973). Auf den ersten Blick scheint es ein lyrisches Naturgedicht in der Tradition der barocken Lieder zu sein, wie sie etwa Paul Gerhardt verfasste.

Um so überraschender kommt die Pointe, die auf mehreren Ebenen aufgebaut wird. In den ersten zwei Versen wird einerseits mit den Tempora gespielt, indem der erste Vers die Gegenwart erfasst und der zweite in die Zukunft weist. Zugleich wird mit der Ortsangabe gespielt, die – zumindest im zweiten Vers – aufgrund der (weitestgehend) fehlenden Interpunktion entweder als lokale Adverbialbestimmung („*wir menschen*“ als Parenthese) oder als Attribut zu „*menschen*“ gedeutet werden kann. Der Kontrast, der hier mit Hilfe von den Präpositionen „*auf*“ und „*unter*“ erzielt wird, markiert zugleich auf eine spielrisch ironische Art und Weise die Grenze zwischen Leben und Tod. Im dritten Vers wird der zentrale Nomen der Ortsangabe („*wiesen*“) zum Subjekt, was den komischen Effekt weiter verstärkt. Schließlich wird im vierten Vers die Pointe abgerundet, indem die aus den toten Menschen entstandenen Naturphänomene wieder infolge der Verbindung „*heiterer landaufenthalt*“ personifiziert werden.

Eine Strophe mit vier Zeilen umfasst eine Reimordnung nach dem Muster AABB – einen Paarreim. Der erste Reim „*wiesen–wiesen*“ ist identisch, der komische Effekt wurde durch das Spiel mit den Präpositionen erzielt, die das „oben“ und „unten“ markieren. Das Wort „*wiesen*“ wiederholt sich dann als Epipher in dem dritten Vers vor der Zäsur, die mit dem einzigen

Interpunktionszeichen im Gedicht gekennzeichnet wird. Die Wiederholung mit semantischen Variationen kann als das Hauptmerkmal dieses Textes bezeichnet werden. In einer anderen Form betrifft es die Wörter – „*sind*“, „*werden*“, „*menschen*“ und „*wiesen*“. Die durch den Konsonanten *w* realisierte Alliteration schafft erstens eine klangliche Verbindung zwischen „*wir*“, „*wiesen*“, „*wald*“ und „*werden*“, den zentralen Begriffen des Gedichts. Auf der semantischen Ebene betont diese Alliteration das Wir-Bewusstsein und die allgemein gültige Zukunft. Zweitens könnte man einen intertextuellen Bezug vermuten, nämlich eine sanfte Anspielung an „Chor der Toten“ von Ferdinand Conrad Meyer (*Wir Toten, wir Toten sind grössere Heere...*).

Die nächste Figur der Wiederholung ist Assonanz. In dem ersten Vers dominieren die Vokale *i* und *e*. In dem vierten Vers fällt die Häufung von den Vokalen *a* und *e* auf, was die in dem Vers ausgedrückte Pointe auch lautlich hervorhebt. Das erwähnte Spiel mit den barocken Liedern deutet der Parallelismus (“*und werden wiesen, und werden wald*”) im dritten Vers an. Diese Annahme unterstützt auch das überwiegend jambische Versmaß, das lediglich in dem letzten Vers „auseinanderfällt“.

## 5.6.2. Übersetzung: *letní píseň*

<p>wir sind die menschen auf den <u>wiesen</u>  X x x X x X x X x  <u>bald</u> sind <u>wir</u> menschen unter den <u>wiesen</u>  X x x X x X x x X x  und <u>werden</u> <u>wiesen</u>, und <u>werden</u> <u>wald</u>  x X x X x x X x X  das <u>wird</u> ein heiterer landaufenthalt  x X x X x x X X x x</p>	<p>jsme lidé, po drnech louky <u>jdem</u>  X X x X x x X x X  brzy budem lidé pod <u>drnem</u>  X x X x X x X x x  budeme louka, budeme i <u>háj</u>  X x x X x X x x x X  veselý pobyt dá venkovský <u>kraj</u>  X x x X x x X x x X</p>
---	---

Das Gedicht *letní píseň* wurde in der tschechischen Übersetzung in der Sammlung *Mletpantem* (1989) herausgegeben.

Dieser Zieltext umfasst eine Strophe mit vier Verszeilen, das gilt auch für den Ausgangstext. Es bleibt hier auch der Paarreim AABB erhalten. Selbstverständlich entstehen aber auch die Unterschiede. Das Spiel mit der Tempora, das sich in der ersten und zweiten Strophe des Ausgangstextes befindet, verändert in der tschechischen Version seine Form. Die Menschen stehen in dem Gedicht nie wieder „auf“ den wiesen, sondern sie bei der Bewegung auf die ausgestochenen Stücke der Grasnarbe stoßen. Der erste Vers wirkt in diesem Fall nicht so positiv und vertritt die Opposition „oben“ und „unten“ nicht so stark. Das Substantiv „*drn*“ (= die Sode) ist hier aus zwei Gründen benutzt. Der erste Grund ist die Reimerhaltung. Außerdem muss man in Betracht ziehen, dass in der tschechischen Phraseologie die Wortverbindung „*pod drnem*“ der Bedeutung des Todes vertritt. Nach der Terminologie von Popovič handelt es sich bei diesem Äquivalent um eine Ausdruckssubstitution. Die Äußerung entsteht unter dem Einfluss des stylistischen Superstrats der Zielsprache. Es ist notwendig hier zu erwähnen, dass diese Paraphrase eine Verhärtung mitbringt. Infolge dieses Dysphemismus klingt dann die erste Hälfte des Gedichtes düsterer und bitter als in dem Ausgangstext.

Es verschwindet Epipher, die aus der Wiederholung des Wortes „*wiesen*“ gebildet wurde. Die andere Wiederholung mit semantischen Variationen bleibt in diesem Zieltext erhalten. Es betrifft die Wörter „*lidé*“, „*drn*“ und „*budeme*“. Die durch den Konsonanten *b* realisierte Alliteration schafft eine klangliche

Verbindung zwischen „*brzy*“ und „*budem*“, was auf der semantischen Ebene die Nähe der Tod betont.

Der syntaktische Parallelismus in der dritten Zeile bleibt in dem Zieltext entsprechend erhalten: „*und werden wiesen, und werden wald*“ / „*budeme louka, budeme i háj*“.

Die Ausdrucksstitution infolge der Reimerhaltung finden wir noch am Ende der dritten Verszeile, wo statt der Übertragung des Wortes „*wald*“, eine Ersetzung durch den Ausdruck „*háj*“ (= der Hain) erscheint. Andere Unterschiede tauchen in der syntaktischen Struktur auf. Die stärkste Veränderung betrifft die Wortfolge in der letzten Zeile. Die Veränderung kommt wieder aufgrund der Reimerhaltung. Die neue tschechische Inversion und der Ausdruck „*háj*“ klingen gehoben.

