

## **Formen und Funktionen der Komik**

### **Komik und Übersetzung in dem Werk Elfriede Jelineks**

Auf einen ersten Blick scheint die Übersetzung als eine einfache Aufgabe: Wenn man beide Sprachen versteht, schreibt man einfach dieselbe Nachricht von einer Sprache in die andere, als wäre man wandelnde Wörterbücher, die einfach ein Wort gegen ein anderes austauschen kann. Jeder, der sich mit dem Thema aus praktischer oder theoretischer Sicht schon beschäftigte, weiß jedoch, dass dies nicht der Fall ist. Sprachen haben nicht nur unterschiedliche grammatische Strukturen, sondern auch unterschiedliche kulturelle und historische Aspekte, die eine vermeintlich einfache Umsetzung viel schwieriger machen als erwartet.

Dies ist besonders wichtig, wenn es um die Übersetzung literarischer Werke geht. Es liegt in der Natur der Sache, dass literarische Texte die Sprache auf kreative, hinterfragende, kritische und mehrdeutige Weise verwenden, indem sie Redewendungen und Zweideutigkeiten einfügen, um mehrere Erzählebenen aufzubauen. Die Übersetzung literarischer Texte stellt in Bezug auf Form und Inhalt eine Reihe von Herausforderungen dar, die sowohl praktisch- als auch theoretischweise bestehen.

Diese Herausforderungen vervielfachen sich, wenn man sich mit dem Werk von Elfriede Jelinek auseinandersetzt. Das Schreiben der Autorin weist mehrere Merkmale auf, wie z. B. Humor und die Verwendung anderer, auf der deutschen Sprache basierender Beziehungen, die den Übersetzer\*in zwingen, nach neuen Übersetzungsstrategien zu suchen. Auf dieser Grundlage soll meine Arbeit langfristig zu einer theoretischen und praktischen Reflexion über die Übersetzung bestimmter Merkmale des Werks der Autorin, insbesondere seine Theaterstücke, ins brasilianische Portugiesisch führen.

Ich interessiere mich besonders dafür, die Funktion der Komik in der feministischen Kritik der Autorin zu untersuchen, also einen Dialog zwischen Komik- und Gendertheorien am Beispiel von Jelineks Theatertexten zu erarbeiten. Zu diesem Zweck untersuche ich die folgenden Fragen: Welche Rolle spielen Frauen bei der Entstehung, Übertragung und Rezeption der Komik? Wird das Geschlecht bei der Arbeit mit einem Komiktext berücksichtigt? Wird der Komik als eine Form der Subversion als feministische Kritik verwendet? Wie soll man damit Jelineks Werk übersetzen?

Deshalb schlage ich vor, einige der Möglichkeiten vorzustellen, wie die Komik in Jelineks Werk nicht nur aus der Theorie zur Theaterübersetzung als auch die Feminist Translation Studies übersetzt werden kann.

### **Komik bei Jelineks Werk**

Unter Komik verstehe ich die „Eigenschaft, die Gegenständen (Äußerungen, Personen, Situationen, Artefakten, etc.) zu-geschrieben wird, wenn sie eine belustigende Wirkung haben“<sup>1</sup>. Innerhalb dieses Themas gibt es auch eine Überschneidung zwischen Komik und Sprache: Es handelt sich um sprachliche Ereignisse, die einen potenziellen komischen Effekt erzeugen. Helga Kotthoff benennt einige von diesen Elementen: Ironie, Sprachspiele, Inkongruenzen und Unerwartungshaltungen<sup>2</sup>. All diese Elemente sind in Jelineks Werk vorhanden. Aber die wichtige Frage ist jedoch, welche Auswirkungen die Verwendung dieser Merkmale auf die Werke bringt.

Christian Schenkermayr erörtert in seinem Beitrag zum Buch „Komik und Subversion – Ideologiekritische Strategien“, das im Rahmen des Interuniversitären Forschungsverbundes Elfriede Jelinek durchgeführt wurde, die Sprachkomik in Jelineks Werk. Ihm zufolge ist die Verwendung von Strategien des Komics, sowohl die von Kotthoff vorgestellten als auch andere von ihm aufgeführte, von Jelinek eine Form der Subversion und Kritik<sup>3</sup>. Schenkermayr erörtert auch die Frage nach der Tiefe von Jelineks Gebrauch dieser Merkmale, da Wortspiele und Kalauer traditionell als oberflächlicher Sprachgebrauch angesehen werden. „Die Kalauer bei Jelinek sind also nicht beliebige Spielereien mit der Sprache, sondern weisen als Interventionen in die gesellschaftspolitischen Realitäten mit satirischer Absicht [...]“<sup>4</sup>, somit ist die Satire ein weiteres von Schenkermayr hervorgehobenes Merkmal von Jelineks Werk.

