

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb,
Andreas Bühlhoff, Susanne Klimroth,
Timo Sestu (Hg.)

**<container class=
"Artefakte der
Avantgarden
1885–2015">**

Mit Photographien von Michael Bilek
und ausgewählten Einträgen aus dem
Techniktagebuch-Kollektivblog

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bülhoff,
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bühlhoff,
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Mit Photographien von Michael Bilek
und ausgewählten Einträgen aus dem
Techniktagebuch-Kollektivblog

A R T E F A K T E
DER AVANTGARDE
1 8 8 5 — 2 0 1 5

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft



FAU Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg
© 2023 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die
Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht und durch Mittel der DFG finanziert.
Satz und eBook: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH
Gedruckt auf säurefreiem und
alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-27665-3

Elektronisch ist folgende Ausgabe erhältlich:

eBook (PDF): 978-3-534-27666-0

Dieses Werk ist mit Ausnahme des verwendeten Bild- und Drittmaterials (Buchinhalt und Umschlag) als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA International 4.0 (»Attribution-ShareAlike 4.0 International«) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zu-gelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Leider war es uns nicht möglich, die Urheberrechteinhaber:innen für sämtliche Abbildungen und Fremdtex te aus-findig zu machen bzw. wir haben nicht auf alle Lizenzanfragen Rückmeldung erhalten. Sollten noch Ansprüche vonseiten Dritter bestehen, bitten wir darum, sich über den Verlag an die Herausgeber:innen zu wenden.

Materielle Übersetzung. Das Buchobjekt als simpler ‚Container‘ oder Teil der Bedeutungsebene bei der Übersetzung von W. G. Sebalds Foto-Texten

Mette Biil Sørensen

Sprachliche und materielle Übersetzung

Die Übersetzung literarischer Werke wird meist in erster Linie mit der sprachlichen Übersetzung eines Textes aus einer Ausgangssprache in eine Zielsprache konnotiert, was Roman Jakobson mit dem in der Übersetzungswissenschaft einschlägigen Begriff *interlingual translation* oder auch *translation proper* bezeichnet hat.¹ Diese Konnotation macht sich sowohl bei der allgemeinen Leser*innenschaft als auch zuweilen in der praktischen Handhabung einer literarischen Übersetzung im Verlagswesen geltend. Im Anschluss an die jüngsten Entwicklungen der Literaturforschung zur *Materialität* von gedruckten Büchern stellt sich jedoch die Frage, woraus eigentlich der Gegenstand einer literarischen Übersetzung besteht. Wird alleine der sprachliche Gehalt eines Textes einem Übersetzungsprozess unterzogen oder soll vielmehr das gesamte Buchobjekt in die Zielsprache und Kultur übertragen werden? Diese Frage stellt sich insbesondere bei solchen literarischen Werken, die aus mehreren bedeutungstragenden Elementen bestehen, so wie es bei literarischen „Foto-Texten“ der Fall ist.² In diesem Beitrag

¹ Vgl. Roman Jakobson: On Linguistic Aspects of Translation, in: Venuti, Lawrence (Hg.): The Translation Studies Reader, London: Routledge 2021, S. 156–161.

² Ich verstehe „Foto-Texte“ als eine literarische Gattung, bei der die zwei materiell vorhandenen Elemente Photographie und Text in einem dialogischen Verhältnis zueinander stehen sowie grundsätzlich eine gleichberechtigte Rolle für die Bedeutungsebene des Werks spielen, obwohl die Art des Zusammenspiels von variierendem Charakter sein kann. Vgl. hierzu auch Thomas von Steinaecker: Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns,

wird untersucht, welchen Einfluss die Übertragung vor allem visuell-materieller Bedeutungsträger auf die Deutungsangebote literarischer „Foto-Texte“ ausübt, anhand von Beispielen aus W. G. Sebalds (1944–2001) zwei Werken *Die Ringe des Saturn* (1995) und *Austerlitz* (2001) in deutschen, englischen, dänischen und schwedischen Ausgaben.³

Wenn Verlage in der Regel externe Übersetzer*innen für eine Übersetzungsaufgabe beauftragen, sind diese meist vertraglich dazu verpflichtet, das Originalwerk „adäquat in Bezug auf Inhalt und Stil“ in die Zielsprache zu übersetzen, was in der praktischen Handhabung hauptsächlich als eine sprachliche Aufgabe verstanden wird.⁴ Dabei haben die breitgefassten Übersetzungswissenschaften längst ihren Blick auf das Übersetzen als eine nicht nur sprachliche, sondern auch eine *multimodale* Praxis erweitert.⁵ Dies wird beispielsweise in der Theorie zum kommerziellen Übersetzen durch einen Begriff wie *localization* verdeutlicht, bei dem die Anpassung eines ganzen (physischen oder digitalen) Produkts in seiner multimodalen Gesamtheit an einen neuen kommerziellen Markt im Mittelpunkt steht, einschließlich sowohl

Alexander Kluges und W. G. Sebalds, Bielefeld: transcript 2007; Silke Horstkotte: Nachbilder: Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur, Köln: Böhlau 2009 und Anne-Kathrin Hillenbach: Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses, Bielefeld: transcript 2012. Im Anschluss an Steinaecker verwende ich den Begriff „Foto-Text“ mit Bindestrich, um die gleichberechtigte Rolle beider Elemente sowie das potentielle Spannungsverhältnis zwischen ihnen hervorzuheben. Weil der Begriff mit der Schreibweise „Foto“ bereits konzipiert ist, verwende ich die Schreibweise für diesen Beitrag.

³ Dieser Beitrag bezieht sich soweit möglich auf die Erstausgaben der jeweiligen Sprachen. Bei der deutschen Ausgabe von *Die Ringe des Saturn* handelt es sich um ein Reprint der limitierten ersten Bleisatzausgabe, die in Bezug auf Format und Seitengestaltung mit dieser identisch ist. Die verwendete englische Ausgabe von *The Rings of Saturn* ist ein sogenanntes Trade Paperback der Erstausgabe, was in der englischsprachigen Buchbranche eine Softcover-Ausgabe der im Hardcover erschienenen Erstausgabe des Werks bezeichnet. Die verwendete Softcover-Ausgabe ist in Bezug auf Format, Seitenzahlen und Satzspiegel mit der Hardcover-Ausgabe identisch. Bei den schwedischen Beispielen handelt es sich um Auszüge aus dem Sammelband *Dikt, prosa, essä*, in dem Sebalds Werke zuletzt auf Schwedisch erschienen sind.

⁴ Vgl. Dansk Oversætterforbund: Oversættelsesaftale, 2020. Diese Sichtweise wird auch von den für meine Dissertation interviewten Übersetzer*innen bestätigt, wie in den Interviews mit der dänischen Übersetzerin Louise Ardenfelt Ravnild (am 29.06.2020), mit dem dänischen Übersetzer Niels Brunse (am 10.12.2020) sowie in dem schriftlichen Interview mit der schwedischen Übersetzerin Ulrika Wallenström (empfangen am 21.07.2021).

⁵ Multimodalität wird beispielsweise bei Gunther Kress und Theo van Leeuwen als „the use of several semiotic modes in the design of a semiotic product or event, together with the particular way in which these modes are combined“ definiert, vgl. Kress / van Leeuwen: *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, London: Arnold 2001, S. 20. Für jüngst erschienene Beiträge u. a. zum Thema Multimodalität vgl. Elleström, Lars (Hg.): *Beyond Media Borders, Volume 1: Intermedial Relations among Multimodal Media*, Berlin: Springer Nature, 2021.

der textlichen als auch der visuellen Ebene.⁶ Diese erweiterte Sicht auf das Objekt der Übersetzung in Bezug auf die kommerzielle Übersetzung könnte als Inspiration für die Forschung zur spezifisch literarischen Übersetzung dienen, zumal ein literarisches Werk spätestens seit Bourdieu gleichzeitig als Kunstgegenstand und als Ware betrachtet wird, die u. a. aus verkaufstechnischen Gründen bestimmte Merkmale aufweist.⁷ Eine erweiterte Sichtweise auf die Übersetzung über die rein sprachliche Praxis hinaus kommt ebenso in den jüngsten Beiträgen zu *Multimodalität und Übersetzen* zum Vorschein. Unter dieser Überschrift werden beispielsweise solche Phänomene wie die Übersetzung von Paratexten oder Kinderbüchern untersucht, weil sie in der Regel Bild-Text-Verbünde darstellen, oder das oben erwähnte Phänomen der *localization*.⁸

Bereits ab den 1980er Jahren haben Theoretiker*innen u. a. aus dem Bereich der Buchwissenschaft den Blick auf das literarische Werk als eine nicht nur sprachliche Einheit, sondern auch ein materielles Objekt erweitert.⁹ Ein Buch besteht in dieser Sichtweise nicht nur aus den, mit Jerome McGann, *linguistic codes*, die in einer textorientierten Philologie im Mittelpunkt stehen, sondern vielmehr sind die *bibliographical codes*, wie beispielsweise Format, Layout, Typographie und Umschlaggestaltung, auch Teil der Bedeutungsebene literarischer Werke. Diese *bibliographical codes* gehören zur Materialität eines literarischen Werks.¹⁰ Die Entwick-

⁶ Vgl. Jeremy Munday: *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, London / New York: Routledge 2012, S. 288.

⁷ Vgl. Pierre Bourdieu: *The Field of Cultural Production*, in: Finkelstein, David / McCleery, Alistair (Hg.): *The Book History Reader*, London / New York: Routledge 2002, S. 77–99.