Die Veränderung betrifft auch die Metrik. Im Vergleich mit dem Ausgangstext, befindet sich in dem Zieltext eine unterschiedliche Zahl der Silben in den einzelnen Zeilen. In dem Originaltext ist der Muster: 9 – 10 – 9 – 10 und in der Übersetzung dagegen: 9 – 9 – 10 – 10. Es beeinflusst selbstverständlich auch die Variation der Hebungen und Senkungen, was die auffällige rhythmische Veränderung beibringt. In der ersten Zeile befindet sich auch eine neue Zäsur – ein Komma, das das Wir-Bewusstsein akzentiert. Das Pathos wird dadurch noch stärker ironisiert.

Der tschechische Zieltext ist durch die gehobenen pathetischen Begriffe und die phraseologischen Verbindungen eine düsterere und bitterere Version des Ausgangstextes. Es handelt sich aber um eine adäquate Übersetzung, die mit Hilfe von Ausdrucksstitutionen den poetischen Wortschatz der tschechischen Sprache zum Ausdruck bringt.

## 5.7. Natur- und Tierwelt

Im Jandls literarischen Schaffen finden wie ab und zu die Paraphrase an die klassische Naturlyrik der Romantik. Das vorige Gedicht gilt als ein anschauliches Beispiel dafür. In meisten Fällen ist aber das Erlebnis der Natur in seiner Auffassung ironisiert. Das kürzeste Naturgedicht aus dem Jahre 1968, das auch die gleichnamige Überschrift hat, besteht nur aus zwei Wörter: *heu / see*. Dieser thematische Bereich betrifft nicht nur Fauna, sondern auch die Tierwelt. Ein wichtiger Stellvertreter ist die Dichtung *bestiarium*.

Nach dem Lexikon des Mittelalters war Bestiarium eine mittelalterliche Tierdichtung, die Eigenschaften von Tieren alegorisch darstellte. Die christliche Symbolik war auch präsent. Es betraf die mythologischen Tiere wie Kentauren, Sirenen, Drachen, Einhorns oder Basilisken, aber auch die Bären, Löwen oder Elephanten.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Vrgl. HENKEL, N.; HÜNEMÖRDER, Chr.; SEIBT, W.; MERMIER, G. R.; GERRITSEN, W. P; ROBINS, R. H.; HANNICK, Chr., PLOTZEK, J. M. Bestiarium, -ius, Bestiarien. In: Lexikon des Mittelalters (LexMA). Band 1, Artemis & Winkler, München/Zürich 1980. S. 2072–2080



ameise  
au  
pfau  
eise  
ameise  
au  
libelle  
belle  
pfau  
au  
ameise  
eise  
belle  
libelle  
belle  
libelle  
belle  
s-----c-----h  
fliege  
liege  
geh  
fliege  
liege  
geh  
liege  
geh  
liege  
geh  
zelle  
gazelle  
gazelle  
gazelle  
liege  
geh  
liege  
geh  
ameise  
fliege  
pfau  
belle  
fliege  
eise  
libelle  
au  
belle  
gazelle  
fliege



goldfisch  
au  
kalb  
b  
kalb  
b b  
kalb  
s-----c-----h  
ameise  
eise  
libelle  
belle  
wurm  
rrrrm  
wurm  
rrrrm  
kalb  
b b  
schnecke  
necke  
mops  
ops ops  
löwe  
ops ops  
löwe  
weh  
bär  
rrrr  
bär  
rrrr  
bär  
ops ops  
hirsch  
au  
ameise  
eise  
mops  
ops ops  
elch  
ch ch ch  
löwe  
ch ch ch  
goldfisch  
b  
kalb  
b b  
o o



Die für Jandl ungewöhnlich lange Dichtung besteht nur aus einer Strophe, die 218 Zeile umfasst. Es handelt sich um ein Sprechgedicht<sup>85</sup>, das heißt, das der Text ohne die akustische Realisation nur im beschränkten Maße funktioniert. Durch die Zerlegung des Wortes in die bedeutungstragenden Laute, muss Bestiarium teilweise auch als ein Lautgedicht wahrgenommen werden. Länge und Intensität der Laute, wie auch die Zerlegung des Wortes, sind durch die Schreibung fixiert. Es gibt hier keine syntaktische Bindung, die Wörter funktionieren als isolierte Ausdrücke, die höchstens durch semantische Brücken verbunden sind.

Die semantische Verbindung zwischen den Lexemeinheiten und Lauten bildet die Kontinuität des Ablaufs und natürlich auch die Dynamik, die durch die Variations- und Wiederholungstechnik entsteht. Die wiederkehrenden Elemente kommen in sich verändernden Konstellationen, das heißt, dass die Wörter in Silben oder rudimentäre Laute zerlegt und danach untereinander gereiht werden.

Jandl selbst beschreibt den Prozess in seinen Vorträgen, die unter dem Titel *Die schöne Kunst des Schreibens* herausgegeben wurden, folgend: „auf dem Papier alle Elemente untereinander gereiht, also keine Verszeilen im üblichen Sinn, was deutlich hörbar ist durch das Fehlen von Zäsuren, wie sie ein Zeilenende häufig bewirkt; keine Szenenangabe, keinerlei Reflexion, kein Zeichen von Nachdenklichkeit oder überhaupt einem Gedanken, so daß die Unmutsäußerung über das Gehörte sich gern so formuliert: Herr Jandl, was haben Sie sich denn dabei gedacht?“<sup>86</sup>

Der am Anfang der mehrmals wiederholte Laut „r“ symbolisiert das Knurren des Predators in der Tierwelt. Der apikale Vibrant /r/, wie ihn Jandl in seinen Lesungen aussprach, entsteht durch die schnell aufeinanderfolgenden vibrierenden Bewegungen der Zunge. Die natürliche Eigenschaft ist hier also durch die graphisch dargestellte Häufung des Buchstabens wiedergegeben. In dem ersten Vers finden wir den Konsonant „r“ fünfzigmal, danach variiert sich die

---

<sup>85</sup> Die filmische Bearbeitung mit dem der originellen Rezitation des Schriftstellers steht unter dem folgenden Link zur Verfügung: [www.youtube.com/watch?v=pPCR17dvfmg](http://www.youtube.com/watch?v=pPCR17dvfmg)

<sup>86</sup> JANDL, Ernst. *Die schöne Kunst der Schreibung*. Luchterhand. Darmstadt, 1983. S. 19

Anzahl unregelmässig – manchmal gibt es hier dreizig Laute in der Reihe, ein anderer Vers umfasst nur vierzehn.