Andere Formen des Komics, die in dem Werk vorgestellt werden, sind die Collage, die Parodie und die Intertextualität, die sind Formen, die einen engen Dialog mit anderen Werken herstellen. „Komische Effekte werde darin sowohl durch eine Parodie herrschender massenmedial vermittelter Diskurse als auch der ästhetischen Verfahren, mit denen diese Diskurse transportiert werden, erzielt“<sup>5</sup>.

Diese sind nur einige der Formen des Komiks, insbesondere des Sprachkomiks, in der Arbeit der Autorin – und eine sehr einfache Zusammenfassung der Auswirkungen, die sie auf ihre Werk haben können.

Die Frage ist, wie man diese Merkmale umsetzen kann. Die Forscherin Delia Chiaro geht in ihrem Artikel „Humor and Translation“ auf die Schwierigkeiten bei der Übersetzung des Komicks ein:

Anyone who has ever tried to tell a joke in a language other than his or her own will know how easy it is for it to get lost in translation simply because what often seems so amusing in one language may just not be funny in another. The reason for this, of course, lies in the fact that verbal humor, among other things, depends on incongruities that are present in both the language in which it is couched and on a series of cultural features that are often specific to the source culture alone. If the joke plays on the ambiguity of a word or phrase with two or more meanings and you have the good fortune to find that the same word or phrase in the target language has exactly the same meanings as in the source language, your luck is in and your task is almost accomplished. However, in the unlikely event that the words themselves do translate in exactly the same way, the culture-specificity of the joke may well remain an insurmountable challenge. Owing to the fact that good jokes play on the combination of linguistic specificity and highly specific cultural references, recipients need to be knowledgeable enough regarding events, history, people, customs, and values of the source culture to be able to know what you are talking about and recognize your attempt at non-seriousness. If you do manage to overcome all these problems with an adequate translation, whether your interlocutor will find it funny or not is yet another problem. Whichever way we look at it, verbal humor does not travel well<sup>6</sup>.

In ihrem Forschung, die Schwierigkeiten bei der Übersetzung des Komischen besser zu verstehen, identifiziert Chiara in einem Korpus übersetzter Texte vier Übersetzungsstrategien für diese Vorkommnisse: 1) den verbalen Humor unverändert lassen, d. h. eine wörtliche Übersetzung anfertigen – wobei das komische Potenzial dieser Strategie davon abhängt, ob die betreffenden Sprachen eine gewisse Ähnlichkeit aufweisen, damit derselbe Effekt erzielt werden kann oder nicht; 2) den verbalen Humor durch ein neues Vorkommnis verbalen Humors in der Zielsprache ersetzen; 3) den verbalen Humor durch einen idiomatischen Ausdruck in der Zielsprache ersetzen; 4) den verbalen Humor ignorieren<sup>7</sup>.

Wie Chiara selbst im Text erwähnt, ist ihre Arbeit deskriptiv, d. h. sie identifiziert die Strategien, die sie in dem ausgewählten Korpus verwendet, und nicht präskriptiv, d. h. sie legt nicht fest, wie übersetzt werden sollte. Und wir werden im Folgenden sehen, wie Übersetzungen von Jelineks Werken oft auf andere Strategien treffen.

### **Feminist Translation Studies**

Die Feminist Translation Studies entstanden im Rahmen des zweisprachigen kanadischen Kontextes und der literarischen Produktion von Autorinnen, die Sprache kritisch und kreativ, oft mit Sprachkomik, verwendeten. Angesichts der Schwierigkeit, diese Texte zu übersetzen, und der Lücken in der übersetzungswissenschaftlichen Erörterung ähnlicher Situationen begann das Fachgebiet mit der Übersetzung des Sprachpaars Englisch-Französisch. Nach seiner

Expansion und Internationalisierung sowie unter dem Einfluss der dekolonialen Forschung bewegt sich das Feld derzeit auf einen transnationalen Raum zu.

Einer der ersten Texte, in dem die Übersetzung im Zusammenhang mit Geschlechterfragen diskutiert wurde und der bis heute wegweisend ist, ist der Aufsatz „Gender and the Metaphorics of Translation“ von Lori Chamberlain<sup>8</sup>. Die Forscherin bringt die männliche Voreingenommenheit bei der Beschreibung von Übersetzungsprozessen ans Licht, insbesondere in Begriffen wie „belle infidelle“ („Like women, the adage goes, translations should be either beautiful or faithful“<sup>9</sup>) oder die Art und Weise, den übersetzten Text als einen Schatten des Originaltextes zu sehen, also ein sekundäres Werk, so wie Frauen für Männer sekundär sind. So sind für Chamberlain gerade die Metaphern, die typischerweise zur Beschreibung des Übersetzungsvorgangs verwendet werden, sexistisch und zeigen, dass der Übersetzungspraxis und -theorie ein männliches und hierarchisches Paradigma zugrunde liegt. Der Text bildete seinerzeit die Grundlage für weitere Forschungen, die das Thema zu vertiefen suchten. Ein Beispiel dafür ist der Text „Writing in no man's land: questions of gender and translation“ der Wissenschaftlerin Susan Bassnett, der einen Überblick über wichtige Werke dieser Bewegung gibt (und Autoren wie Hélène Cixous und Luce Irigaray auflistet, die bereits in den 1970er Jahren Werke schufen, die traditionelle Begriffe als Teil eines männlich-weiblichen Binarismus in Frage stellten). Für Bassnett provoziert das Nachdenken über das Übersetzen unter dem Gesichtspunkt der Geschlechtszugehörigkeit ein größeres Hinterfragen der Figur des Übersetzer\*ins selbst:

The introduction of questions of gender into translation invites us all to consider the implications of what the encounter between the translator and the source text actually is, and what kind of union between the source and target texts results from that encounter. If we accept that the translator is not, and never could be, a transparent filter through which a text passes, but is rather a very powerful source of creative transitional energy (and this is the fundamental premise of Translation Studies scholars), then thinking in terms of gender serves to heighten awareness of textual complexities in the roles of both writer and reader<sup>10</sup> (Bassnett, 1992, p. 70).

Diese Fragen wurden auch von der indischen Wissenschaftlerin Gayatri Chakravorty Spivak angesprochen, insbesondere in ihrem 1993 erschienenen Buch „Outside in the Teaching Machine“. Im Kapitel „The Politics of Translation“ stellt der Autor die Sprache und folglich die Übersetzung als einen Akt der Sprache dar, als eines der Elemente, die es uns ermöglichen, den Dingen und uns selbst einen Sinn zu geben, und die daher ein wesentlicher Bestandteil der Identitätsbildung sind. Es ist also nicht möglich, die Absicht des Agenten aus dem Übersetzungsprozess herauszunehmen. Daher besteht „the task of the feminist translator is to

consider language as a clue to the workings of gendered agency“<sup>11</sup>. Eine Politik der Übersetzung ist also die Art und Weise, wie Übersetzer die Beziehungen zwischen Sprachen, Absichten und Möglichkeiten zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext verwalten.

Eine weitere bahnbrechende Arbeit auf diesem Gebiet stammt aus dem Jahr 1996. Es handelt sich um die Veröffentlichung von „Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission“ der kanadischen Wissenschaftlerin Sherry Simon. Die Arbeit macht darauf aufmerksam, wie wichtig es ist, über Gender in der Übersetzung nachzudenken und Übersetzung als Teil eines größeren kulturellen Phänomens zu betrachten. Für Simon sind „translators are necessarily involved in a politics of transmission, in perpetuating or contesting the values which sustain our literary culture“<sup>12</sup>, d.h. der bloße Akt der Entscheidung, eine Übersetzung anzufertigen, ist bereits Teil des kulturellen Systems.

Simon stellt fest, dass das Nachdenken über das Genre in der Übersetzungswissenschaft ein Trend ist, der sich vom normativen Denken (wie sollte eine Übersetzung gemacht werden?) löst und in eine deskriptive Richtung geht, die zu verstehen versucht, wie der Übersetzungsprozess abläuft – diese Perspektive betrachtet die Übersetzung als etwas Flexibleres, das Teil einer Ästhetik ist, die sich in ständiger Veränderung befindet, zu ihrer Entstehung beiträgt und durch sie verändert wird. Dieser Wechsel der Perspektive „[...] allows us to understand translations as being related in organic ways to other modes of communication, and to see translations as writing practices fully informed by the tensions that traverse all cultural representation. That is, it defines translation as a process of mediation which does not stand above ideology but works through it“<sup>13</sup>.

Wenn man den Prozess der Übersetzung als Vermittlung betrachtet, muss man sich überlegen, wer diesen Prozess durchführt und welche Motivationen oder Absichten er verfolgt – der Hauptpunkt der Begegnung mit der Geschlechterfrage.

Diese Begegnung war in vielerlei Hinsicht fruchtbar, angefangen beim Überdenken der Metaphern, die die Übersetzung beschreiben und oft sexistisch geprägt sind, bis hin zur Beschreibung von Übersetzungspraktiken für sprachlich oder inhaltlich schwierige Texte. Die sehr binäre Art, die Frage der Treue zu verstehen und die Übersetzung im Gegensatz zum Original zu sehen, ist Teil eines patriarchalischen Systems – und neuere Theorien schlagen eine Art Spektrum vor, um das Verhältnis von Nähe oder Distanz einer Übersetzung zu ihrem Original zu verstehen.