⁸ Das Feld Multimodalität und Übersetzen bildet weiterhin einen Spezialbereich der Übersetzungswissenschaft, gewinnt jedoch in diesen Jahren an Boden. So ist 2020 der Sammelband Monica Boria et al. (Hg.): *Translation and Multimodality. Beyond Words*, London / New York: Routledge 2020, erschienen. Vgl. auch Sandra Bermann / Catherine Porter (Hg.): *A Companion to Translation Studies*, Hoboken: Wiley-Blackwell 2014, hier besonders der Artikel von Luis Pérez Gonzáles: *Multimodality in Translation and Interpreting Studies: Theoretical and Methodological Perspectives*, S. 119–131. Vgl. weiter Sara Dictero: *Multimodal Pragmatics and Translation: A New Model for Source Text Analysis*, London: Palgrave MacMillan 2018; Klaus Kaindl: *Multimodality and Translation*, in: Millán, Carmen / Bartrina, Francesca (Hg.): *The Routledge Handbook of Translation Studies*, London: Routledge 2013, S. 257–269, sowie Riitta Oittinen / Anne Ketola / Melissa Garavini (Hg.): *Translating Picturebooks: Revoicing the Verbal, the Visual, and the Aural for a Child Audience*, New York: Routledge 2018.

⁹ Vgl. Robert Darnton: *What Is the History of Books?*, in: Finkelstein, David / McCleery, Alistair (Hg.): *The Book History Reader*, London / New York: Routledge 2006/1982, S. 9–26 und D. F. McKenzie: *The Book as an Expressive Form*, ebd., S. 27–38.

¹⁰ Vgl. Jerome J. McGann: *The Textual Condition*, Princeton: Princeton University Press 1991, S. 12 f. Ich definiere den Begriff der *Materialität* in Anlehnung an McGanns *materialist hermeneutics*, wo er fordert: „We must turn our attention to much more than the formal and linguistic features of poems or other imaginative fictions. We must attend to textual materials which are not regularly studied by those interested in ‚poetry‘: to typefaces, bindings, book prices, page format, and all

lung neuer digitaler Medien als Träger der Literatur hat zudem in jüngeren Forschungsbeiträgen dazu beigetragen, das Buch als materielles Objekt für die Literaturwissenschaften in den Fokus zu rücken. Der Kontrast zu digitalen Medien wie E-Book-Readern, Laptops und Tablets ermöglicht einen neuen Blick auf die Eigenschaften des traditionellen Kodex-Buches sowie dessen Einwirkung auf die literarische Bedeutungsebene. Das Buch wird in den Literaturwissenschaften daher nicht mehr nur als eine Hülle – ein *Container* – des textlichen Gehalts betrachtet, sondern die materielle Beschaffenheit des Buches wird in Beiträgen der jüngsten Literaturforschung als entscheidend zur Bedeutungsebene literarischer Werke beitragend aufgefasst.¹¹ Trotz dieser Entwicklungen im Bereich der Buchwissenschaften und zum Thema Multimodalität und Übersetzen scheinen viele Positionen in Bezug auf die spezifisch literarische Übersetzung weiterhin hauptsächlich von einer rein sprachlichen Tätigkeit auszugehen.¹²

Diese jüngsten literaturwissenschaftlichen Entwicklungen scheinen außerdem bislang wenig Einfluss auf die Übersetzungspraxis in Literaturverlagen zu haben. Die Aufgabe des sprachlichen Übersetzens wird meist von der Übertragung der Materialität des Werks im Publikationsprozess getrennt und entsprechend auf unterschiedliche Akteur*innen innerhalb und außerhalb des Verlags aufgeteilt, die nicht immer viel miteinander in Austausch stehen.

those textual phenomena usually regarded as (at best) peripheral to ‚poetry‘ or ‚the text as such.‘“ (S. 13) Mit den Anführungszeichen um das Wort „poetry“ verweist McGann nicht nur auf die Gattung Lyrik, sondern auf das, was man in anderen Zusammenhängen als ‚den eigentlichen Text‘ oder ‚den Inhalt‘ bezeichnet hat. Dieser Aspekt muss, so McGann, mit einem erhöhten Fokus auf solche sonst als peripher betrachteten Phänomene wie Formate, Einband oder Typographie für die Literaturwissenschaft in Anbetracht genommen werden. Für eine ähnliche Argumentation vgl. auch Roger Chartier: *Laborers and Voyagers: From the Text to the Reader*, in: *Diacritics* 22 (1992), S. 49–61.

¹¹ Vgl. Tore Rye Andersen: *Distorted Transmissions – Towards a Material Reading of Thomas Pynchon’s The Crying of Lot 49*, in: *Orbis Litterarum* 68 (2013), Nr. 2, S. 110–142, hier S. 110 f. Dieser erneute Fokus kann einerseits als ein Resultat der digitalen Entwicklung auf dem Buchmarkt und andererseits der in den letzten Jahrzehnten steigenden Zahl an multimodaler Literatur betrachtet werden und wird an anderer Stelle manchmal unter dem Stichwort *New Bookishness* oder *Aesthetic of Bookishness* untersucht, vgl. hierzu Jessica Pressman: *The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature*, in: *Michigan Quarterly Review* XLVIII (2009), Nr. 4: *Bookishness: The New Fate of Reading in the Digital Age*, S. 465–483. In Bezug auf den multimodalen Werktypus Foto-Text gibt es jedoch zentrale Vorläufer, wie beispielsweise Georges Rodenbach’s *Bruges-la-morte* (1892). Allerdings liegt das Neue an der Verbreitung solcher Medienexperimente in die Sphäre der Populärliteratur. So ist beispielsweise Jonathan Safran Foers Foto-Text *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) ein internationaler Bestseller geworden, der auch als Hollywood-Film adaptiert wurde.

¹² So spielen Begriffe wie Multimodalität und Materialität in verbreiteten Sammelbänden und Handbüchern zur (literarischen) Übersetzung kaum eine Rolle, vgl. beispielsweise Yves Gambier / Luc van Doorslaer (Hg.): *Handbook of Translation Studies*, Philadelphia: John Benjamins Publishing 2010; Lawrence Venuti (Hg.): *The Translation Studies Reader*, London: Routledge 2000/2021 oder Munday: *Introducing Translation Studies*.

Dabei werden die *linguistic* und *bibliographic codes*, die mit McGann das Werk ausmachen, in der praktischen Handhabung voneinander getrennt. Von Übersetzer*innen wird nach wie vor erwartet, dass sie ein *adäquates* Manuskript des übersetzten Textes liefern, jedoch haben sie meist wenig Gelegenheit dazu, die Materialität der übersetzten Ausgabe zu beeinflussen. Diese Aufgabe verteilt sich je nach materiellem Element auf Hersteller*innen, Grafiker*innen und Setzerei.¹³

Wenn eine literarische Übersetzung zustande kommen soll, muss jedoch nicht nur der sprachliche Gehalt des Textes übersetzt werden, sondern all das, was das Objekt des literarischen Buches ausmacht, wird an die neue Kultur und verlegerische Praxis angepasst. Ich plädiere dafür, diesen Teil des Übersetzungsprozesses als *materielle Übersetzung* zu bezeichnen.¹⁴ Wenn also die Materialität eines literarischen Werks im Anschluss an die Buchwissenschaft und die jüngsten Entwicklungen der Literaturwissenschaften als Teil der Bedeutungsebene betrachtet wird, so ist auch die Materialität eines übersetzten Buches entscheidend, denn eine Veränderung in der Materialität führt entsprechend zu Veränderungen auf der Bedeutungsebene.

Bei multimodalen Foto-Texten wird die Frage der materiellen Übersetzung besonders prekär, weil hier ihre Effekte deutlich hervortreten. Daher werden im Folgenden Beispiele der materiellen Übersetzungsverfahren aus den zwei Foto-Texten W. G. Sebalds analysiert, mit besonderem Fokus auf das Format, das Layout und das Zusammenspiel zwischen Text und Bild. Dabei soll gezeigt werden, wie die materielle Übersetzung die Deutungsangebote der jeweiligen Ausgaben beeinflussen kann.

Bildformate, Layout und visuelle Korrespondenzen

W. G. Sebalds Foto-Texte zeichnen sich durch einen hohen Grad an Variation zwischen Formaten und Platzierungen der in den Werken integrierten Photographien aus.¹⁵ Es handelt sich

¹³ So ein Ergebnis der für meine Dissertation in der Zeit vom Juni 2020 bis Juli 2021 geführten Leitfaden-Interviews mit Verleger*innen, Übersetzer*innen und Verlagsangestellten aus der deutschen, dänischen und schwedischen Buchbranche.

¹⁴ Oder auf Englisch *material translation*, vgl. dazu Sørensen, Mette Biil: Material translation: How do variations in form and materiality influence the ways we read translated editions of a book?, in: *Orbis Litterarum* (2022), Nr. 77, S. 252–267.

¹⁵ Für weitere Beiträge zum Verhältnis zwischen Photo, Text und Layout bei Sebald vgl. Noam M. Elcott: Tattered Snapshots and Castaway Tongues: An Essay at Layout and Translation with W. G. Sebald, in: *The Germanic Review* 79 (2004), Nr. 3, S. 203–223 und Silke Horstkotte: Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron, in: *Poetics today* 29 (2008), Nr. 1, S. 49–78.

also nicht um ein sich immer wiederholendes Layout, so wie es beispielsweise in Monika Marons Foto-Text *Pawels Briefe* (1999) oder Aleksandar Hemon's *The Lazarus project* (2008) der Fall ist.¹⁶ In Sebalds Werken sind die Photographien dagegen mal oben, mittig oder unten auf der Buchseite eingesetzt, mal füllen sie die ganze Buchseite oder gar eine Doppelseite aus und mal sind sie briefmarkenklein, mal innerhalb der Textränder platziert, mal diese überschreitend.

