

ALLEGRIA, FREUDE, SCHMERZ

Die Aufgabe der Ungaretti-Übersetzerin Ingeborg Bachmann

Von Gustav-Adolf Pogatschnigg (Bergamo)

Im Gesamtwerk von Ingeborg Bachmann nimmt das Übersetzen einen relativ kleinen Raum ein. Und doch ist die Dimension des Sprachkontakts eine Voraussetzung ihres Schreibens. Es geht hier also nicht um eine Kritik an Bachmanns Ungaretti-Versionen, sondern um das Übersetzen als aneignende Vermittlung und als poetologisch-ethisches Axiom, zu dem sich die Dichterin konkret geäußert hat: „Übersetzen ist die erste Pflicht, auch wenn sie nicht in die Charta der Menschenrechte aufgenommen ist.“

Translation was not one of the major engagements of Ingeborg Bachmann. Nevertheless the experience of language contact counts as one of the premises of her writing. For this reason we are not concerned with a critique of her translations of Giuseppe Ungaretti's poetry but consider translation as an appropriating medium and a poetological and ethical axiom; as the poet herself expressed it: "Translation is a primary commitment although it is not included in the Charter of Human Rights."

Nach dem *linguistic turn* der Jahrhundertwende, der die Reflexionen der Romantik zur Übersetzung in die Richtung von behavioristischen und formalistischen Theorien gedrängt hatte, von denen die letzteren bis heute die Theoriebildung zu Übersetzungsfragen stark dominieren, sind wir in den letzten Jahrzehnten mit dem so genannten *cultural* (auch *pragmatic*) *turn* konfrontiert. Dieser war allerdings schon lange vorher und de facto gleichzeitig mit der Ablösung der Sprachwissenschaft des 19. durch die Linguistik des 20. Jahrhunderts angelegt, wenn wir als chronologische Anhaltspunkte der Wissenschaftsgeschichte für diese Hypothese die Vorlesungen von Ferdinand de Saussure und die frühen anthropologischen Ansätze von Bateson, Boas, Levi-Strauss und Malinowski annehmen. Wittgenstein wird freilich erst mit den ›Philosophischen Untersuchungen‹, das heißt rund fünfzig Jahre später für diese Diskussion relevant.

Was bedeutet nun konkret der *cultural turn* in den Übersetzungswissenschaften? Wie schon angedeutet, sind die linguistischen Theorieansätze nach wie vor dominant, jedenfalls im deutschsprachigen und angelsächsischen Raum, aus Gründen, die wissenschaftsgeschichtlich unter anderem mit den – gemessen am Anspruch insgesamt erfolglosen – Versuchen zur Realisierung von Algorithmen für die maschinelle Übersetzung verknüpft sind.

Daneben gibt es inzwischen freilich auch kritische Ansätze, die den Anspruch erheben, den kulturellen Aspekt der Übersetzungstätigkeit in die Theorie zu integrieren. Dies geschieht unter dem Leitmotiv „interkulturelle Kommunikation“ oder auch „interkultureller Transfer“, und zweifellos hat es hier interessante und wichtige Resultate gegeben, wenn wir an die praktischen Fragen der interkulturellen Kommunikation im Kontext der globalen Migrationsbewegungen oder auch im touristischen Bereich denken.¹⁾

Von diesen positiven Entwicklungen scheint die Reflexion zur literarischen Übersetzung aber weitgehend ausgeschlossen. Das hängt vielleicht damit zusammen, dass die Literatur, verstanden als ‚Belletristik‘, aber auch die Essayistik und die Philosophie, in den Kategorien kommunikationstheoretischer Ansätze nur schwer bzw. nur in Teilaspekten erfassbar ist. Und wenn wir hier, im konkreten Zusammenhang, an Ingeborg Bachmanns Ungaretti-Übersetzungen denken, dann können wir uns mit Walter Benjamin fragen:

Was [sagt] denn eine Dichtung? Was teilt sie mit? Sehr wenig dem, der sie versteht. Ihr Wesentliches ist nicht Mitteilung, nicht Aussage. Dennoch könnte diejenige Übersetzung, welche vermitteln will, nichts vermitteln als die Mitteilung – also Unwesentliches. Das ist denn auch ein Erkennungszeichen der schlechten Übersetzungen.²⁾

Sind demnach Ingeborg Bachmanns Ungaretti-Übersetzungen schlechte Übersetzungen? Sie betrachtet doch die Vermittlung als die programmatische Aufgabe des Übersetzers und – wenn wir an Nadja in der Bachmann-Erzählung ›Simultan‹ denken – als die spezifische Aufgabe der Übersetzerin.³⁾ Darüber, dass Bachmann mit ihren Übersetzungen interkulturell vermitteln wollte, ist sich auch die Literaturwissenschaft einig, und die Dichterin selbst hat sich dazu ganz explizit geäußert.