Die Konsonanten- oder Vokalhäufungen, wie etwa „o o o“ oder „rrrrm“, fungieren oft als Interjektionen oder onomatopoetische Ausdrücke. Die gleiche Funktion haben expressive Einsilber wie etwa „au“ oder „ops“, die zum Teil semantisch an die Lexeme anknüpfen – „ops“ (hops) z. B. an Mops, „au“ an Ameise. Zugleich bilden diese lautlichen Einheiten Fragmente der vollwertigen Wörter. Aus graphematischer Sicht fällt die Interjektion „s-----c-----h“ auf, die visuell stark betont ist. Es handelt sich zugleich um ein anschauliches Beispiel für Zerlegung der Lexeme auf das Rohmaterial aus Buchstaben. Obwohl es sich um ein Sprechgedicht handelt, arbeitet Jandl auch mit graphematischen Mitteln. Die Länge der graphischen Darstellung bei dieser Interjektion variiert im Laufe des Gedichtes und indiziert auf diese Weise die Länge bei der Aussprache.

Dank der Zerlegung entstehen auch neue Substantive, die nicht zur Tierwelt gehören – zum Beispiel „ecke“ oder „zelle“. Neben den Tiernamen befinden sich in dem Gedicht auch die nacheinander geordneten Bewegungs- und Positionsverben im Imperativ (wie z. B. „fliege“ – „liege“ – „gehe“). Der Ausgangspunkt für die Verbenreihe ist dabei das Substantiv „fliege“. Zu dieser Kategorie gehört auch der Ausdruck „rauß“, der – ähnlich wie die Imperative – an die Befehle und die Militärsprache erinnert.<sup>87</sup>

Die Wörter zerfallen in ihre Bestandteile, die zuerst einigermaßen semantisch motiviert sind (*mops – ops, ameise – au, libelle – belle*), sich dann in dem ganzen Gedicht willkürlich ausbreiten und als verstreute Reime ab und zu auftauchen. Bei einem „klassischen“ Gedicht könnte man vielleicht über eine spezifische Form der Epanastrophe sprechen. Der auf den ersten Blick chaotisch wirkende Text ist aber dadurch semantisch und formal homogen. Die Verbindungen zwischen den Zeilen muss man innerhalb des ganzen Gedichtes suchen. In diesem Reihengedicht finden wir auch viele reinen Reime, die nacheinander stehen, wie folgend: „ecke“ – „schnecke“, „zelle“ – „gazelle“, „ameise“ – „eise“ und „libelle“ – „belle“. Aber auch „pfau“ – „au“, „mops“ – „ops“. Einen identischen Reim vertritt dann: „gazelle“ – „gazelle“ – „gazelle“.

---

<sup>87</sup> Vgl. JANDL, Ernst. *Die schöne Kunst der Schreibung*. Luchterhand. Darmstadt, 1983. S. 24

Die sich in verschiedenen Kontexten wiederholenden Variationen des Zerfalls deuten an, dass die Figuren der Häufungen und Wiederholungen eine wesentliche Rolle in diesem Gedicht spielen. Wir finden hier vor allem die Wiederholung der Endlaute in nacheinander stehenden Versen. Oft wiederholen sich auch die ganzen Wörter. Diese Erscheinung würde man in einem „klassischen“ Gedicht Epipher nennen, es ist jedoch fraglich, ob bei *gazelle* – „gazelle“ – „gazelle“, „zelle“ – „zelle“ oder „rrrrm“ – „rrrrm“ überhaupt von Versen gesprochen werden kann.

Die zentralen Prinzipien, mit denen in diesem Sprechgedicht gearbeitet wurde, sind Dekomposition und Rekombination auf der lexikalischen, lautlichen und zum Teil sogar graphematischen Ebene und der Gebrauch von lautmalerischen Verfahren. Beides ist in eine andere Sprache nur schwer übertragbar.





belle	žirafa
fliege	tapír
liege	moucha
geh	oucha
schnecke	hroch
ecke	och
ameise	velbloud
ecke	bloud
schnecke	krajta
zelle	bloud
gazelle	velbloud
ecke	raf
schnecke	žirafa
au	bloud
pfau	velbloud
rrrrrrrrrrrr	haf
hirsch	páv
s-----c-----h	rrrrrrrrrr
goldfisch	veš
s-----c-----h	š-----š-----š
löwe	myš
weh	š-----š-----š
löwe	drop
weh	op
löwe	drop
weh	op
goldfisch	drop
au	op
kalb	myš
b	haf
kalb	čáp
b b	p
kalb	čáp
s-----c-----h	p p
ameise	čáp
eise	š-----š-----š
libelle	krajta
belle	ajta
wurm	tapír
rrrrm	výr
wurm	červ
rrrrm	rrrrrv
kalb	červ
b b	rrrrrv
schnecke	čáp
necke	p p
mops	velbloud
ops ops	elbloud
löwe	kos
ops ops	os os
löwe	drop

weh	os os
bär	drop
rrrr	op
bär	zubr
rrrr	brrrrr
bär	zubr
ops ops	brrrrr
hirsch	zubr
au	os os
ameise	veš
eise	haf
mops	krajta
ops ops	ajta
elch	kos
ch ch ch	os os
löwe	mlok
ch ch ch	lok lok lok
goldfisch	drop
b	lok lok lok
kalb	myš
b b	p
o o	čáp
floh	p p
o o o	o o
floh	pštros
o	o o o
pfau	pštros
au	o
ameise	páv
eise	haf
libelle	krajta
belle	ajta
fliege	tapír
liege	výr
geh	moucha
gazelle	oucha
zelle	hroch
bär	och
rrrr	žirafa
schnecke	raf
ecke	zubr
necke	brrrr
hirsch	velbloud
s---c---h	bloud
goldfisch	elbloud
s---c---h	veš
löwe	š-----š-----š
weh	myš
kalb	š-----š-----š
b b	drop
wurm	op



die Zahl variiert unvorhersehbar. Die Differenzen kommen nicht nur auf der phonetischen und rhythmischen Ebene vor – mit denen werden wir uns noch intensiver auseinandersetzen – sondern setzen bereits auf der Ebene des Spiels mit der Graphematik ein. Dies soll kurz an dem Beispiel des Graphems „sch“ demonstriert werden. Im Ausgangstext besteht die Sequenz aus drei Buchstaben und ist auch dementsprechend zerlegt. Die graphematische Verbindung bleibt aber trotzdem durch die graphische Linie dargestellt. In der tschechischen Version kann aus sprachstrukturellen Gründen das Prinzip der Zerlegung nicht eingesetzt werden, dafür kommt es zur Häufung des Konsonanten „š“, die graphische Darstellung bleibt aber erhalten. Auf der phonetischen Ebene verändert sich dadurch nichts, sehr wohl aber auf der Ebene der graphematischen Wahrnehmung.

Die Wiederholung betrifft auch die Buchstaben/Laute in nacheinander folgenden Versenden, was schon in dem Ausgangstext sichtbar war. Die häufigsten sind: der Vokal *a* und die Konsonanten *d*, *p*, *r*, *v* oder *š*. Manche finden wie auf derselben entsprechenden Stelle in beiden Versionen.