Gerade wegen der Gestaltungsvielfalt sind Sebalds Werke besonders interessant für Fragen der materiellen Übersetzung, denn das Zusammenspiel zwischen den materiellen und sprachlichen Bedeutungsträgern stellt eine große Herausforderung dar, sowohl für Original- als auch für Lizenzverlage. Bei einer so komplexen materiellen Übersetzung werden, im Vergleich zu einem herkömmlichen, primär aus sprachlichen Zeichen bestehenden Roman, spezielle Fähigkeiten seitens des Verlags sowie der Übersetzer*innen, Setzer*innen und Grafiker*innen benötigt. Zusätzlich zur Sprachkompetenz benötigen Übersetzer*innen und Verlagsangestellte eine *visual* oder *material literacy*.¹⁷ Jedoch scheint dieselbe Treue oder (Wirkungs-)Äquivalenz, die bei der sprachlichen Übersetzung vertraglich zugrunde gelegt wird, nicht immer auch bei der materiellen Übersetzung der Photographien und des Layouts angestrebt zu werden.¹⁸

¹⁶ Solche Wiederholungsmuster vereinfachen möglicherweise den Übertragungsprozess und lassen die Bedeutung des Layouts für Lizenzverlage besonders offensichtlich erscheinen – darauf deuten zumindest jeweils die deutsche Übersetzung von *The Lazarus Project*, *Lazarus* (2009) und die englische Übersetzung von *Pawels Briefe*, *Pavel's Letters* (2002), in denen das sich wiederholende Layout fast identisch in die übersetzten Ausgaben übertragen wurde, mit der Ausnahme, dass bei Hemon die eingesetzten Photographien in der englischen Taschenbuch-Ausgabe von *The Lazarus Project* auf einer Buchseite platziert sind, die auf Vorder- und Rückseite geschwärzt ist. In der deutschen Taschenbuch-Ausgabe, *Lazarus*, ist nur die Vorderseite geschwärzt (wobei jedoch beachtet werden muss, dass solche Merkmale in Hardcover-Ausgaben anders aussehen könnten). In der englischen Übersetzung von *Pawels Briefe*, *Pavel's Letters*, ist man dem Layout des deutschen Originals meist gefolgt, denn die Photographien sind in beiden Ausgaben ähnlich an den Rändern der jeweiligen Buchseite platziert, manchmal mit einer kursiven Bildunterschrift daneben. In den meisten Fällen folgt in beiden Ausgaben nach der Einfügung eines Photos auf der nächsten Doppelseite ein vergrößerter Ausschnitt dieses Photos. Jedoch ist die Platzierung der Photographien auf der jeweiligen Buchseite nicht ganz identisch in den beiden Ausgaben, was wahrscheinlich mit den unterschiedlichen Längen der Worte und Sätze in beiden Sprachen zu tun hat.

¹⁷ Zu *visual literacy* vgl. Gunther Kress / Theo van Leeuwen: *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London: Routledge 2005. Inspiriert von diesen Ansätzen und im Anschluss an den Begriff der materiellen Übersetzung könnte man ebenso von einer benötigten *material literacy* sprechen.

¹⁸ Die Frage der Äquivalenz und des Treue-Ideals spielt seit der Antike eine zentrale Rolle in Theorien zur literarischen Übersetzung. Dabei haben auch viele Positionen in der Übersetzungswissenschaft versucht, dieses Ideal neu zu verhandeln, so beispielsweise Lawrence Venuti: *The Poet's Version; or, an Ethics of Translation*, in: *Translation Studies: Poetry and Translation*

In *Austerlitz* stellen die Photographien die einzige Unterbrechung der Narration dar, denn es gibt keinerlei Kapiteleinteilung.¹⁹ Anders verhält es sich in *Die Ringe des Saturn*, das in Kapitel, als „Teile“ bezeichnet, aufgeteilt ist. Diese Teile sind jeweils mit einer Kette von Stichwörtern benannt, was die assoziative Struktur und Erzählweise des Werks veranschaulicht. Dabei verknüpft der Erzähler beispielsweise die Kolonisierung mit einer Bandbreite an Kriegen und Personenschilderungen aus zeitlich und örtlich weit voneinander entfernten Stellen, wie beispielsweise der Wissenschaftler Thomas Browne, der britische Konsul und Menschenrecht-Vorkämpfer der kongolesischen Sklaven Roger Casement, der Schriftsteller Joseph Conrad oder auch die chinesische Kaiserwitwe Tz'u-hsi.²⁰

Ein prägnantes Beispiel der materiellen Übersetzung in den Werken Sebalds bildet folgende Photographie aus *Die Ringe des Saturn*, die eine ganze Doppelseite einnimmt und intradiegetisch Holocaustopfer aus dem Konzentrationslager Bergen-Belsen darstellen soll.²¹ Im deutschen Original sind die zwei Hälften des Photos, die auf jeweils einer eigenen Buchseite gedruckt worden sind, in der Mitte am Bund zusammengerückt, sodass das Photo sich von Leser*innen als ein einziges Bild wahrnehmen lässt. Außerdem befinden sich rechts und links vom Photo weiße Ränder, welche die vertikale Ebene des Motivs – die Bäume im Vordergrund – betonen. Weil das Photo relativ dunkel ist, müssen deutsche Leser*innen das Motiv eine Weile mit dem Blick erforschen, ehe sie die grauenvolle Menge an Leichen im Hintergrund erkennen.

(2011), Nr. 2, S. 230–247. Der Begriff *Wirkungsäquivalenz* bedeutet, dass das übersetzte Werk die gleiche Wirkung bei den zielsprachigen Leser*innen haben soll wie der Ausgangstext bei ausgangssprachigen Leser*innen. Cicero ist ein berühmter Fürsprecher einer wirkungsäquivalenten Übersetzungsstrategie, welche den Ausgangstext (das Original) Sinn für Sinn in die Zielsprache (die übersetzende Sprache) überträgt, wie er es in seinem Traktat „De optimo genere oratorum“ erläutert, vgl. Jörn Albrecht: *Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, Kulturelle Wirkung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 54. Da Formulierungen wie „adäquat in Bezug auf Inhalt und Stil“ immer noch in den konkreten Verträgen mit Übersetzer*innen auftauchen (vgl. dänischer Standardvertrag), werde ich in diesem Zusammenhang davon ausgehen, dass ein solches Ideal weiterhin, zumindest in der Praxis, bei der literarischen Übersetzung existiert.

¹⁹ Abgesehen von den vier Asterisken im Werk, vgl. W. G. Sebald: *Austerlitz*, München / Wien: Carl Hanser 2001, S. 46, 169, 358 und 405.

²⁰ Die Erzählstimme wird im Werk zwar nicht eindeutig geschlechtlich konnotiert, jedoch wird durch die Erzählinstanz häufig auf Sebalds eigene Person angespielt und im Paratext der Ausgabe wird der Erzähler eindeutig als männlich festgelegt.

²¹ Das Einsetzen von Photographien, die eine ganze Doppelseite einnehmen, kommt in beiden Werken wiederholt vor, vgl. W. G. Sebald: *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt/M.: Die andere Bibliothek / Eichborn 1995, S. 22–23, 166–167, 306–307, 352–353 sowie Sebald: *Austerlitz*, S. 82–83, 124–125, 154–155, 332–333, 350–351 und 398–399.



Abb. 1: Die Ringe des Saturn, S. 80–81.

In der englischen Ausgabe ist dasselbe Motiv in einem leicht veränderten Ausschnitt eingefügt worden. Die Baumkronen im Vordergrund sind ungefähr bei der Hälfte ihrer Originalhöhe abgeschnitten worden, sodass die Leichen verhältnismäßig mehr Platz auf dem Bild einnehmen. Außerdem ist das Photo offensichtlich durch ein Bildbearbeitungsprogramm heller gemacht worden, was zusätzlich zur Auffälligkeit der Leichen beiträgt.²² In der Wahrnehmung der englischsprachigen Leser*innen muss das Photo im Vergleich zur deutschen Ausgabe wesentlich kürzer angeschaut werden, um das grauenerregende Motiv zu erkennen.²³

²² Solche Details lassen sich bei einer gescannten Illustration wie denjenigen in diesem Beitrag schlecht wahrnehmen. Daher sollen an dieser Stelle interessierte Leser*innen dazu aufgefordert werden, die gedruckten Bücher zu konsultieren.

²³ W. G. Sebald: *The Rings of Saturn*, London: Harvill 1998. Siehe dazu auch Adrian Daub, der in seinem Beitrag dieses Bild aus vier unterschiedlichen Ausgaben (der deutschen, englischen und amerikanischen Erstausgabe sowie dem Fischer Taschenbuch) vergleicht, vgl. Daub, Adrian: ‚Donner à Voir‘: The Logics of the Caption in W. G. Sebald’s *The Rings of Saturn* and Alexander Kluge’s *Devil’s Blind Spot*, in: Patt, Lise (Hg.): *Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald*, Los Angeles: Institute for Cultural Inquiry Press 2007, S. 306–329. Er stellt dabei ebenso fest, dass der Ausschnitt



Abb. 2: The Rings of Saturn, S. 60–61.

Zudem ist das Photo hier nicht nur an den Seiten, sondern ringsherum von weißen Rändern eingerahmt, was Assoziationen zu Kunstphotographien erweckt, die häufig bei der Inszenierung für eine Ausstellung in einem weißen Passepartout platziert werden. Dasselbe gilt für das entsprechende Bild in der dänischen Ausgabe.²⁴ Die Rahmung der englischen und dänischen Ausgaben setzt dieses schreckliche Motiv daher etwas künstlich in Szene. Eine zentrale Ähnlichkeit mit dem Layout im Original weisen jedoch die englischen und dänischen Übersetzungen auf, denn in beiden Ausgaben ist es den Verlagen, The Harvill Press und Tiderne Skifter, gelungen, die zwei Hälften des Photos in die Mitte zusammenzurücken, sodass das Motiv weiterhin als ein einziges aufgefasst wird. Das ist in der schwedischen Ausgabe von *Saturnus ringar* aus dem Sammelband *Dikt, prosa, essä* nicht der Fall, wie auf folgendem Bild zu sehen ist:²⁵

des Motivs sich zwischen den Ausgaben unterscheidet. Daub untersucht außerdem die Konnotationen dieses Motivs zu Landschaftsbildern, vgl. ebd., S. 22.