Benjamin, in gewohnter paradoxaler Manier, basiert seine Überlegung auf den Begriffen des Verstehens, der Mitteilung und der Vermittlung. Es würde hier zu weit führen, den Verstehensbegriff einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Begnügen wir uns mit der Hypothese, dass der Widerspruch in dem zitierten Satz der impliziten Unterscheidung von „ästhetischem“ und „rational-kommunikativem“ Verstehen geschuldet ist. Nur so lässt sich Benjamins Reflexion als sinnvolles, produktives Paradox akzeptieren und nicht als sinnlose Aussage abtun. Ich möchte mich daher nicht darüber verbreiten, was „verstehen von Gedichten“ heißt, ob Gedichte nichts

¹⁾ Die unübersehbare Menge von Publikationen zu Fragen der Übersetzung erschwert selbst dem Spezialisten die Orientierung. Gute Übersicht und Bibliografien geben etwa JÖRN ALBRECHT, *Übersetzung und Linguistik*, Tübingen 2005; – *Linguistik als Kulturwissenschaft. Fs. für Bernd Spillner zum 60. Geburtstag*, hrsg. von HARTMUT SCHRÖDER et al., Frankfurt/M. u. a. 2001; – PAULA G. RÜBEL und ABRAHAM ROSMAN (eds.), *Translating Cultures, Perspectives on Translation and Anthropology*, Oxford (UK) 2003; – NORBERT GREINER, *Übersetzung und Literaturwissenschaft*, Tübingen 2004; – FRIEDMAR APEL und ANNE KOPETZKI, *Literarische Übersetzung*, Stuttgart 2003.

²⁾ WALTER BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923), in: W. B., *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, Frankfurt/M. 1972, S. 9–21, hier: S. 9.

³⁾ Lassen wir vorläufig die Gender-Frage beiseite, die in ›Simultan‹ natürlich im kritischen Zentrum steht.

mitteilen bzw. ob das, was sie möglicherweise mitteilen, ihr Unwesentliches ist und ob die Transposition genau dieses Unwesentlichen von einer Sprache in eine andere eine schlechte Übersetzung ausmacht.

Ich werde mich allerdings auf die Frage der Vermittlung einlassen, denn einer meiner Ausgangspunkte ist die Charakterisierung von Bachmanns Übersetzungstätigkeit als „aneignende Vermittlung“. Meine erste Frage ist also, was es hier, im Gedicht, zu vermitteln gibt, und was es heißt, diese Vermittlungstätigkeit als aneignende zu bezeichnen.

II.

Vermittlung setzt offenbar eine dialogische, symmetrische Beziehung voraus, während in der Aneignung der Dialog asymmetrisch wird zu Gunsten der selbstbezüglichen Dimension der vermittelnden Instanz. Formulieren wir es heuristisch so: die Übersetzerin Bachmann eignet sich Ungarettis Gedichte an, indem sie seinen Gedichten, seinen Worten, den Wörtern des Italienischen nicht nur die kodifizierte Semantik der deutschen Sprache sondern auch ihre, der Übersetzerin, affektiven und kulturellen Konnotationen hinzufügt und dabei – zum Teil wissentlich, zum Teil ohne sich darüber Rechenschaft zu geben – gewisse Konnotationen des Italienischen im allgemeinen und dem von Ungaretti im Besonderen tilgt, und das Ergebnis dieses Verfahrens vermittelt sie weiter an ihre Leser.

Anders ausgedrückt: die Leser/innen von Bachmanns Ungaretti-Übersetzungen lesen nicht den ganzen italienischen Ungaretti und nicht die ganze österreichische Bachmann, wobei die Proportionen dieses Verhältnisses nur annäherungsweise messbar und keineswegs in den Kategorien von übersetzerischer ‚Treue‘ (qua Unfreiheit) und ‚Freiheit‘ (qua Untreue) erfassbar sind.

Konkret, auf der Ebene der Wortsemantik, ist eines dieser Vermittlungsergebnisse die Ersetzung von *allegria* durch *Freude*, und ich schreibe bewusst nicht: die Ersetzung des Wortes *allegria* durch das Wort *Freude*, obwohl dieser Ersetzungsvorgang ja auch stattfindet. Bachmann selbst hat sich zu dieser Entscheidung sehr ausführlich geäußert und ihre Äußerungen sind von der Komparatistik und von der Übersetzungskritik eingehend diskutiert worden.⁴⁾

Bachmann schreibt, dass Ungaretti dieses Wort *allegria* „in seiner ganzen lichten Bedeutungsfülle eingesetzt“ habe und dass sie, die Übersetzerin, dieses Wort deshalb