Ein weiterer Punkt, den Simon anspricht, ist die Herausforderung, die viele Texte und ihre Übersetzungen für eine normative Grammatik darstellen, insbesondere im Hinblick auf das grammatische Geschlecht. „Where the feminist project of translation finds its most felicitous

applications is in regard to texts which are themselves innovative writing practices“<sup>14</sup>, gerade weil die Übersetzung dieser Texte die Befragung der Zielsprache selbst vorschlägt. Ein Beispiel dafür ist die Frage des grammatischen Geschlechts, das früher als ein der Ausgangs- und Zielsprache innewohnender und daher unveränderlicher Aspekt angesehen wurde. Das heißt zum Beispiel, wenn ein bestimmtes englisches Werk eine offenere Interpretation zulässt, indem es die Geschlechter der Figuren nicht preisgibt, ist dies im Französischen nicht möglich – da das Französische angeblich das Vorkommen grammatischer Geschlechter verlangt. Dies ist für meine Forschung von besonderem Interesse, da die grammatischen Geschlechtersysteme des Portugiesischen und des Deutschen unterschiedlich sind - und ist daher ein praktisches Problem für den Umgang mit Jelineks Übersetzung ins brasilianische Portugiesisch. Hierzu erklärt Simon:

Gender is not normally considered a “significant” element of language for translation. Because grammatical categories belong to the structural obligations of a language, they are, like the other elements which constitute the mechanics of a language, meaningless. Roman Jakobson shows, however, that grammatical gender can be invested with meaning in certain cases, as when language is turned away from its instrumental or communicative functions and used in poetry and mythology. Grammatical gender then takes on symbolic meaning, as when the poet wishes to emphasize the mythological origins and gendered identities of the terms for the days of the week, the terms for night and day, or sin and death (Jakobson 1959). In these cases, grammatical gender must be taken into consideration for translation<sup>15</sup>.

Mit anderen Worten: die Feminist Translation Studies ermöglichen uns, formale und grammatische Strukturen den Sprachen nicht nur als sprachliche Merkmale zu betrachten, sondern als auch wesentlichen Teil der Bedeutungskonstruktion, insbesondere in Werken des literarischen Bereichs. Es ist daher nicht möglich, sie zu ignorieren, ohne sie zu hinterfragen. Viele Texte basieren auf ihnen, um Humor, Kritik und andere Techniken und Effekte zu erzeugen, und können nicht übersetzt werden, ohne diese Merkmale zu berücksichtigen, selbst wenn dies bedeutet, dass Merkmale der Zielsprache selbst in Frage gestellt werden.

Daraus ergibt sich, wie wichtig es ist, all diese Aspekte zum Zeitpunkt der Übersetzung zu berücksichtigen. „[...] Perhaps the most important aspect of the 'enunciating position' of the translator is the *project*. Far from being blind to the political and interpretative dimensions of their own project, feminist translators quite willingly acknowledge their interventionism“<sup>16</sup>. Wir schlagen also nicht mehr vor, den Übersetzer\*in oder ihre Ziele auszulöschen, was wir nicht mehr für möglich halten, sondern diese Vorschläge und Verfahren deutlich zu machen. Eine andere kanadische Forscherin, Luise von Flotow, befasst sich in einem 1997 in dem Buch „Traductio: Essays on Punning and Translation“ veröffentlichten Artikel ebenfalls mit diesem

Thema, diesmal jedoch aus einer praktischeren Perspektive, indem sie Beispiele für die Übersetzung von Texten feministischer Schriftstellerinnen aus den 1970er Jahren anführt, deren Texte durch sprachliche Spielereien wie Wortspiele gekennzeichnet sind, die für die Übersetzung eine noch größere Herausforderung darstellen. Zu diesem Zweck analysiert von Flotow die deutsche Übersetzung von Mary Dalys „A Metaethics of Radical Feminism“, unterzeichnet von der Übersetzerin Erika Wissenlinck. Von Flotow beginnt mit einer Analyse des Originals und seines Produktionskontextes und zeigt, dass sprachliche Witze in diesem Text nicht umsonst sind, sondern ein wesentlicher Bestandteil eines Vorschlags zur Kritik und Transformation von Gesellschaft und Sprache. Der Forscher geht dann auf die Übersetzung ein, die als Hauptstrategien die Auslöschung des Humors (unter Beibehaltung der Bedeutung) und die Erklärung in Fußnoten verwendet. „[...] Wordplay seldom translates adequately and a surplus of 'untranslatable' wordplay, accompanied by copious translator's notes, defeats the project of readability, which is for her an important factor in feminist discourse<sup>17</sup>“. Für den Autor ist die deutsche Übersetzung daher nicht in der Lage, den Vorschlag des Originaltextes zufriedenstellend umzusetzen. Von Flotow plädiert für eine Vision der Übersetzung als eine kreative und kooperative Interaktion, anstatt eines misstrauischen und unsicheren Ansatzes, bei dem die Übersetzung nach Referenzen und Witzen in der Zielsprache suchen kann, die, auch wenn sie gelegentliche Bedeutungsänderungen verursachen, einen ähnlichen Ton wie das Original beibehalten.