²⁴ Vgl. W. G. Sebald: *Saturns ringe*, Kopenhagen: Tiderne skifter 2011, S. 68–69.

²⁵ In Schweden wurde 2011 ein Sammelband mit den wohl als zentral betrachteten Werken Sebalds unter dem Titel *Dikt, prosa, essä* im Albert Bonniers Förlag veröffentlicht. Im Band enthalten sind das frühe Gedicht *Efter naturen* (*Nach der Natur*), die Prosawerke *Svindel.Känslor* (*Schwindel.Gefühle*),



Abb. 3: Saturnus ringar in Dikt, prosa, essä, S. 550–551.

Zusätzlich zu den weißen Rändern, die in allen drei Übersetzungen das Motiv umgeben, sind hier auch zwischen den zwei Bildhälften Ränder entstanden, was das Photo nicht mehr als eins, sondern als zwei Photographien auffassen lässt. Außerdem ist das Bild im Vergleich zur englischen Ausgabe anders geschnitten worden, sodass die Leichen weniger Platz auf dem Photo einnehmen. Dies führt womöglich zu einer Entschärfung des Effekts des grauenerregenden Motivs.

Dieses auffällige Photo spielt darüber hinaus eine wichtige Rolle durch die motivische Ähnlichkeit und die daraus entstehende visuelle Korrespondenz mit dem sieben Seiten früher eingefügten Bild, das den Heringsfang in der Nordsee darstellen soll:

Utvandrede (Die Ausgewanderten), Saturnus ringar (Die Ringe des Saturn) und Austerlitz sowie der Essay *Luftkrig och litteratur (Luftkrieg und Literatur)*. Dieser dicke Band bietet mit seinen 1084 Seiten für Leser*innen in der Handhabung ein ganz anderes haptisches Erlebnis als die mit ihren 373 Seiten vergleichsweise dünne deutsche Erstausgabe von *Die Ringe des Saturn*. Dabei stellt die schwedische Ausgabe auch die physische Inkarnation von Ruth Klügers Äußerung zu den Werken Sebalds dar, dass er „immer wieder dasselbe Buch geschrieben [habe]“, vgl. Ruth Klüger: *Wanderer zwischen falschen Leben*. Über W. G. Sebald, in: *Text + Kritik* 158 (2003), S. 95–102, hier S. 100.

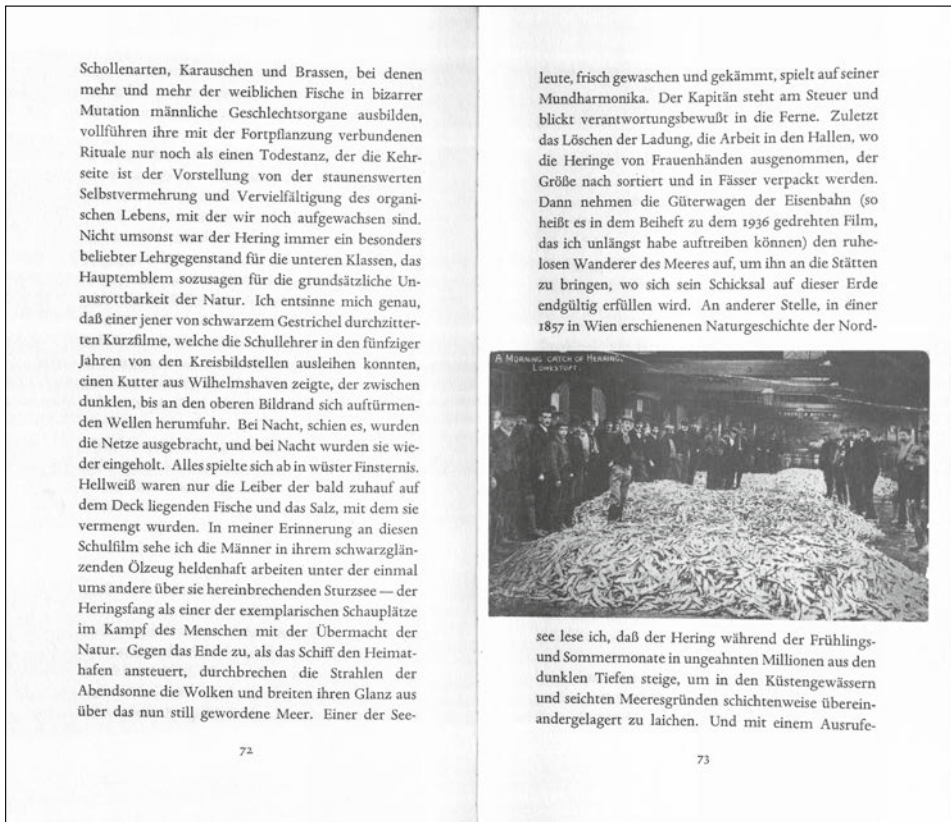


Abb. 4: Die Ringe des Saturn, S. 72–73.

Beide Photos stellen eine unüberschaubare Menge an Toten dar. Im ersten Fall handelt es sich um menschliche Opfer des Holocaust, im zweiten um Heringe. Durch diese motivische Ähnlichkeit der beiden Photographien wird zum ersten Mal im Werk der zentrale Vergleich zwischen Heringsfang und Holocaust aufgemacht, der auch phonetisch untermauert wird – durch den Einsatz der gleich klingenden Homonyme „Leichen“ als Nomen und „laichen“ als Verb.²⁶ Beide Wörter lassen sich explizit im Text um die Bilder herum vorfinden und letzteres ist spätestens nach dem Einsatz des Photos von den Leichen im Wald in den Köpfen der Leser*innen präsent. Wegen der motivischen Ähnlichkeit der Bilder wird auch der semantische Inhalt der jeweiligen Motive aufeinander übertragen. Dieses visuelle Korrespondenz-Verhältnis entspricht dabei dem assoziativen Prinzip, das

²⁶ Vgl. Sebald: Die Ringe des Saturn, S. 85 und S. 73.

auch sonst zur Strukturierung des Werks verwendet wird, sei es durch die Zusammenfügung unterschiedlicher Figuren im Werk über zeitliche und geographische Grenzen hinweg oder auch, wie an dieser Stelle, durch visuelle Korrespondenzen zwischen Photographien.²⁷

Die Übertragung der Bedeutungsebene der beiden Photographien betrifft zudem die im Photo enthaltene Bildüberschrift, die sich in der oberen linken Ecke des Photos befindet: „A morning catch of Herring, Lowestoft“.²⁸ Der Satz bringt eine Selbstverständlichkeit gegenüber dem Heringsfang zum Ausdruck, deutet aber auch auf eine hohe Frequenz hin, die laut der Erzählung im 20. Jahrhundert zu einer unverhältnismäßigen Ausbeutung des Heringsbestands in der Nordsee geführt hat. Durch die bereits entstandene Verknüpfung zwischen den Verbrechen der Nationalsozialisten im Holocaust und dem Heringsfang wird dieser Satz zugleich von der einen „Leidensgeschichte“ auf die andere übertragen.²⁹ Das Werk zeigt damit durch diese visuelle Verknüpfung der beiden Motive Töten als etwas Alltägliches, sich endlos Wiederholendes an, in das sich auch die Taten der Nationalsozialisten einfügen, was zugleich eine Kritik und Problematisierung beider Leidensgeschichten andeutet.

Diese zentrale Aussage des Werks wird also vor allem durch eine im Photo enthaltene Bildüberschrift vermittelt. Jedoch ist das Photo bei der Übertragung in die englische Ausgabe so zugeschnitten worden, dass eben diese Bildüberschrift abgekürzt worden ist. In dieser Ausgabe bleibt bis auf die Ortsangabe „Lowestoft“ nichts von der Bildüberschrift erhalten. Das ist besonders verwunderlich, weil die Bildüberschrift im Original bereits auf Englisch ist, sodass keine Übersetzung nötig gewesen wäre, was im Fall eines bildinternen Schriftzugs kompliziert werden könnte.

Dagegen hat man sowohl bei der dänischen Ausgabe als auch bei der schwedischen die komplette Bildüberschrift beibehalten und sogar auf Englisch stengelassen, wie sich beispielhaft an der dänischen Ausgabe nachvollziehen lässt.

²⁷ Das Prinzip der Assoziation oder der Ähnlichkeit wird im Werk auch explizit durch einen Verweis auf den Begriff *Wahlverwandtschaften* erwähnt: „Über was für Zeiträume hinweg verlaufen die Wahlverwandtschaften und Korrespondenzen?“ Ebd., S. 227. Ein solches Ähnlichkeitsprinzip spiegelt sich auch in *Austerlitz* wider, obwohl weniger ausgeprägt und nicht als Strukturierungsprinzip des Werks. Hier wird es mit dem Begriff der „Familienähnlichkeiten“ bezeichnet, vgl. Sebald: *Austerlitz*, S. 48.

²⁸ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 73.

²⁹ Ebd., S. 76.