⁴⁾ Zum Beispiel LEA RITTER-SANTINI, *Dietro una luce immortale. De L'Allegria tedesca e altro*, in: *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino 3–6 ottobre 1979, a cura di CARLO BO u. a., Bd. II, Urbino 1981, S. 1275–1286, bes. S. 1278ff.; – STEPHANIE DRESSLER, *Giuseppe Ungarettis Werk in deutscher Sprache. Unter besonderer Berücksichtigung der Übersetzungen Ingeborgs Bachmanns und Paul Celans*, Heidelberg 2000, bes. S. 108f.; – BERNHARD BÖSCHENSTEIN, *Exterritorial. Anmerkungen zu Ingeborg Bachmanns deutschem Ungaretti. Mit einem Anhang über Paul Celans Übertragung des Spätwerks*, in: THEO ELM (Hrsg.), *Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung*, Ulrich Fülleborn zum 60. Geburtstag, München 1982, S. 307–322,

„mit dem für uns [das sind die Sprecher und Leser der deutschen Sprache] *erfüllteren Wort Freude übersetzt*“ und es daher den Varianten „Heiterkeit, Munterkeit“ vorgezogen habe. Und, so fügen wir hinzu, sie hat auch andere mögliche Kandidaten wie „Fröhlichkeit“, „Ausgelassenheit“ verworfen. Die intrinsische Schwierigkeit, die semantische Differenz zwischen *allegria* und *Freude* in der Sprache selbst festzumachen, umgeht Bachmann mit dem Hinweis auf die Musik:

Eine Tempobezeichnung steckt auch darin; an das *allegro* in der Musik dürfen wir denken. *Allegria* gibt es bei Mozart, überhaupt manchmal in unserer Musik, aber sonst wohl kaum, weder in den Menschen, noch unter den Menschen. Es ist ein Fremdwort für uns und wird nie für eine Wirklichkeit stehen.⁵⁾

Das ist ein deutlich interkultureller, über das rein linguistische hinausgehende Vermittlungsversuch, die Erklärung und Rechtfertigung einer übersetzerischen Wortwahl, eine Mitteilung also im kommunikationstheoretischen Sinn. Aber das alles findet außerhalb des Gedichtes statt, und nicht im Gedicht selbst. Dort steht nur das Wort *Freude*. Denn das Gedicht wie auch seine Übersetzungen teilt keine Entscheidungen mit. Es zeigt diese Entscheidungen in ihren Resultaten. Vielleicht sollten wir in ersten Annäherung sagen, dass es um eine vermittelnde Beziehung zwischen Sprachen geht. Diese Sprachen aber existieren nur jeweils durch ihre Sprecher und Schreibenden bzw. Leser und Hörenden. Das heißt nun aber, dass zwischen die in Ungarettis Sprache manifeste italienische Sprache und Kultur und die deutsche Sprache und Kultur das Deutsche von Ingeborg Bachmann als sprachliche und kulturelle Vermittlungsinstanz tritt. Wenn jemals die – manchmal und nicht immer ganz zu Unrecht belächelte – Differenzierungswut zwischen den Varianten der ‚Deutschheit‘ der deutschsprachigen Kulturen/Literaturen ihren Sinn hat, dann vielleicht in diesem Zusammenhang von kulturellen Stereotypen, auf den auch Di Stefano hinweist.⁶⁾ Tatsächlich konzediert Bachmann mit dem Hinweis auf Mozart dem Österreichischen einen zumindest musikalischen Anteil am Lebensgefühl der sonst undeutschen *allegria*. Eine subtile Operation, die – wenn man so will – im Kommentar von Lea Ritter-Santini zurechtgerückt wird, wenn sie die Konnotationen der deutschen Leser (*il lettore tedesco*) nicht nur die Mozartsche Leichtigkeit (*la leggerezza del tempo mozartiano*) zugesteht, sondern diese durch die Hymne an die Freude (*l'inno alle gioia*) ergänzt.⁷⁾

Die Auffassung von der relativen Unübersetzbarkeit der Sprache als Lebensform, das heißt der in der Semantik der Konnotationen eines Wortes sich aktuali-

bes. S. 313; – GIOVANNI DI STEFANO, *Triplice eco*. Ungaretti nelle versioni di Ingeborg Bachmann, Paul Celan e Hilde Domin, in: *Testo a fronte* 21 (1999), S. 129–153, bes. S. 134.

⁵⁾ Vgl. INGEBORG BACHMANN, *Werke*, München u.a. 1984 (1978), 4 Bde. (Im Folgenden zit. als IBW + Band + Seitenangabe); hier: Bd. I, S. 618.