Mit dieser Untersuchung soll die Aufmerksamkeit darauf gelenkt werden, dass man sprachliche Merkmale nicht als feststehend betrachten und die Debatte über den Punkt „Sprache ist so“ beenden kann. Sprachen sind wandelbar und tragen die Merkmale und Veränderungen ihrer Zeit in sich, und so wie die Originaltexte dies berücksichtigen, müssen auch die Übersetzungen in der Zielsprache dies tun. Die Autoren zeigen, dass das Infragestellen von sprachlichen Paradigmen Teil des Übersetzungsprozesses ist.

Der Begriff der *écriture féminine*<sup>18</sup>, den Hélène Cixous 1975 in ihrem Essay „Das Lachen der Medusa“ vorschlug, hilft uns ebenfalls, die Übersetzung von Texten zu verstehen, in denen verbaler Humor vorkommt. Für die französische Autorin sucht eine Autorin von dem Moment an, in dem sie sich als Frau positioniert, nach einer Art des Schreibens, die es ihr erlaubt, die Sprache zu besetzen, sich die Sprache anzueignen. Dies ist eine Form der Kritik an den patriarchalischen Strukturen, die in den sprachlichen Strukturen verbleiben, und an der Aneignung und Pervertierung dieses Systems. Dies geschieht unter anderem durch Wortspiele, Wiederholungen, veränderte Schreibweisen und Intertextualität – kurzum durch verschiedene Techniken, die dem verbalen Humor nahe kommen. Für Cixous sind diese Merkmale in diesen

Texten nicht nebensächlich: sie sind vielmehr eine wesentliche Beziehung zwischen Form und Inhalt.

Wenn man also davon ausgeht, dass ein Text in der Ausgangssprache diese Merkmale aufweist, ist es ein wesentlicher Teil der Aufgabe des Übersetzer\*ins, dies zu berücksichtigen, und Strategien zu finden, die diese Merkmale im Zieltext beibehalten.

### **Theorien zur Theaterübersetzung**

Wie wir gesehen haben, ermutigt uns die feministische Übersetzungswissenschaft, Übersetzung als Interpretation eines gegebenen Textes zu sehen – und nicht als Übertragung seiner formalen und semantischen Aspekte. Auch die Theorien zur Theaterübersetzung laden zu einem komplexeren und weniger simplen Übersetzungsprozess ein.

Aalton<sup>19</sup> argumentiert zum Beispiel, dass es sich angesichts des performativen Charakters von Theatertexten, der sie in eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Raum versetzt, und zusätzlich zu der Tatsache, dass diese Art von Texten, wenn sie inszeniert werden, die typische Autor-Leser-Struktur in eine Autor-Theatergruppe-Leser-Struktur umwandelt, um Texte handelt, die relativ stark mit kulturellen und historischen Aspekten des quellsprachlichen Kontextes beladen sind. Aalton fasst das Übersetzungsverhältnis wie folgt zusammen: „Translation always implies a transformation of the original, and the original text never reappears in the new language. Yet it is always present, because translation, without saying it, expresses it constantly, or else converts it into a verbal object that, although different, reproduces it“<sup>20</sup>.

Auf dieser Grundlage fügt sie die Übersetzung als einen Akt der Manipulation des Textes ein, der oft mit dem, was sie das „Theatrical System“ nennt, in Konflikt gerät – das heißt, mit den Normen und Konventionen einer bestimmten Produktionsgruppe zu einem bestimmten Zeitpunkt.

Through rewriting, works of literature are manipulated to various ends, while the system acts as a series of constraints on the reader and de (re)writer. (Re)writers – translators, historians, and compilers of anthologies – remain within the boundaries of the culture that is theirs by birth or adoption. They can choose to stay within the parameters limited by its constraints, or they may choose to operate as individuals in isolation<sup>21</sup>.

Mit anderen Worten: Der Autor versteht den Akt der Übersetzung nicht nur als individuelle kreative Handlung, sondern auch als Teil eines Systems, das ihn in gewisser Weise einschränkt. Dennoch betrachtet sie die Übersetzung nicht als eine neutrale Handlung, sondern als eine geografisch und kulturell verortete.

Assim, Aalton listet einige mögliche Beziehungen zwischen den kulturellen Kontexten von Theatertexten und Theaterstücken auf, die helfen können, diese Systeme zu verstehen: „Theater texts, perhaps more than any other genre, are adjusted to their reception, and the adjustment is always socially and culturally conditioned. Theater as an art form is social and based on communal experience; it addresses a group of people in a particular place at a particular time. It grows directly out of a society, its collective imagination and symbolic representations, and its system of ideas and values“<sup>22</sup>. Die erste ist „Compatibility“: wenn der ausländische Text mit der Weltanschauung des Zielkontextes vereinbar ist. Die zweite ist „Integration“, wenn ein bestimmter Text bereits in den zielsprachlichen Kontext integriert ist. Die dritte ist „Alterity“: „when a foreign dramatic text is chosen for a performance in another culture, the translation as well as the entire production unavoidably represent a reaction to the Other“<sup>23</sup>. Und schließlich gibt es die Haltung der „Reverence“: „Wenn der Übersetzungsmodus Ehrfurcht ist, wird das Fremde, wie es durch die für die Übersetzung ausgewählten Texte repräsentiert wird, geachtet und respektiert“<sup>24</sup>. Diese Haltung impliziert eine Hierarchie der Kulturen, in der der Kontext der Ausgangssprache höher steht als der der Zielsprache.