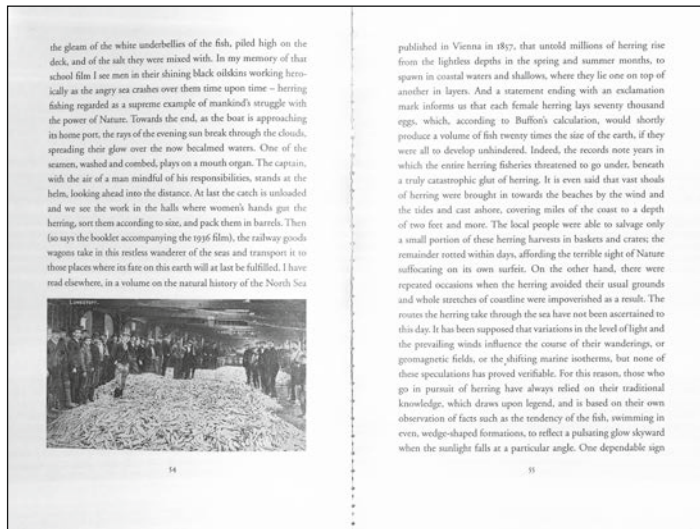
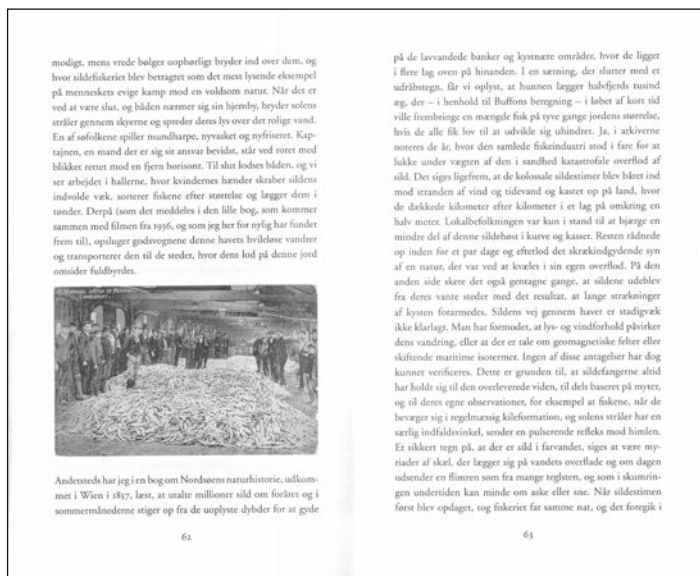


Abb. 5: The Rings of Saturn, S. 54–55.

Abb. 6: Saturns ringe, S. 62–63.³⁰

³⁰ Vgl. Sebald: Dikt, prosa, essä, S. 544.

Das Zuschneiden des Photos in der englischen Ausgabe von *Die Ringe des Saturn* führt dazu, dass die Übertragung der Bildüberschrift und der damit verbundenen Kritik von der Alltäglichkeit des Tötens auf das Photo aus dem Konzentrationslager kaum stattfinden kann. Der Vergleich zwischen Holocaust und Heringsfang wird zwar grundsätzlich auch im Fließtext hergestellt, jedoch ermöglicht allein die Bildüberschrift eine Interpretation der Tötungsakte als alltäglich und repetitiv. An diesem Beispiel zeigt sich zentral, wie wichtig die visuelle und layouttechnische Gestaltung für die Deutungsangebote der jeweiligen Ausgaben ist.

Pseudo-Bildtexte

Ein weiteres zentrales Layout-Verfahren, das sich vor allem in *Die Ringe des Saturn*, aber auch an einer prägnanten Stelle in *Austerlitz* finden lässt, ist die Platzierung einer einzelnen, in manchen Fällen zentrierten Zeile unter einem Photo.³¹ Diese visuell hervorgehobenen Zeilen sind Teil des Fließtextes, stehen jedoch genau an der Stelle im Layout, wo sich normalerweise eine Bildunter- oder Überschrift befinden würde. Erklärende ‚normale‘ Bildtexte gibt es zu den eingesetzten Photos in beiden Werken nicht.³² Das Einsetzen dieser Zeilen an der Stelle, wo sich normalerweise ein Bildtext befinden würde, möchte ich als *Pseudo-Bildtext* bezeichnen, denn diese Zeilen sollen, so meine These, die Leser*innen auf Irrwege in der Rezeption führen.³³ Unter dem Begriff *Pseudo-Bildtexte* verstehe ich solche gestalterischen Verfahren, die wegen der Platzierung im Satzspiegel eine Textzeile als Bildunter- oder Bildüberschrift auffassen lässt, sowie im Bild integrierte Bildtexte. Vertreter des Carl Hanser Verlags, bei dem Sebalds Spätwerk erschienen ist, haben bestätigt, dass Sebald das Layout seiner Werke ganz genau geplant und ausgezählt hat.³⁴

³¹ Vgl. Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 10, 19, 29, 33, 50, 59, 174 und Sebald: *Austerlitz*, S. 40 und 234–235.

³² Jakob Lothe argumentiert in seiner Interpretation von Sebalds Werken dafür, dass das Fehlen von traditionellen Bildtexten die Leser*innen dazu veranlasst, den ganzen Text als einen unendlich erweiterten Bildtext aufzufassen, vgl. Jakob Lothe: *Narrative, Memory, and Visual Image*, in: ders. / Suleiman, Susan Rubin / Phelan, James (Hg.): *After Testimony – the Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, Ohio: The Ohio State University Press 2012, S. 212–246.

³³ Dieses Verfahren in den Werken Sebalds wurde auch von Lise Patt als „a captioning effect“ bezeichnet, vgl. Lise Patt (Hg.): *Searching for Sebald: Photography after W. G. Sebald*, Los Angeles: Institute of Cultural Inquiry Press 2007, S. 51 f.

³⁴ Das konnten der ehemalige Verleger beim Carl Hanser Verlag, Michael Krüger, sowie der ehemalige Lektor Sebalds, Dr. Wolfgang Matz, zumindest für *Austerlitz* bestätigen, das erste Prosawerk Sebalds, das im Hanser Verlag erschienen ist (davor erschienen die beiden Essaybände *Logis in einem Landhaus* (1998) und *Luftkrieg und Literatur* (1999) bei Hanser). Auch beim ersten Publikationsort Sebalds, Die Andere Bibliothek (Eichborn Verlag), „war eigentlich jeder Satz und jede Seite überlegt, auch was die merkwürdige Form der Illustration betrifft“, so der ehemalige Verleger Hans Magnus Enzensberger in einem erst kürzlich publizierten Interview, geführt von Thomas Honickel für seinen

Die Größe und Platzierung der Bilder sowie das Verhältnis zwischen Bild und Text im Layout der Buchseite war bereits in Sebalds getipptem Typoskript bis ins Detail vorgegeben. Auch in Sebalds handgeschriebenen frühen Manuskripten ist die Platzierung der Photographien im Seitenlayout teilweise bedacht worden.³⁵ Daher kann man als Leser*in davon ausgehen, dass es sich bei dem Layout der alleinstehenden Zeilen unter einigen der Photographien in den beiden Werken um eine intendierte Setzung handelt, die einen wichtigen Teil der Bedeutungsebene der Werke ausmacht.

Mit der Platzierung der Zeilen wird mit den Worten Lise Patts der *Effekt* einer Bildunterschrift in den Werken Sebalds nachgeahmt.³⁶ Dieses Verfahren kann als ein Verweis auf den traditionell mit dem Dokumentationswert eines Photos verbundenen Diskurs um die Bildunterschrift gedeutet werden.³⁷ Mit diesem layouttechnischen Verweis werden Leser*innen bei Sebald jedoch auf eine falsche Fährte gelockt, denn die Photographien sind Teil eines fiktionalen literarischen Werks und können insofern nicht im traditionellen Sinne die tatsächliche Existenz eines Referenten beweisen.³⁸ Die Verwendung dieses Verfahrens macht Leser*innen

Film *W. G. Sebald. Der Ausgewanderte* (2007), vgl. Thomas Honickel: Curriculum Vitae. Die W. G. Sebald-Interviews, hg. von Uwe Schütte / Kay Wolfinger, Würzburg: Königshausen & Neumann 2021, S. 158.

³⁵ Dies bestätigten meine Archiv-Besuche im Archiv des Carl Hanser Verlags Anfang Dezember 2021 sowie im Deutschen Literaturarchiv Marbach im Oktober 2022. Die Typoskripte wurden von Sebald mit vorgegebenem Layout, in dem auch bereits Kopien der Photographien eingefügt waren, an die deutschen Verlage abgegeben. Das genau ausgedachte Layout-Verfahren Sebalds hat auch Wolfgang Matz in einem Interview im Zusammenhang mit meinem Dissertationsprojekt am 12. Mai 2021 erläutert. Eine entsprechende Erklärung bzgl. des hier erwähnten Beispiels aus *Austerlitz* hat Matz bereits im Interview mit Thomas Honickel gebracht: „Er [Sebald] wusste ganz genau, wie er das machen musste und wie er es machen wollte, dabei war in diesem Fall innerhalb des Textes im Grunde auch die Größe der Abbildungen praktisch vorgeschrieben. Denn wenn man das Bild etwas größer oder etwas kleiner machte, dann passte das magische Quadrat ja wieder nicht. Kaum machte man das Bild kleiner, bekam man auf die entsprechende Seite zwei Zeilen mehr drauf. Die fehlten dann auf der nächsten Seite, und schon stimmte das mit den gegenüberliegenden Bildern nicht mehr.“ Ebd., S. 251.

³⁶ Vgl. Patt: *Searching for Sebald*, S. 51 f. Ihre Einleitung liefert einen interessanten Vergleich zwischen englischen und deutschen Ausgaben von Sebalds Werken. Vgl. weiter im selben Band Daub: ‚Donner à Voir‘.

³⁷ So wird eine Photographie Susan Sontag zufolge von Betrachter*innen als „unvollendet“ aufgefasst, wenn sie nicht von einer Bildunterschrift begleitet wird, vgl. Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others*, London: Penguin Books 2003, S. 9.