Die Übersetzer versuchten im Zieltext den Rhythmus der Wiederholungen einzuhalten, wovon die Sequenzen „žirafa“ – „žirafa“ – „žirafa“, „raf“ – „raf“ oder „rrrrrv“ – „rrrrrv“ zeugen. Dazu muss man erwähnen, dass die Zeilen in der Übersetzung nicht pünktlich mit dem Ausgangstext korrespondieren, die Struktur der Wiederholungssequenzen bleibt jedoch erhalten.

Den nacheinander folgenden Zeilen „fliege“ – „liege“ entspricht die tschechische Reihe „moucha“ – „oucha“. In diesem einzigen Fall handelt sich bei dem ersten Segment um eine wörtliche Übersetzung, in Popovičs Theorie eine Ausdrucksgleichheit. In der deutschen Version finden wir zwei vollwertige Wörter, in der tschechischen dagegen nur eins – „moucha“. Das Wort „oucha“ funktioniert nur als ein Relikt des Substantivs und zugleich als ein Übergang zur Interjektion „och“. In der deutschen Version wird im dritten Wort dieser Reihe phonetisch an die letzte Silbe des vorangehenden Verbs angeknüpft „liege“ – „geh“.

Beim Vorlesen klingt das letzte Verb als eine akkustische Verlängerung der letzten Silbe in dem Verb „liege“. Die tschechische Übersetzung löst diese Stelle auf eine andere Art. Das nächste Substantiv entsteht nicht als eine akkustische Anknüpfung an dasvorangehende Wort, sondern als eine selbständige

Interjektion „och“, die die tschechische Reihe „moucha“ – „oucha“ – „hroch“ – „och“ beendet.

In der tschechischen Übersetzung bleiben auch die Tierbezeichnung „pfau“ / „páv“ und „wurm“ / „červ“ erhalten. In dem ersten Fall entsprechen die Segmente aus dem Zieltext nicht der Zerlegung in dem Ausgangstext („pfau“ – „au“). Die tschechische Version achtet auf den reinen Reim, er ist aber nicht nur aus dem letzten vokalischen Segment des vorangehenden Wortes gebildet und ist semantisch auch nicht mit dem durch das vorangedene Substantiv bezeichneten Tier verbunden. Es handelt sich um einen onomatopöischen Ausdruck, die wir mit dem Hund verbinden. Bei dem Substantiv „wurm“ funktioniert die nächste Zeile als Echo, das durch den Zerfall des Wortes seine Verlängerung und Betonung bewirkt. In der tschechischen Übersetzung ist die Struktur identisch.

In manchen Fällen haben sich die Übersetzer für diverse Substitutionen entschieden. So steht zum Beispiel an der Stelle, wo sich in dem Originaltext das Verb „bellen“ im Infinitiv befindet, das Substantiv „výr“. Häufiger finden wir hier aber den Austausch Substantiv für Substantiv / Tier für Tier.

Ich will an dieser Stelle alle Substitutionen innerhalb der Verbindungsreihen zusammenfassen:

pfau – au / páv – haf

ameise – eise / krajta – ajta

strauß – rauß – aus – maus / sob – drop – op – hop

löwe – weh / drop – op

gazelle – zelle / žirafa – raf

fliege – liege – geh / moucha – oucha – och

schnecke – necke - ecke / velbloud – elbloud – bloud

mops – ops / kos – os libelle – belle / tapír – výr

bär – rrr / zubr – brr

hirsch / veš

goldfisch / myš

elch / mlok

floh / pštros

Aus dieser Aufzählung geht deutlich hervor, dass bei manchen Zerlegungen die Zahl der Silben nicht beibehalten ist – wie zum Beispiel in der Reihe *schnecke (2) – necke (2) – ecke (2) / velbloud (2) – elbloud (2) – bloud (1)*.

Das kreative Spiel mit den ursprünglichen Tierbegriffen dient hauptsächlich zum poetischen Transfer der rhythmischen und phonetischen Strukturen und kann als ein wichtiger und positiver Beitrag der Übersetzer bezeichnet werden. Auf den ersten Blick wirkt die Übersetzung zwar als ein ganz anderes Gedicht, dennoch hat die Untersuchung von bestimmten Verfahren, wie etwa den Wiederholungssequenzen gezeigt, dass die Veränderungen hauptsächlich der adäquaten Übertragung von den inneren poetischen Strukturen dienen.

## 5.8. Andere thematischen Bereiche und Transfertypen

Zu den schon erwähnten Themen könnte man selbstverständlich auch viele andere Bereiche hinzufügen, die stark mit Jandls persönlichen Erfahrungen oder Wahrnehmungen der Außenwelt verbunden sind. Unter anderen ist es das Thema des Krieges. Das bekannteste visuelle Gedicht *schtzngrmm* (1957), das auch als ein Sprechgedicht funktioniert, ist nur eines von mehreren Beispielen dafür.

Manchmal entfernt sich Jandl von der persönlichen, gesellschaftlich-kritischen oder historischen Welt und konzentriert sich auf die bloße Beschreibung des Dinges oder Umfassung seiner Struktur. Es bringt keine philosophische, metaphorische oder kritisch-sarkastische Fassung zum Ausdruck, das wesentliche Sprachspiel ist aber präsent. Es handelt sich um eine Fähigkeit des Autors einen Kernpunkt des unlebendigen Dinges, so einfach wie möglich darzustellen. Als ein wunderbares Beispiel dafür gilt das Gedicht *film* (1964).

film  
film  
film  
film  
fi m  
f in  
fi m  
f in  
f m  
fl m  
f in  
f m  
flim  
film  
film  
film  
f lm  
f lu  
fl m  
f lm  
fl m  
f m  
fl m  
f m  
fl m  
f m  
fl m  
f lm  
fl m  
flim  
film

Das Spiel der Laute entspricht der Variabilität der Bilder in Bewegung. Die Buchstaben sind Schauspieler in der Aktion. Der Schriftsteller spielt hier ein Spiel mit dem Leser. In der tschechischen Übersetzung befindet sich dieses Gedicht in der Sammlung *Rovrzaný mandl* (1997). Film gilt als ein internationaler Begriff und sollte also nicht ins Tschechische übersetzt werden, deswegen bleibt der Zieltextes identisch. Dieses Beispiel vertritt den noch nicht erwähnten Typ der Ausdrucksveränderung – Transfer ohne semantische, phonetische, strukturelle oder stylistische Veränderung.