Übersetzung aus einer dekolonialen Perspektive zu denken, bedeutet daher auch, die Beziehung zwischen dem Übersetzer und dem Text zu hinterfragen. Im brasilianischen Kontext ist es üblich, die Übersetzung europäischer Texte, auch kanonischer, mit einer Haltung der Ehrfurcht zu betrachten. Aber im Fall von Jelineks Texten kann eine konservative Übersetzungshaltung das Endergebnis der Übersetzung der Merkmale des verbalen Humors beeinträchtigen, die, wie wir gesehen haben, für den Text der Autorin wesentlich sind.

## Übersetzungsstrategien

Ich stelle dann die Hypothese auf, dass Jelineks sprachlicher Humor, wie z.B. Wortspiele usw., zum kritischen Ton des Werks der Autorin beiträgt und eine Kritik im Gebrauch der Sprache selbst erzeugt. Meine Forschung würde sich also langfristig darauf konzentrieren, Übersetzungsstrategien zu finden, die diesen Aspekt im Portugiesischen erhalten. Mit diesem Ziel vor Augen gebe ich hier einen kurzen Überblick über Beispiele von Übersetzungen oder Kommentaren der Autorin, die Anhaltspunkte für die Arbeit mit ihrem Text geben könnten.

In einem Interview mit der Übersetzerin Gitta Honegger, das anlässlich der Veröffentlichung der englischen Übersetzung von „*Die Kontrakte des Kaufmanns*“, „*Rechnitz*“ und „*Schutzbefohlenen*“ geführt wurde, erzählt Jelinek mehr über ihren Schreibprozess: In der Regel motiviert durch aktuelle soziale und politische Ereignisse, schreibt sie das Werk innerhalb weniger Wochen, wobei sie freie Assoziationen und Zitate mit dem vorgeschlagenen Thema

verbindet. Danach überarbeitet sie den Text und fügt verbalen Humor und andere Referenzen ein<sup>25</sup>.

Im selben Interview erkundigt sich Honegger, wie diese Fälle von Sprachkomik zu übersetzen seien. Laut Jelinek „you can trigger such linguistic associations as you work with them in English, you can trigger them and once that happens, they keep coming, also in English“<sup>26</sup>. Mit anderen Worten: Jelinek ermutigt den Übersetzer, sich nicht an den Instanzen des verbalen Humors an sich festzubeißen oder nach einer Übersetzung zu suchen, die eine nach der anderen löst, sondern den Text in seiner allgemeinen Linie zu übersetzen und die gleiche Methode anzuwenden, die sie selbst beim Schreiben anwendet: Vorkommen des verbalen Humors zu schaffen, wo es in der Zielsprache möglich ist, auch wenn es von den spezifischen Vorkommen des Ausgangstextes weit entfernt ist. Hier wird die Übersetzung als ein kreativer Akt betrachtet, bei dem der Übersetzer die Verantwortung übernimmt und in der Zielsprache eine ähnliche Methodik anwendet wie der Autor. Diese Sichtweise ähnelt einerseits der von der Feministischen Übersetzungswissenschaft vorgeschlagenen Sichtweise, andererseits weicht sie dramatisch von der von Aalton aufgezeigten Haltung der Ehrfurcht ab.

Das macht sich in Honnegers Praxis bemerkbar. Hier führe ich einige Beispiele an:

Die Kontrakte des Kaufmanns	The Merchant's Contracts – A Comedy of Economics Ü. Gitta Honneger
Wo bin ich? Beim Jahrestreffen der Gruftie-Gruppe? <sup>27</sup>	Where am I? At the annual convention of the Goths? <sup>28</sup>

Das obige Beispiel weist zwei Formen von Humor auf: Alliteration und Assonanz (in „gru“, das in Gruftie-Gruppe vorkommt) sowie Ironie (die Bemerkung bezieht sich auf eine Tagung von Investoren und Bankern, die schwarze Anzüge tragen und eindeutig keine Goten sind). Um auf die von Chiaro identifizierten Übersetzungsstrategien des Comics zurückzukommen, ist dies ein Beispiel, bei dem der Comic unverändert bleibt, da Honneger eine relativ direkte Übersetzung des Originals vornimmt. Die Ironie bleibt erhalten, aber der Klangaspekt geht verloren, da er in der englischen Sprache nicht vorhanden ist.