³⁸ Seit Polizei und Rechtswesen Ende des 19. Jahrhunderts anfangen, Photographien als Beweise bei Gerichtsverfahren einzusetzen, haftet dem Medium die Erwartung an Authentizität und Dokumentation an. Dass ein Photo die Wirklichkeit dokumentieren kann, scheint außerdem plausibel zu sein, wenn man den Herstellungsprozess eines Photos betrachtet: Lichtreflexionen werden direkt auf lichtempfindlichem Film oder einem digitalen Chip aufgenommen, um ein Bild zu erzeugen. Daher werden Photos allgemein als eine (unproblematische) dokumentarische Repräsentation der Wirklichkeit betrachtet, trotz der vielen Manipulationsmöglichkeiten, die sich sowohl in der

auf ihre eigene Erwartung an die Rolle der Photographien im Werk Sebalds aufmerksam. Dies ist in prägnanter Form bei folgendem Beispiel aus *Austerlitz* der Fall, in dem die Leser*innen den Protagonisten namens Austerlitz auf der Suche nach seiner wahren Identität begleiten, nachdem er entdeckt hat, in seiner frühen Kindheit mit einem Kindertransport von Prag nach Wales geschickt worden zu sein. Auf folgender Doppelseite befinden sich sogar zwei nebeneinanderstehende Pseudo-Bildtexte, sodass das Layout der Seiten sich ineinander spiegelt:

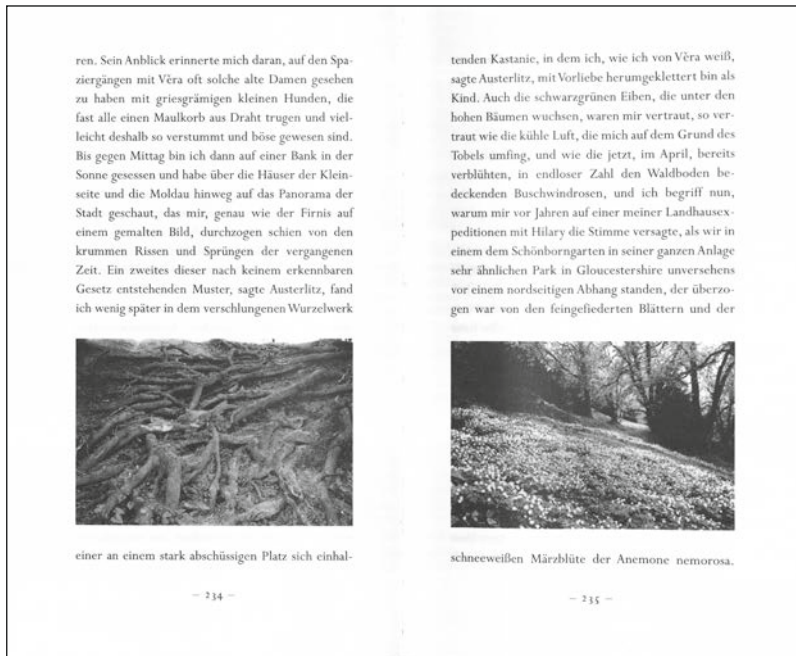


Abb. 7: Austerlitz (de), S. 234–235.

Auf der linken Hälfte dieser Doppelseite befindet sich dem Text zufolge die Abbildung von den Baumwurzeln einer Kastanie. Die Verzweigung der Wurzeln bildet im Photo eine sich von der unteren linken Ecke bis zur oberen rechten Ecke streckende Linie. Auf der gegenüberliegenden

traditionellen Dunkelkammer als auch in der modernen Bildbearbeitung ergeben, vgl. Monika Schmitz-Emans: Die Fotografie und das Vergessen. Literarische und künstlerische Reflexionen über die Grenzen der Erinnerung, in: Schulte, Sanna (Hg.): Erschriebene Erinnerung. Die Mehrdimensionalität literarischer Inszenierung, Köln: Böhlau 2015, S. 180–197, hier S. 181 ff. Zum Begriff des Referenten vgl. Roland Barthes: Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985/2014, S. 86 f. Jedoch hat bereits Barthes die Zuverlässigkeit der Relation zwischen der Photographie und dem Referenten in Frage gestellt.

Seite bilden die sich auf einem Hügel verbreitenden weißen Anemonen eine spiegelverkehrte Linie von oben links bis unten rechts im Photo. Somit formen diese beiden Photographien einen Bogen und ergeben eine visuelle Einheit. Darüber hinaus gibt es unter beiden Photographien eine solche einzelne Textzeile, die einem auf den ersten Blick wie eine Bildunterschrift vorkommt. Dabei gibt es in ihrem Wortlaut eine große Ähnlichkeit mit dem üblicherweise dokumentierenden Ton eines Bildtextes. So heißt es beispielsweise unter dem rechten Bild: „schneeweißen Märzblüte der Anemone Nemorosa.“³⁹

In allen drei übersetzten Ausgaben von *Austerlitz*, auf Englisch, Dänisch und Schwedisch, ist dieses sonderbare Layout-Verfahren der Pseudo-Bildtexte jedoch nicht übertragen worden.⁴⁰ In der englischen Ausgabe von *Austerlitz* sind die beiden Photographien weiterhin unten auf einer Doppelseite und einander gegenüber vorzufinden, jedoch ohne die im deutschen Original unter den Photos platzierten Zeilen:

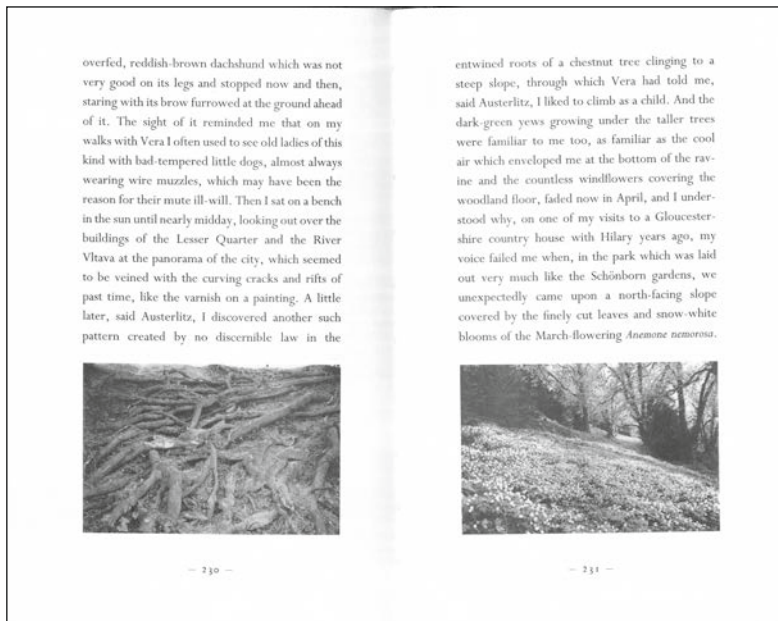


Abb. 8: Austerlitz (uk), S. 230–231.

³⁹ Sebald: Austerlitz, S. 235.

⁴⁰ Nach Aussage der schwedischen Übersetzerin Ulrika Wallenström wurde das Verfahren in den schwedischen Erstausgaben beibehalten, allerdings ist dies für den Sammelband *Dikt, prosa, essä* nicht immer der Fall, vgl. Sebald: *Dikt, prosa, essä*, S. 498–499. An einigen Stellen in *Saturnus ringar* sind die Pseudo-Bildtexte jedoch beibehalten worden, vgl. S. 504, 514, 527, 533 und an einer Stelle sogar hinzugefügt worden, an der im Original keine vorhanden ist, vgl. S. 508.

Es scheint jedoch so, als wäre es an dieser Stelle der englischen Ausgabe möglich gewesen, unter jedem Bild eine fast der deutschen Vorlage entsprechende Zeile einzufügen, denn die beiden deutschen Sätze „[...] fand ich ein wenig später in dem verschlungenen Wurzelwerk einer an einem stark abschüssigen Platz sich einhaltenden Kastanie [...]“ sowie „[...] feingefiederten Blättern und der schneeweißen Märzblüte der Anemone nemorosa.“, die sich um die Photos herum befinden, entsprechen den englischen Zeilen, welche in der übersetzten Ausgabe direkt über den Bildern platziert sind: „[...] I discovered another such pattern created by no discernible law in the entwined roots of a chestnut tree clinging to a steep slope [...]“ und „[...] snow-white blooms of the March-flowering Anemone nemorosa.“⁴¹ Durch die Platzierung oberhalb der Photographien im Zusammenhang mit dem restlichen Fließtext geht der Effekt des Pseudo-Bildtextes jedoch verloren. Somit wird auch die damit verbundene Infragestellung eines photographischen Dokumentationsdiskurses in der englischen Ausgabe nicht im selben Ausmaß vermittelt. Die englische Ausgabe scheint an dieser Stelle dagegen vielmehr das Viereckige am darüberstehenden Textblock hervorzuheben, was einen visuellen *Clash* zwischen den beiden Elementen Photo und Text hervorruft.

Sowohl in der dänischen als auch in der schwedischen Ausgabe von *Austerlitz* sind die Pseudo-Bildtexte an dieser Stelle ebenfalls nicht vorhanden. Zudem sind die beiden visuell offensichtlich miteinander korrespondierenden Photographien in diesen Ausgaben nicht auf derselben Doppelseite vorzufinden, sondern die dänischen und schwedischen Leser*innen müssen zwischen beiden Motiven blättern, wie es hier beispielhaft an der schwedischen Ausgabe zu sehen ist.⁴²

Um in der dänischen und schwedischen Ausgabe zwischen beiden Naturmotiven eine Verbindung herzustellen, müssen Leser*innen das Bild von der vorherigen Seite in ihrer Wahrnehmung festhalten, damit sie das Zusammenspiel zwischen den Motiven auf der nachfolgenden Seite erkennen können. Außerdem sind die Photographien in beiden Ausgaben an anderen Stellen im Text platziert, als es in der deutschen und englischen Ausgabe der Fall ist. In der dänischen Ausgabe sind die Beschreibungen des verschlungenen Wurzelwerks, „[...] det sammenslyngede rodværk på et kastanietræ [...]“, sowie der Anemonen, „[...] de fintfligede blade og snehvide martsblomster af Anemone nemorosa [...]“, beide weiter oben auf der jeweiligen Seite platziert worden.⁴³ So ist es für Leser*innen der dänischen Ausgabe kaum möglich, den Text in irgendeiner Form mit einer Bildunterschrift zu assoziieren.