Es gibt selbstverständlich auch ein großer Teil von Gedichten, die für die Übersetzer unübersetzbar sind. Hiršal und Grögerová äußern sich in den Schlussfolgerungen der Sammlungen zu den Schwierigkeiten, die bei dem Übersetzungsprozess entstehen. Sie erwähnen ein Paar Beispiele, die für sie nicht übertragbar sind. Es gehört hier zum Beispiel das Gedicht *ottos mops*. Trotzdem gibt es aber die späteren Versuche von Bohumila Grögerová: *elegie na e – pes rek* (in *Rekviem za Ernsta Jandla*, 2006) oder Radek Malý: *evžen & pes* – (in *Malé Lalulá*, 2014) für dieses Gedicht eine adäquate Paraphrase zu bilden. Es zeigt sich, dass jedes Gedicht (mindestens teilweise) übertragbar sein kann.

## 6. Schlussfolgerungen den praktischen analytischen Teil

Die Übersetzung von Jandels Gedichten stellt die Übersetzer vor zahlreiche Probleme, die man im Rahmen einer Diplomarbeit in ihrer Komplexität nicht erfassen kann. Deswegen stellen die in vorliegenden Arbeit bestimmten thematischen Kategorien, die beschriebenen künstlerischen Verfahren, Darstellungstypen und Übersetzungsstrategien eher eine Annäherung an ausgewählte Problemzonen dar.

Trotzdem können wir anhand dieser Analysen einerseits die wichtigen Merkmale in Jandls Poesie zusammenfassen, andererseits die Übersetzungsstrategien beschreiben, bzw. bewerten:

1. Typisch für Jandls Gedichte ist die enge Verbindung mit seiner Biographie und mit seiner Wahrnehmung der Außenwelt.

2. Die Form der Texte hängt direkt mit dem Inhalt zusammen. Insbesondere bei den visuellen Gedichten handelt es sich um eine Abbildung der vermittelten Aussage. In den Sprechgedichten wird die poetische Botschaft hauptsächlich durch den akustischen Kanal formuliert.

3. Das Sprachspiel verfolgt bestimmte Regeln, die sich aber immer neu entwickeln und verändern. Der Verzicht auf die grammatischen Regeln bringt neue Strukturen mit, die die literarische Kreativität dieses Schriftstellers bezeugen. Als ein Extrembeispiel dafür gilt die „heruntergekommene Sprache“, die als ein neues autonomes System funktioniert, das mit dem schon existierenden Soziolekt gefühlvoll umgeht.

4. Der Übersetzer ist in diesem Fall gezwungen mit derselben Kreativität, wie der Originalautor zu arbeiten. Der Transfer funktioniert vor allem auf der Basis verschiedener Substitutionen, die in erster Linie zur Erhaltung der poetischen Botschaft beitragen sollen. Hiršal und Grögerová, die selbst literarisch tätig waren, nahmen sich dieser Aufgabe mit den notwendigen Erfahrungen an, sodass der Transfer in den meisten Fällen gelang. Bei den ausgewählten Texten könnte man vielleicht nur eine Übersetzung als funktional unadäquat bezeichnen, und zwar die Dichtung *the flag*, die in der tschechischen Version auf das wichtige zweisprachige deutsch-englische Spiel verzichtet. Die Übersetzer kompensierten hier dieses Spiel mit verschiedenen spezifischen tschechischen Ausdrücken, die

nicht völlig adäquat wirken.

6. Unter dem Einfluss vom tschechischen Wortschatz und grammatischen Regeln verändert sich in dem Zieltext meistens die Metrik. Häufig betrifft die Veränderung auch die Reimstruktur und Figuren der Wiederholungen und Häufung. Selbstverständlich beeinflusst die Zielsprache auch die syntaktische Ebene. Seltener gibt es Unterschiede auch in der Versordnung – eine unterschiedliche Zahl der Zeilen finden wir zum Beispiel bei den Übersetzungen von *bestiarium* oder von *medizinen*.

7. Die Übersetzungsversionen dieser zwei Gedichte sehen auf den ersten Blick als neue, vom Originaltext wesentlich abweichende Texte aus. Im Vergleich mit den anderen Beispielen, die in der vorliegenden Arbeit analysiert wurden, ist hier bei der Komparation des Ausgangs- und Zieltextes der Unterschied am meisten sichtbar. Man muss aber in Betracht ziehen, dass bei jedem der zwei Gedichte eine andere Ebene die wichtigste bei der Vermittlung der poetischen Aussage ist. Bei dem Gedicht *bestiarium* spielt Phonetik, Lautmalerei und kreative Wortzerlegung die Hauptrolle. Der Muster, der in dem Originaltext die poetische Wirkung auslöst, zeigt sich auch in dem Zieltext, trotz allen Veränderungen, die im semantischen Bereich vorgenommen wurden. Auch bei dem tschechischen Text *medykamenta*, in dem der spezifische Zerfall der Sprache an die Möglichkeiten des Tschechischen angepasst wurde, ist der Muster beibehalten, indem die Übersetzer eine „heruntergekommene“ Ausdrucksweise im Rahmen der Zielsprache formulieren. In beiden Fällen entstehen freie Paraphrasen, die in kreativer Weise die Regeln des poetischen Ausdrucks in den Ausgangstexten umgestalten.

8. Obwohl die hier analysierten Gedichte nur exemplarische Einblicke in Jandls literarische Schaffen darstellen, zeigen sie, dass auch die experimentelle Poesie in eine andere Sprache übertragbar sein kann. Dabei entstehen scheinbar neue poetische Texte in der Zielsprache, die dennoch die zentrale poetische Botschaft der Ausgangstexte vermitteln. Ein solcher Prozess setzt ein hohes Maß an Kreativität voraus. Die Analysen der für die vorliegende Arbeit ausgewählten Dichtungen beweisen, dass Josef Hiršal und Bohumila Grögerová über eine solche Kreativität verfügten.

## 7. Übertragbarkeit der Kreativität

### Resümee

Ernst Jandl ist ein experimenteller Lyriker, der in seiner Dichtung verschiedenste Themen verarbeitete, und dessen Werk sich zu mehreren Gattungen oder formalen Typen nach der Rezeptionskriterien zuordnen lässt. Auf allen Ebenen zeigt sich seine künstlerische Kreativität. Das Ziel der vorliegenden Diplomarbeit war diese Kreativität anhand der Analysen zu verdeutlichen, in den biographischen Kontext zu setzen und vor allem mit dem theoretischen Apparat literarisch und linguistisch zu analysieren. Der nächste Schritt war Jandls Schaffen mit der Kreativität der tschechischen Übersetzer zu konfrontieren. Die Möglichkeiten und Grenzen bei der Übertragung der formalen und inhaltlichen Strukturen waren an ausgewählten Beispielsgedichten dargestellt.