Die Kontrakte des Kaufmanns	The Merchant's Contracts – A Comedy of Economics Ü. Gitta Honneger
[...] keine <b>Saite</b> in uns spricht an, <b>auf keine Hand, keine Hand</b> springt auf unsere besseren Seiten auf, <b>eigensinnig</b> vermählen wie uns, <b>eigensinnig</b> bekommen wir Kinder, <b>eigensinnig</b>	[...] we don't <b>pay</b> attention, <b>we can't pay, we pray</b> , we pray for our spouses, we pray for our children, we die praying <sup>30</sup>

In diesem Beispiel enthält der Ausgangstext drei Fälle von verbalem Humor. Die erste ist die Verwendung von zwei ähnlich klingenden Wörtern (*Saite* und *Seiten*), die jedoch unterschiedliche Bedeutungen haben. Außerdem wird das Wort Hand zweimal verwendet: in dem Ausdruck *auf keine Hand*, der sich sowohl *auf keinen Fall* als auch *auf der Hand liegen* bezieht. Und schließlich die Wiederholung des Wortes *eigensinnig*.

Die englische Übersetzung hat die Strategie gewählt, die verbale Stimmung des Ausgangstextes durch eine andere verbale Stimmung in der Zielsprache zu ersetzen: Honegger hat mit der Ähnlichkeit zwischen den Worten *pay* und *pray* gearbeitet.

Die Kontrakte des Kaufmanns	The Merchant's Contracts – A Comedy of Economics Ü. Gitta Honneger
[...] dieser Firmenaufdruck auf dem Sack, der unser Freund war, der hat uns viel versprochen, der <b>Mohr</b> , der seiner Schuldigkeit getan hat und schon gegangen ist, der Aufdruck, der liebe, hat uns viel gesprochen, bis jetzt zumindenst, [...] <sup>31</sup>	[...] this bag with the coffee and grocery company logo, the little company <b>moor</b> who was our friend, he promised us a lot, but he <b>unmoored</b> us and now the <b>moor</b> is gone, that cute company logo and so promising, at least until now [...] <sup>32</sup>

Dies ist ein besonderer Fall, in dem wir beobachten, wie Gitta Honegger Jelineks Strategie reproduziert, indem sie verbalen Humor und neue Assoziationen einfügt, die im Original nicht unbedingt vorhanden sind, aber in der Zielsprache, in diesem Fall Englisch, auftauchen.

Im deutschen Ausgangstext verwendet Jelinek das Wort „Mohr“ für das (von vielen Österreichern als rassistisch empfundene) Logo der Firma Julius Meiln, eines Cafés und Kaufhauses, dessen Besitzer mit Finanzspekulationen die Wirtschaftskrise auslösten. Die englische Übersetzung macht sich jedoch eine doppelte Bedeutung des Wortes und des Radikals „moor“ zunutze. Im ersten Fall, „the little company Moor“, bezieht sich das Wort auf den Mohren (nach der Definition des Cambridge-Wörterbuchs „a member of the group of Muslim people from North Africa who ruled Spain from 711 to 1492“) und ist somit eine eher historische Bedeutung des Wortes. Aber derselbe Begriff hat noch eine andere Bedeutung: die des Festmachens oder Verankerns. So bekommt „unmoored“ hier die Bedeutung von „er hat uns losgelassen“, „er hat uns losgemacht“, „er hat uns im Stich gelassen“, so wie „das Moor ist weg“ sowohl impliziert, dass der Anker nicht mehr existiert, als auch, dass das Moor, also das Unternehmen, nicht mehr existiert (da das Unternehmen nach den Skandalen seine Größe drastisch reduziert hat). In diesem Fall war der verbale Humor, der durch die Wiederholung

und Zweideutigkeit des in der englischen Übersetzung verwendeten Wortes entsteht, im Ausgangstext nicht vorhanden – was bei keiner der von Chiaro vorgestellten Strategien der Fall ist.

Der Gedanke an ein Übersetzungsprojekt, das sowohl die Diskussion über das Komische als auch die Feminist Translation Studies und die Theorien zur Theaterübersetzung berührt, könnte eine Möglichkeit sein, über die Übersetzung von Jelineks Stücken nachzudenken – eine Übersetzung, die es erlaubt, die Schreibmethode der Autorin mit der Übersetzungsmethode zu verbinden und die in der Zielsprache eine kritische und komische Wirkung ähnlich dem Original erzielt.

## **Anmerkungen**

<sup>1</sup> Kindt, Tom: *Komik*. In: Wirth, Uwe: *Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Springer-Verlag 2017, S. 2-7, S. 2.

<sup>2</sup> Kotthoff, Helga: *Linguistik und Humor*. In: Wirth, Uwe: *Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Springer-Verlag 2017, S. 112-122.