⁴¹ W. G. Sebald: *Austerlitz*, London: Hamish Hamilton 2002/2001, S. 230–231.

⁴² Vgl. auch W. G. Sebald: *Austerlitz*, Kopenhagen: Tiderne skifter 2003, S. 212–214.

⁴³ Ebd., S. 213–214.

sökte upp Véra i hennes våning på Šporokova och hon som svar på min fråga bekräftade att Agata till sin Olympia-kostym faktiskt hade burit sådana himmelsblå paljettkor, då trodde jag något skulle brista i min hjäna. Véra sade att genrepet på Sjändernas teater tydligen hade gjort mycket djupt intryck på mig, främst väl, förmodade hon, därför att jag var rädd att Agata verkligen skulle ha förvandlats till en visserligen förtrollande men för mig ändå fullständigt främmande gestalt, och jag själv, fortsatte Austerlitz, drog mig nu till minnes att jag hade varit uppförd av en för mig alltså oskänd sång när jag långt efter läggdags låg med vidöppna ögon i soffkret på divanen vid fotbuden av Véras släng, att jag hade lysnat på tornarens kvartslag och väntat tills Agata kom hem, tills jag hödde bilen som förde henne tillbaka från den andra världen stanna utanför porten, tills hon äntligen kom in i rummet och satte sig hos mig, insvept i en kostigt teaterhuk, en blandning av damm och dustad parfym. Hon bär ett snövit av asgrått sidan, men hennes ansikte kan jag inte urskilja, bara en iriserande, lågt över bryn svävande mjölkvit slöja, och sedan ser jag, sade Austerlitz, hur själen halkar ner från hennes högra axel när hon, med handen stryker mig över pannan – Min tredje dag i Prag, fortsatte Austerlitz när han hade samlat sig lite, gick jag i ottan upp till Seminarierädgårdens. Körslävs- och påsenträden som Véra hade berättat om var nerhuggna, och i deras ställe hade det planterats nya vilkas magra grenar inte skulle bära frukt på länge. Vågen gick i krökar mellan de dagvita ångarna. Halvväg upp mötte jag en gammal dam med en fet, fuxfärgad tax som inte längre var så rask i benen utan då och då stannade för att med rynkade ögonbryn stirra ner i marken framför sig. Åsynen av den erinrade mig om att jag på promenaderna med Véra ofta hade sett sådana gamla damer med gringa små hundar som nästan alla bar munskorg av metallråd och kanske därför var så tyva och sura. Fram till middagstid sat jag sedan på en bänk i selen och betraktade över husen på Lillisdan och över Moldau stadspanoramats som, precis som fernissan på en målning, tycktes mig ärrat av den gångna tidens krokiga repor och sprickor.

890



Ännu ett av dessa mönster som uppstår utan att man kan skönja enligt vilken lag fann jag, sade Austerlitz, lite senare i de hopplande rötterna till en kastanj som höll sig fast i en brant, ett rot-system som jag, har jag fått veta av Véra, sade Austerlitz, med förkärlek klättrade kring i som barn. Även de svartgröna idegranarna som växte under de höga träden var välbekanta för mig, lika välbekanta som den svala luften jag omslöt av längst ner i klyftan och som de otaliga, nu i april redan utblommade vitsipporna vilka bredde en matta över marken, och jag begrep nu varför rötten hade svikit mig för många år sedan på en av mina langedags expeditioner med Hilary när vi, i en park i Gloucestershire som till hela sin uppläggning var mycket lik Schönbornrädgårdens, oförhoppandes stod framför en norrslutning täckt av de fintlikliga bladen och de snövita marblömmorna hos *Anemone nemorosa*. – Så, med de skuggrika sjöpporns botaniska namn, hade Austerlitz denna senhöstkväll år 1997, då vi omgavs av en som det förevöll mig omlägligt djup utsynad samt i huset på Alderney Street, blivit färdig med ännu ett snitt av sin berättelse. Vredigare än kvart eller kanske halvtimme gick upp i den lilla gasbrassans blå, jämnt slickande lägor innan Austerlitz reste sig och sade att det nog var bäst att jag

891

Abb. 9: Austerlitz (se), S. 890–891.



illbringade natten under hans tak, och därmed gick han före mig uppför trappan och visade mig in i ett rum som precis som rummets i bottenkällaren var nästan helt och hållet utrymt. Längs ena väggen stod ett slagt tälöslag bildat, den hade handtag i böjda åndrar och liknade alltså en Bredvid sången stod en exportlåda från Château Gruaud-Larose med ett svart inbränt vapen, och ovanpå lådan, i det milda skenet från en lampa med skärm, stod ett dricksglas, en vattenkaraff och en gammaldags radio med kåpa av mörkbrun bakeli. Austerlitz önskade mig godnatt och drog försiktigt dörren i lå efter sig, jag gick fram till fönstret, tittade ut på den öde Alderney Street, vände mig tillbaka in mot rummet, satte mig på sången, knöt upp skoremmarna, funderade över Austerlitz som jag nu hödde gå omkring i rummet vägg i vägg, och såg sedan, när jag lyfte blickens igen, i halbdunklet på spiselhyllan den lilla samlingen som sju lite mer än två-tre tum låga bakeliskakar av olika fason vilka var och en, visade det sig när ljopåden den ena efter den andra och ställde den i ljuset från lampans, innehöll det föregångliga stofet av en av de här i detta hus – det hade Austerlitz ju berättat för mig – hädangångna målarna. En av dem, en viktlös, elffenbentärgad varsele med hopvikt vingar av ett okänt stoff, låt

892

jag ramla ur sin bakeliskabehållare ner i min uppåtvända högra handflata. Dess ben var böjda och indragna under den av silvertjäll täckta hålen, som skulle den just sitta tvärg över ett sista hinder, och så nyma att jag knäppte kunde urskilja dem. Också det högt över hela kroppen svängda kämselprödet darrade på gränsen till det osynliga. Tydligt däremot var det stela, svarta, lite utstående ögat, som jag studerade länge innan jag åter stoppade ner denna nattliga vålnad, kanhända död sedan åratall men inte märkt av någon förstörelse, i dess tränga grav. Innan jag hade mig knäppte jag på radion som stod på bordeaxelåldan bredvid sången. På den runda lysande skivan framträdde namnen på de städer och stationer som jag i min bärndom förknippade med de mest utländska föreställningar – Monte Ceneri, Roma, Ljubljana, Stockholm, Berolmünster, Hülversum, Prag och så vidare. Jag skruvade ner ljudet, lysnade till ut i eters strödda ord på ett för mig obegripligt språk långt, långt borta, en kvinnlig röst som ibland drunknade mellan vägarna, sedan dök upp igen och korsades med toner spelade av två varsamma händer vilka på en för mig okänd ort rörde sig över klaviaturen på en Bösendorfer eller en Pleyel och frambringade vissa klingande fraser, ur Das Wohltemperierde Klavier tror jag, som ackompanjerade mig långt in i sömnen. När jag vaknade på morgonen kom det bara ett svagt brusande och skrapande ljud ur högtalarens finnasliga mässinggaller. Strax därpå, vid frukosten, när jag kom att tala om den hemlighetsfulla radion, sade Austerlitz att han alltid hade varit av den uppfattningen att de röster vilka alltifrån mörkrets inbrott för genom luften, och av vilka vi kunde uppfånga endast ytterst få, liksom fladder-mössen hade sitt eget, dagljusskygga liv. Ötta under de senaste årens långa, sömlösa nätter har ja, när jag lysnat till hallkivinnorna i Budapest, Helsinki eller La Coruña, sett dem beskriva sina så kallade skakningar långt därute och önskat att jag redan varit i deras sällskap. Men för att återkomma till min historia ... Det var efter promenaden genom Schönbornrädgårdens som Véra, när vi åter satt i hennes våning, för första gången berättade mer utförligt om mina föräldrar, om deras härkomst, så mycket hon

893

Abb. 10: Austerlitz (se), S. 892–893.

In der schwedischen Ausgabe sind die Photographien zudem nicht unten, sondern oben auf der jeweiligen Buchseite platziert worden, im Unterschied zur dänischen Ausgabe jedoch in dem einen Fall dann näher an der entsprechenden textlichen Beschreibung, denn nur zwei Zeilen unter dem Bild der Wurzeln findet man die Beschreibung: „[...] de hopslingrade rötterna till en kastanj [...]“. Jedoch ist die Beschreibung der Anemonen, „[...] de snövita marsblommorna hos Anemone nemorosa“, auf derselben Seite zu finden wie das Wurzelbild und also nicht in direkter Nähe des Photos der Anemonen.⁴⁴ Das Infragestellen photographischer Repräsentationspotentiale, das ein zentrales Thema sowohl für *Austerlitz* als auch für *Die Ringe des Saturn* darstellt, tritt also auf materieller Ebene der Übersetzungen kaum zutage. Außerdem stellt sich grundsätzlich die Frage, ob man vor diesem Hintergrund noch von *adäquaten* oder auch *wirkungsäquivalenten* Übersetzungen sprechen kann, so wie es in vielen Übersetzer*innenverträgen gefordert wird.⁴⁵

Wo fängt die Aufgabe des Übersetzens an und wo endet sie?