Für diesen Zweck wurde eine adäquate theoretische Basis gewählt, und zwar der funktional orientierte Ansatz von Jiří Levý und Anton Popovič, die eine präzise Typologie der Verschiebungen erarbeitet haben. In ihrer Auffassung ist das Ziel der Übersetzung die Bedeutung, d. h. die Wirkung des Originaltextes zu erhalten. Jiří Levý arbeitet intensiv mit dem Prozess der Interpretation und Umsetzung. Für die Übertragung des Ganzen ist nach Popovič wichtig, die einzelnen Elemente funktional umtauschen. Die Übertragung entsteht vor allem auf der Ebene der Funktion, das heißt, dass bei der Übersetzung der Gedichte die entsprechende Atmosphäre, typisierte (oft künstlich gebildete) Sprache, visuelle Form oder lautliche Betonung übertragen werden muss. Auch der semantische Wert liegt in dieser Funktion und nicht in den einzelnen Wörtern. Die Voraussetzung, dass eine solche Auffassung eine ideale Grundlage für die Analyse der Übersetzungen der experimentellen Poesie bildet, wurde in den vorgestellten Analysen bestätigt.

Die Übertragungen des poetischen Kodes zwischen zwei Sprachen kamen in den ausgewählten Fällen vor allem in der Form der Ausdruckveränderung, Ausdrucksubstitution, beziehungsweise Ausdruckindividualisierung zustande. Das Spektrum der Entfernungen von dem Ausgangstext ist breit. In allen dargestellten

Situationen bleibt aber immer die Basisebene erhalten, die für die Übertragung der Funktion notwendig ist. So kann die morphologische, syntaktische, semantische, phonetische oder stylistische Ebene betont oder unterdrückt werden.

Zusammenfassend lässt sich Folgendes behaupten: obwohl die Übersetzer bei dem Transfer ein Schema einhalten, müssen sie selbstverständlich ihre eigene Kreativität einsetzen und die außertextuellen, biographischen Mittel berücksichtigen. Das geht auch aus den ausgewählten Beispielen deutlich hervor. Immer (vielleicht mit der Ausnahme vom Gedicht *the flag* in der tschechischen Version) wurde in der Übersetzung die poetische Botschaft auf der funktionalen Ebene adäquat vermittelt, lediglich die Mittel variierten dabei.

Ich bin mir der Tatsache bewußt, dass die vorliegende Diplomarbeit stellenweise mehr im essayistischen als im wissenschaftlichen Ton gehalten wurde. Dies war durchaus die Absicht, denn eine rein literaturwissenschaftliche oder gar linguistische Herangehensweise an Jandls Werk kann ich mir persönlich nur schwer vorstellen. Deswegen versuchte ich ein Gleichgewicht zwischen der übersetzungstheoretischen Perspektive, dem biographischen Hintergrund und der eigenen Rezeptionsperspektive zu schaffen.

## 8. Bibliographie

### Primärliteratur

JANDL, Ernst. *der künstliche baum*. Luchterhand, München, 2016. 768 S. ISBN 978-3-630-87482-1

JANDL, Ernst. *die bearbeitung der mütze*. Luchterhand, München, 1997. 216 S. ISBN 978-3-630-86926-1

JANDL, Ernst. *dingfest*. Luchterhand, München, 1997. 202 S. ISBN 978-3-630-86924-7

JANDL, Ernst. *idyllen / stanzen*. Luchterhand, München, 1997. 285 S. ISBN 3-630-86928-9

JANDL, Ernst. *Laut und Luise*. Luchterhand, München, 1997. 231 S. ISBN 3-630-86921-1

JANDL, Ernst. *Mletpantem*. Odeon, Praha, 1989. 236 S. ISBN 80-207-0056-0

JANDL, Ernst. *Rozvrzaný mandl*. Mladá Fronta, Praha, 1999. 191 S. ISBN 80-204-0775-8

JANDL, Ernst. *selbstporträt des schachspielers als trinkende uhr*. Luchterhand, München, 1993. 90 S. ISBN 978-3630616452

JANDL, Ernst. *sprechblasen*. Reclam, Leipzig, 1979. 96 S. ISBN 978-3150099407

## Sekundärliteratur

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.). TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. I/96. Heft 129. München, 1996. 113 S. ISBN 3-88377-518-5

BÄCKER, Heimrad (Hrsg.). neue texte 16 / 17. Linz, Ausgabe 1985.

BURDORF, Dietrich. *Einführung in die Gedichtanalyse*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, 2015. 289 S. ISBN 978-3-476-02227-1

HENKEL, N.; HÜNEMÖRDER, Chr.; SEIBT, W.; MERMIER, G. R.; GERRITSEN, W. P.; ROBINS, R. H.; HANNICK, Chr., PLOTZEK, J. M. *Bestiarium, -ius, Bestiarien*. In: *Lexikon des Mittelalters (LexMA)*. Band 1, Artemis & Winkler, München/Zürich 1980. S. 2072–2080 ISBN 3-7608-8901-8

JANDL, Ernst. *Die schöne Kunst des Schreibens*. Luchterhand, Darmstadt, 1983. 150 S. ISBN 3-472-86583-0

KOLLER, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. A. Francke Verlag Tübingen und Basel, 2011. 349 S. ISBN 978-3-7720-8395-2.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Apostrof, Praha, 2012. 367 S. ISBN 978-80-87561-15-7

NORD, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlage, Methode und Didaktik einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Groos, 2009. 283 S. ISBN 978-3872768681.

MALÝ, Radek. *Malé lalulá*. Archa, Zlín 2014. 139 S. ISBN 978-80-87545-33-1.

MALÝ, Radek. *Příběhy básní a jejich překlady*. Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, 2014. S. 134 ISBN 978-80-87895-09-02

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Die futuristische Literatur. Technisches Manifest*. In: *Der Sturm* 3 (1912/ 1913), Nr. 133, Oktober 1912, S. 194

MAYRÖCKER, Friedericke. *Rekviem za Ernsta Jandla*. Pavel Mervart, 2007. 49 S. ISBN 978-80-86818-29-0

PABISCH, Peter. *Sprachliche Struktur und assoziative Thematik in Ernst Jandls experimentellem Gedicht Wien: Heldenplatz*. In: *Modern Austrian Literature*, vol. 9, Nr. 2, 1976, S. 73–85 ISSN 00267503

PFOSE-SCHEWIG, Kristina (Hrsg.). ZIRKULAR. Sondernummer 6, Juli 1985. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien. 180 S. ISBN 3-900467-06-6

POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Tatran, Bratislava, 1975. 293 S.

ROSS, Werner. *Abendlieder. Wandlungen lyrischer Technik und lyrischen Ausdruckswillens*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. N. F. 5, 1955. S. 307.