<sup>3</sup> Schenkermayr, Christian: *Auf die Sprache einprügeln, bis sie die Wahrheit preisgibt: Sprachkomik im Werk Elfriede Jelineks*. In: Janke, Pia/Schenkermayr, Christian (Hg.): *Komik und Subversion – Ideologiekritische Strategien*. Wien: Praesens Verlag 2020, S. 230-243, S. 235.

<sup>4</sup> Schenkermayr, Christian: *Auf die Sprache einprügeln, bis sie die Wahrheit preisgibt: Sprachkomik im Werk Elfriede Jelineks*, S. 235.

<sup>5</sup> Schenkermayr, Christian: *Auf die Sprache einprügeln, bis sie die Wahrheit preisgibt: Sprachkomik im Werk Elfriede Jelineks*, S. 237.

<sup>6</sup> Chiaro, Delia: *Humor and Translation*. In: Attardo, Salvatore (Hg.): *The Routledge Handbook of Language and Humor*. London und New York: Routledge 2017, S. 414-429, S. 414.

<sup>7</sup> Chiardo, Delia: *Humor and Translation*.

<sup>8</sup> Chamberlain, Lori. *Gender and the Metaphysics of Translation*. Signs 13, 1992, S. 454-472.

<sup>9</sup> Chamberlain, Lori. *Gender and the Metaphysics of Translation*, S. 455.

<sup>10</sup> Bassnett, Susan. *Writing in no man's land: questions of gender and translation*. In: Ilha do Desterro 28 (2021), S. 63-73, S.70.

<sup>11</sup> Spivak, Gayatri Chakravorty. *Outside the teaching machine*. New York: Routledge 1993. S. 179.

<sup>12</sup> Simon, Sherry. *Gender and Translation: Culture and Identity and the Politics of Transmission*. London & New York: Routledge 1996. S. IX.

<sup>13</sup> Simon, Sherry. *Gender and Translation: Culture and Identity and the Politics of Transmission*. S. 7.

<sup>14</sup> Simon, Sherry. *Gender and Translation: Culture and Identity and the Politics of Transmission*. S. 15.

<sup>15</sup> Simon, Sherry. *Gender and Translation: Culture and Identity and the Politics of Transmission*. S. 16-17.

<sup>16</sup> Simon, Sherry. *Gender and Translation: Culture and Identity and the Politics of Transmission*. S. 28.

<sup>17</sup> von Flotow, Luise. *Mutual Pun-ishment? Translating Radical Feminist Wordplay: Mary Daly's "Gyn/Ecology" in German*. In: Dalabastia, Dirk (Hg.). *Traductio: Essays on Punning and Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing Press 1997, S. 45-66, S. 52.

<sup>18</sup> Cixous, Hélène. *Das Lachen der Medusa*. Wien: Passagen Verlag 2013.

<sup>19</sup> Aaltonen, Sirkku. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevendon: Multilingual Matters, 2000

<sup>20</sup> Aaltonen, Sirkku. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. S. 30.

<sup>21</sup> Aaltonen, Sirkku. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. S. 31.

<sup>22</sup> Aaltonen, Sirkku. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. S. 48.

<sup>23</sup> Aaltonen, Sirkku. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. S. 58.

<sup>24</sup> Aaltonen, Sirkku. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. S. 64.

---

<sup>25</sup> Elfriede Jelinek (Gitta Honneger): *Greifvogel: I am a bird of prey: In conversation with Elfriede Jelinek*. In: Jelinek, Elfriede. *Three Plays: Rechnitz, The Merchant's Contracts, Charges*. Ü. Gitta Honegger. Calcutta: Seagull Books 2019. S. 510-558.

<sup>26</sup> Elfriede Jelinek (Gitta Honneger): *Greifvogel: I am a bird of prey: In conversation with Elfriede Jelinek*. S. 534.

<sup>27</sup> Jelinek, Elfriede. Die Kontrakte des Kaufmanns. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2009. S. 209.

<sup>28</sup> Jelinek, Elfriede. *Three Plays: Rechnitz, The Merchant's Contracts, Charges*. Ü. Gitta Honegger. Calcutta: Seagull Books 2019. S. 197.

<sup>29</sup> Jelinek, Elfriede. Die Kontrakte des Kaufmanns. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2009. S. 226.

<sup>30</sup> Jelinek, Elfriede. *Three Plays: Rechnitz, The Merchant's Contracts, Charges*. Ü. Gitta Honegger. Calcutta: Seagull Books 2019. S. 210.

<sup>31</sup> Jelinek, Elfriede. Die Kontrakte des Kaufmanns. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2009. S. 218.

<sup>32</sup> Jelinek, Elfriede. *Three Plays: Rechnitz, The Merchant's Contracts, Charges*. Ü. Gitta Honegger. Calcutta: Seagull Books 2019. S. 204.