Der Vergleich zwischen unterschiedlichen Sprachausgaben der zwei Foto-Texte Sebalds, *Die Ringe des Saturn* und *Austerlitz*, zeigt den Einfluss der materiellen Übersetzung auf die Deutungsangebote der jeweiligen Ausgaben. Es spielt eine Rolle, ob der visuelle Vergleich zwischen Holocaustopfern und Heringsfang durch die Bildüberschrift in *Die Ringe des Saturn* auf die Spitze getrieben wird oder ob die besondere Relation zwischen Text und Bild durch den Effekt der Pseudo-Bildtexte in *Austerlitz* berücksichtigt wird oder nicht. Layout-Unterschiede zwischen Original und Übersetzung werden u. a. von variierenden Längen der jeweiligen Sprachen verursacht.⁴⁶ Sprachliche und materielle Übersetzungsverfahren sind für die Erscheinung und damit auch die Bedeutungspotentiale des Buchobjekts also aufs Engste miteinander verknüpft. Allerdings zeigen die oben analysierten Beispiele ebenso, dass es trotz unterschiedlicher Längen der Sprachen an entscheidenden Stellen möglich gewesen wäre, das zentrale Zusammenspiel zwischen Photo und Text im Layout der Buchseite in die übersetzten Ausgaben zu übertragen, so wie beispielsweise bei der photointernen Bildüberschrift auf dem Heringsphoto oder bei der Platzierung der Photos in *Austerlitz*, zumindest in der englischen Übersetzung.

⁴⁴ Sebald: Dikt, prosa, essä, S. 891.

⁴⁵ Wie beispielsweise in dem dänischen und schwedischen Standardvertrag zwischen Übersetzer*innen und dem Verlag.

⁴⁶ Wie es von vielen der von mir interviewten Expert*innen hervorgehoben wurde, beispielsweise in den Interviews mit Niels Brunse (10. Dezember 2020), Michael Krüger (19. April 2021), Wolfgang Matz (12. Mai 2021) und Ulrika Wallenström (21. Juli 2021).

Es scheint eine Diskrepanz zu bestehen zwischen den jüngsten Entwicklungen der Übersetzungs- und Literaturwissenschaft zur literarischen Materialität und deren Einfluss auf die Deutungsangebote eines literarischen Werks und der praktischen Handhabung einer literarischen Übersetzung im Verlagswesen. Die Materialität eines literarischen Werks wird seitens der Forschung mittlerweile als integraler Teil der Deutungsangebote des Buchobjekts aufgefasst, bei dem Merkmale wie Umschlaggestaltung, Layout oder Papierqualität eine entscheidende Rolle für die Rezeption durch Leser*innen spielen. Diese materiellen Teile eines Buches scheinen jedoch nicht immer in der praktischen Handhabung einer literarischen Übersetzung als zentraler Teil der Bedeutungsebene wahrgenommen zu werden.

Obwohl die Verleger*innen, Verlagsangestellten und Übersetzer*innen von Sebalds Werken sich große Mühe gegeben haben, sowohl die *linguistic* als auch die *bibliographic codes* in die übersetzten Ausgaben zu übertragen, scheint es im Verlagswesen Strukturen zu geben, welche die materielle Übersetzung solcher komplexen Bedeutungsträger erschweren. Die Übertragung der Materialität wird von unterschiedlichen Akteur*innen gestaltet und diese müssen eng zusammenarbeiten, um ein adäquates Ergebnis, sowohl bezüglich der sprachlichen als auch der materiellen Bedeutungsträger, herzustellen. Der Begriff der materiellen Übersetzung rückt somit das Kollaborative an literarischen Übersetzungspraxen im Verlagswesen in den Fokus. Die oben analysierten Beispiele aus Sebalds zwei Foto-Texten verdeutlichen, dass die Zusammenarbeit zwischen den unterschiedlichen Abteilungen im Verlagswesen besonders in Fällen essentiell ist, in denen das zu übersetzende Werk eine spezielle Materialität aufweist.

Bibliographie

- Albrecht, Jörn: *Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, Kulturelle Wirkung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.
- Andersen, Tore Rye: *Distorted Transmissions – Towards a Material Reading of Thomas Pynchon's The Crying of Lot 49*, in: *Orbis Litterarum* 68 (2013), Nr. 2, S. 110–142.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985.
- Bermann, Sandra / Porter, Catherine (Hg.): *A Companion to Translation Studies*, Hoboken: Wiley-Blackwell 2014.
- Boria, Monica et al. (Hg.): *Translation and Multimodality. Beyond Words*, London / New York: Routledge 2020.
- Bourdieu, Pierre: *The Field of Cultural Production*, in: Finkelstein, David / McCleery, Alistair (Hg.): *The Book History Reader*, London / New York: Routledge 2002, S. 77–99.
- Chartier, Roger: *Laborers and Voyagers: From the Text to the Reader*, in: *Diacritics* 22 (1992), S. 49–61.
- Darnton, Robert: *What Is the History of Books?*, in: Finkelstein, David / McCleery, Alistair (Hg.): *The Book History Reader*, London / New York: Routledge 2002, S. 9–26.

- Daub, Adrian: ‚Donner à Voir‘: The Logics of the Caption in W. G. Sebald’s *The Rings of Saturn* and Alexander Kluge’s *Devil’s Blind Spot*, in: Patt, Lise (Hg.): *Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald*, Los Angeles: Institute for Cultural Inquiry Press 2007, S. 306–329.
- Dicerto, Sara: *Multimodal Pragmatics and Translation: A New Model for Source Text Analysis*, o. O.: Palgrave MacMillan 2018.
- Doorslaer, Luc van / Gambier, Yves (Hg.): *Handbook of Translation Studies*, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 2010.
- Elcott, Noam M.: *Tattered Snapshots and Castaway Tongues: An Essay at Layout and Translation with W. G. Sebald*, in: *The Germanic Review* 79 (2004), Nr. 3, S. 203–223.
- Elleström, Lars (Hg.): *Beyond Media Borders, Volume 1: Intermedial Relations among Multimodal Media*, Berlin: Springer Nature, 2021.
- Hillenbach, Anne-Kathrin: *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*, Bielefeld: transcript 2012.
- Honickel, Thomas: *Curriculum Vitae. Die W. G. Sebald-Interviews*, hg. von Uwe Schütte & Kay Wolfinger, Würzburg: Königshausen & Neumann 2021.
- Horstkotte, Silke: *Nachbilder: Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln: Böhlau 2009.
- : *Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron*, in: *Poetics Today* 29 (2008), Nr. 1, S. 49–78.
- Jakobson, Roman: *On Linguistic Aspects of Translation*, in: Venuti, Lawrence (Hg.): *The Translation Studies Reader*, London: Routledge 2021, S. 156–161.
- Kaindl, Klaus: *Multimodality and Translation*, in: Millán, Carmen / Bartrina, Francesca (Hg.): *The Routledge Handbook of Translation Studies*, London: Routledge 2013, S. 257–269.
- Klüger, Ruth: *Wanderer zwischen falschen Leben. Über W. G. Sebald*, in: *Text + Kritik* 158 (2003), S. 95–102.
- Kress, Gunther / van Leeuwen, Theo: *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, London: Arnold 2001.
- Kress, Gunther / van Leeuwen, Theo: *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London: Routledge 2005.
- Lothe, Jakob: *Narrative, Memory, and Visual Image*, in: ders. / Suleiman, Susan Rubin / Phelan, James (Hg.): *After Testimony – The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, Ohio: The Ohio State University Press 2012, S. 221–246.
- McCann, Jerome J.: *The Textual Condition*, Princeton: University Press 1991.
- McKenzie, D. F.: *The Book as an Expressive Form*, in: Finkelstein, David / McCleery, Alistair (Hg.): *The Book History Reader*, London / New York: Routledge 2002, S. 27–38.
- Munday, Jeremy: *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, London / New York: Routledge 2012.
- Oittinen, Riitta / Ketola, Anne / Garavini, Melissa (Hg.): *Translating Picturebooks: Revoicing the Verbal, the Visual, and the Aural for a Child Audience*, New York: Routledge 2018.
- Patt, Lise (Hg.): *Searching for Sebald: Photography after W. G. Sebald*, Los Angeles: Institute of Cultural Inquiry Press 2007.

- Pérez Gonzáles, Luis: *Multimodality in Translation and Interpreting Studies: Theoretical and Methodological Perspectives*, in: Bermann, Sandra / Porter, Catherine (Hg.): *A Companion to Translation Studies*, Hoboken: Wiley Blackwell 2014, S. 119–131.
- Pressman, Jessica: *The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature*, in: *Michigan Quarterly Review* XLVIII (2009), Nr. 4: *Bookishness: The New Fate of Reading in the Digital Age*, S. 465–482.
- Schmitz-Emans, Monika: *Die Fotografie und das Vergessen: Literarische und künstlerische Reflexionen über die Grenzen der Erinnerung*, in: Schulte, Sanna (Hg.): *Erschriebene Erinnerung: Die Mehrdimensionalität literarischer Inszenierung*, Köln: Böhlau 2015, S. 180–197.
- Sebald, W. G.: *Dikt, prosa, essä*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag 2011.
- : *Saturns ringe*, Kopenhagen: Tiderne skifter 2011.
- : *The Rings of Saturn*, London: Harvill 1998.
- : *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt/M.: *Die andere Bibliothek / Eichborn* 1995.
- : *Austerlitz*, Kopenhagen: Tiderne skifter 2003.
- : *Austerlitz*, München / Wien: Carl Hanser 2001.
- : *Austerlitz*, London: Hamish Hamilton 2002/2001.
- Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*, London: Penguin Books 2003.
- Steinaecker, Thomas von: *Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*, Bielefeld: transcript 2007.
- Sørensen, Mette Biil: *Material translation: How do variations in form and materiality influence the ways we read translated editions of a book?*, in: *Orbis Litterarum* (2022), Nr. 77, S. 252–267.
- Venuti, Lawrence: *The Poet's Version; or, An Ethics of Translation*, in: *Translation Studies: Poetry and Translation* (2011), S. 230–247.
- (Hg.): *The Translation Studies Reader*, London: Routledge 2021.