RÖMER, Veronika. *Dichter ohne eigene Sprache? Zur Poetik Ernst Jandl*. LIT Verlag Münster, 2012. 216 S. ISBN 978-3643117298

SCHMITZ-EMANS, Monika. *Poesie als Sprachspiel. Überlegungen zur Poetik Ernst Jandels*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 109, 1992. S. 551-571

SCHWEIGGERT, Alfons. *Die Welt ist laut laut ist schön. Der Sprachzerfetzter Ernst Jandl*. In: Ders.: Wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich. Porträts. Streifzüge und Gedankengänge. St. Ottilien: EOS-Verlag, 2004. S. 71-90

SIBLEWSKY, Klaus (Hrg.). *Ernst Jandl. Texte, Daten, Bilder*. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag, 1990. 194 S. ISBN 3-36061907-X

UHRMACHER, Anne. *Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache*. Tübingen: Niemeyer, 2007. 250 S. ISBN 978-3-484-31276-0

ZEMAN, Karlo. *Ernst Jandl und konkrete Poesie im Unterricht des Deutschen als Fremdsprache*.

## Internetquellen

LÜPGES, Tobias. *Ernst Jandl, „liegen, bei dir“: Analyse*. In Ernst Klett Verlag. 2014, Stuttgart. [online] [abgerufen am 20. 6. 2017] Unter: [http://www2.klett.de/sixcms/media.php/229/DO01\\_3-12-350511\\_AB5-02.pdf](http://www2.klett.de/sixcms/media.php/229/DO01_3-12-350511_AB5-02.pdf)

NOVOTNÝ, Vladimír; PIORECKÝ, Karel; JAREŠ, Michal. *Bohumila Grögerová*. [online] [abgerufen am 20. 6. 2017] Unter: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1013>

*Josef Hiršal*, 2012. [online] Revolver Revue. [abgerufen am 20. 6. 2017] Unter: <http://www.revolverrevue.cz/josef-hirsal>

Die offizielle deutschsprachige Website des Autors Ernst Jandl. Verlagsgruppe Random House GmbH, 2016. [online] [abgerufen am 20. 6. 2017] Unter: <http://www.ernstjandl.com/>

Ernst Jandl Online. Österreichische Nationalbibliothek / Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie, 2015. [online] Ernst Jandl Online. [abgerufen am 20. 6. 2017] Unter: <http://jandl.onb.ac.at/>

*Ich klebe an Gott*, 2005. [online] ORF [abgerufen am 20. 6. 2017] Unter: <http://oe1.orf.at/artikel/206122>

## Film

*...entschulfigen sie, wenn ich jandle* [Film]. Regie FRIEDL, Harry; PESECKAS, Herman. Österreich, 1989.

## 9. Anhang

### 1. Ernst Jandl mit seiner Mutter, 1939.<sup>88</sup>



---

<sup>88</sup> SIBLEWSKY, Klaus (Hrg.). *Ernst Jandl. Texte, Daten, Bilder*. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag, 1990. S. 47

2. Ernst Jandl in der Pubertät, 1939<sup>89</sup>



---

<sup>89</sup> *Ernst Jandl und die Familie*. Die offizielle deutschsprachige Website des Autors Ernst Jandl. Verlagsgruppe Random House GmbH, 2016. [online] Die offizielle deutschsprachige Webseite des Autors Ernst Jandl. [abgerufen am 20. 6. 2017] Unter: <http://www.ernstjandl.com/familie.php>

3. Unmittelbar nach dem Abitur wird Ernst Jandl drei Monate lang zum Arbeitsdienst einberufen, ab August 1943 ist er beim Militär.<sup>90</sup>



---

<sup>90</sup> *Ernst Jandl und der Krieg*. Die offizielle deutschsprachige Website des Autors Ernst Jandl. Verlagsgruppe Random House GmbH, 2016. [online] Die offizielle deutschsprachige Webseite des Autors Ernst Jandl. [abgerufen am 20. 6. 2017] Unter: <http://www.ernstjandl.com/krieg.php>

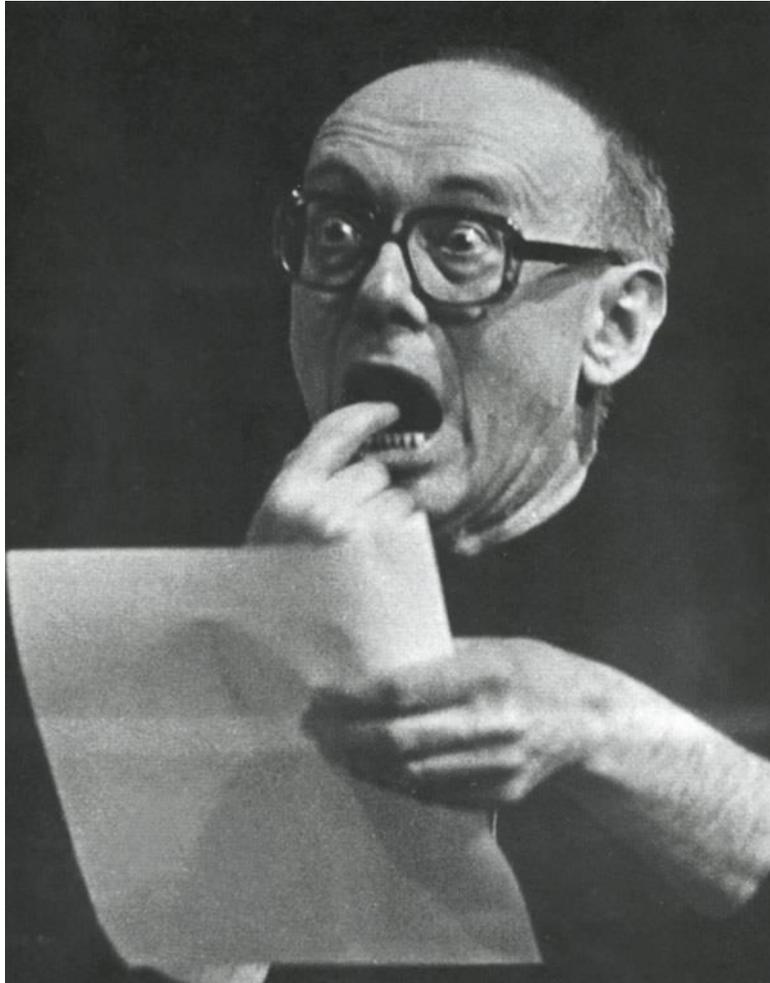
4. Der Beginn der Liebesbeziehung mit Friederike Mayröcker, 1957.<sup>91</sup>



---

<sup>91</sup> *Ernst Jandl und Friederike Mayröcker*. Die offizielle deutschsprachige Website des Autors Ernst Jandl. Verlagsgruppe Random House GmbH, 2016. [online] Die offizielle deutschsprachige Webseite des Autors Ernst Jandl. [abgerufen am 20. 6. 2017] Unter: <http://www.ernstjandl.com/friederike-mayroecker.php>

5. Ernst Jandl bei der Lesung vom 6. Mai 1978 in Glasgow während des "International Sound Poetry Festival".<sup>92</sup>

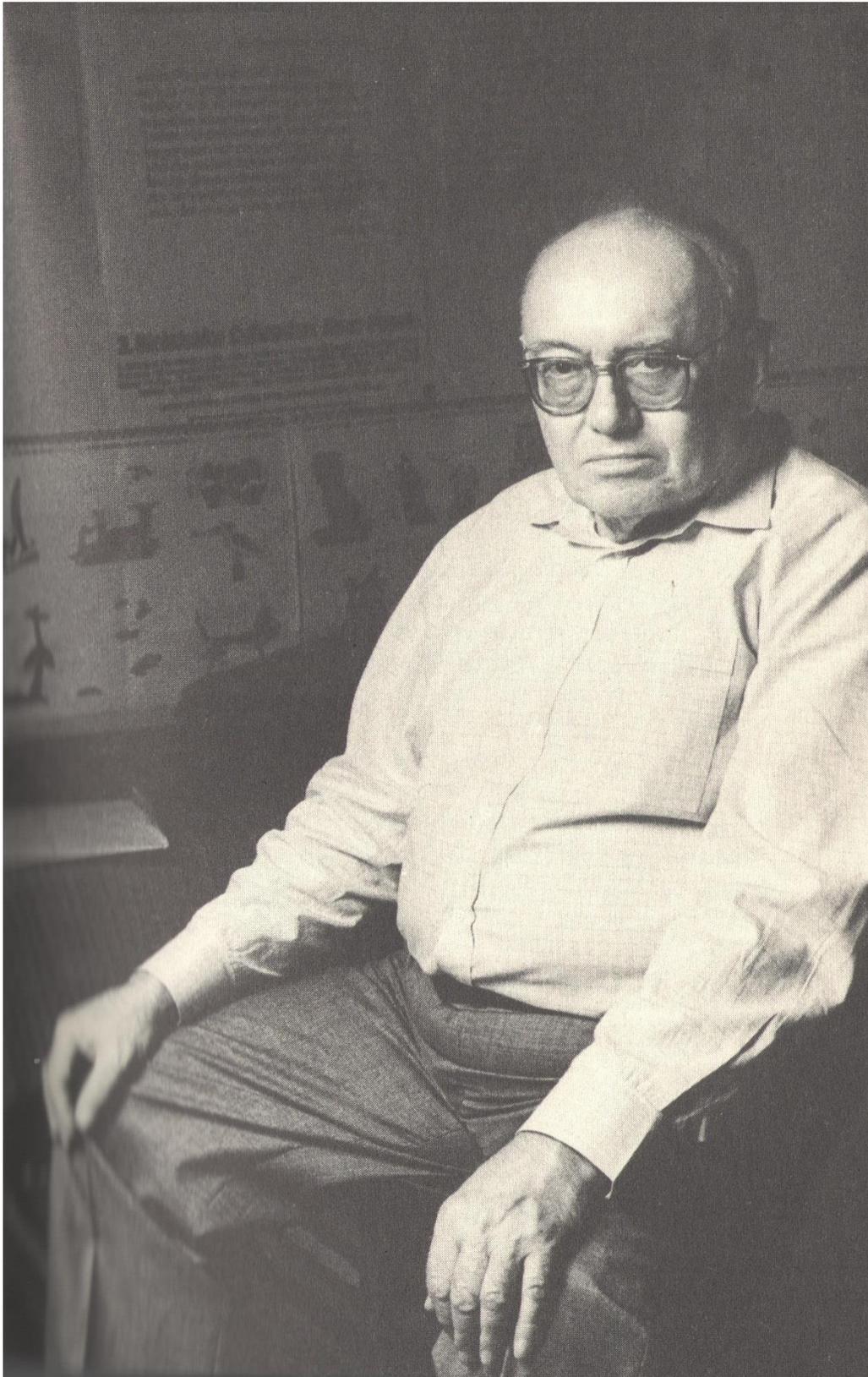


---

<sup>92</sup> *Ernst Jandl und seine Lesungen*. Die offizielle deutschsprachige Website des Autors Ernst Jandl. Verlagsgruppe Random House GmbH, 2016. [online] Die offizielle deutschsprachige Webseite des Autors Ernst Jandl. [abgerufen am 20. 6. 2017] Unter: <http://www.ernstjandl.com/lesungen.php>



8. Ernst Jandl, 1989<sup>95</sup>



---

<sup>95</sup> SIBLEWSKY, Klaus (Hrg.). *Ernst Jandl. Texte, Daten, Bilder*. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag, 1990. S. 61

## 10. Annotation

**Štěpánka Ištvánková**

**Katedra germanistiky, Filozofická fakulta UP**

**Die poetische Sprache von Ernst Jandl in der Übersetzung**

(Poetický jazyk Ernsta Jandla v překladu)

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Marie Krappmann, Ph.D.

Počet znaků: 139 278 (147 081 i s přílohami a anotací)

Počet příloh: 8

Počet titulů použité literatury: 29

Klíčová slova: experimentální poezie, konkrétní poezie, rakouská literatura, český překlad, fenomén rozkladu jazyka, funkcionalistický překlad, Ernst Jandl, Josef Hiršal, Bohumila Grögerová

Předkládaná diplomová práce se věnuje poezii rakouského spisovatele Ernsta Jandla a jejímu překladu do češtiny v podání Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové. V práci je nastíněna biografie autora a charakteristika jeho autorského přístupu. Praktická část je věnována analýze vybraných básní a jejich překladů. Prostřednictvím komparační analýzy je demonstrována problematika transferu experimentální poezie z výchozího jazyka do jazyka cílového. Popsány jsou změny i podobnosti, které při přenosu nastávají. Praktická část se opírá o metodologický základ konceptu funkcionalistického překládání v pojetí Jiřího Levého a Antona Popoviče.

**Štěpánka Ištvánková**

**The Department of German Studies, Philosophical Faculty of Palacký**

**University Olomouc**

**Die poetische Sprache von Ernst Jandl in der Übersetzung**

(Poetic Language of Ernst Jandl in Translation)

Thesis supervisor: Mgr. Marie Krappmann, Ph.D.

Number of characters: 139 278

Number of attachments: 8

Number of references: 29

Key words: Experimental poetry, concrete poetry, Austrian literature, Czech translation, language decomposition phenomenon, functional translation, Ernst Jandl, Josef Hiršal, Bohumila Grögerová

This thesis discusses the works of poetry of Austrian writer Ernst Jandl and its translation into Czech by Josef Hiršal and Bohumila Grögerová. In the thesis, there is an outline of the author's biography and characteristics of his creative approach. The practical part consists of the analysis of selected poems and their translations. The transfer of the experimental poetry from source to target language, its prominent issues as well as the differences and similarities are demonstrated and described via comparative analysis. The practical part is based on the methodological principles of functional translation concept of Jiří Levý and Anton Popovič.