⁶⁾ Affiora [...] la polemica contro la „freddezza“ del mondo tedesco, al quale [...] viene contrapposta l'Italia come polo antagonista, in: DI STEFANO, *Triplice eco* (zit. Anm. 4), S. 134. („Bemerkbar macht sich [...] die Kritik an der deutschen ‚Kältherzigkeit‘, zu der [...] Italien als Gegenpol fungiert“; G. A. P.).

⁷⁾ Vgl. RITTER-SANTINI, *Dietro una luce immortale*, (zit. Anm. 4), S. 1275.

sierenden kulturellen Dimension, die sich in Bachmanns Schwierigkeiten bei der Übersetzung von *allegria* manifestiert, wird von Stephanie Dressler durch einen weiteren Aspekt ergänzt: dem der gemeinschaftsbildenden Kommunikation durch die eucharistische Offenbarung. Dressler begründet diese – trotz des fehlenden religiösen Kontextes legitime – Lesart mit dem Hinweis auf die abschließende Formulierung in Bachmanns Nachwort zu den Ungaretti-Übersetzungen: „Aber *allegria* ist nur eines der vielen Worte, die sich nicht übersetzen lassen wollen, die schwerer zu transportieren sind als der empfindlichste Wein“ (IBW IV, 619). Nach Dressler ist dieser Vergleich nicht nur ein Hinweis auf das ästhetische Potential der Worte; vielmehr könne man in der Allegorie von Wort und Wein auch die Eucharistie erkennen, die „als Bild für eine durch Offenbarung aus dem Wort und dem Gedächtnis getragene, gelingende Gemeinschaft steht.“⁸⁾

Die Aufmerksamkeit, die die komparatistische Übersetzungskritik hier dem Wort *allegria*, dem Einzelwort überhaupt schenkt, erklärt sich einerseits aus dem Titel der von Bachmann übersetzten Sammlung ›*Allegria dei naufragi*‹ (›Freude der Schiffbrüchige‹), andererseits daraus, dass, wie die italienische Ungaretti-Forschung übereinstimmend feststellt, in der Poetik Ungarettis dem Einzelwort als „Hauptträger der poetischen Bedeutung“ spezifisches Gewicht zukommt.⁹⁾ So widmet auch Baehr in seiner Untersuchung diesem Aspekt einige Überlegungen, die das bisher Gesagte weitgehend bestätigen. Die von Bachmann konstatierte Mühe, für das italienische *allegria* das passende deutsche Wort zu finden, findet seine komplementäre (sprachgeschichtlich erklärbare, im konkreten Fall zufällige) Ergänzung in der Möglichkeit, im Französischen mit *allégresse* d. h. im wahrsten Sinn des Wortes wörtlich zu übersetzen.¹⁰⁾

III.

Nach dieser relativ detaillierten Darstellung dessen, was man sich unter einer „aneignenden Vermittlung“ vorstellen kann, wollen wir die Frage noch einmal allgemeiner und aus einer etwas anderen Perspektive stellen: Was eignet sich die Übersetzerin an und was bzw. wie vermittelt sie es in dem eben genannten, kommunikationstheoretisch nicht zu erfassenden Sinn? Ich glaube, die Beantwortung dieser Frage hängt mit einer weiteren Frage zusammen: Warum hat Bachmann italienische Gedichte (und nicht italienische Prosa oder Dramatik) und warum hat sie unter den Dichtern gerade Ungaretti und nicht etwa Petrarca, Leopardi, D’Annunzio, Montale oder Pavese übersetzt?

⁸⁾ Vgl. DRESSLER, Ungarettis Werk in deutscher Sprache, (zit. Anm. 4), S. 109.

⁹⁾ Vgl. dazu CHRISTOPH BAEHR, Ingeborg Bachmanns Übersetzung von Gedichten der Sammlung ›*Allegria*‹ von Giuseppe Ungaretti, in: Österreichische Dichter als Übersetzer. Salzburger komparatistische Analysen, hrsg. von WOLFGANG PÖCKL, Wien 1991, S. 403–497, hier: S. 406f. und die dort angeführte Literatur.

¹⁰⁾ Ebenda, S. 438ff.

Will man sich nicht auf eine psychologisierende Argumentation einlassen, jedenfalls in dem Ausmaß, wie eine solche vermeidbar ist, dann wird es nicht leicht sein, hier eine plausible Antwort zu finden. Manches hängt wohl auch vom Zufall ab, von persönlichen Hinweisen, von der augenblicklichen Verfassung, die vielleicht in bestimmten Arbeitsperioden jeweils verschiedenen literarischen Gattungen den Vorzug gibt u. a. mehr. Eine Rolle für eine erste Bekanntschaft mit Ungarettis Gedichten mag auch die Tatsache gespielt haben, dass dieser damals als der bekannteste moderne Dichter Italiens galt.¹¹⁾ Da wir aber davon ausgehen, dass Bachmann nicht nur die Namen (das wissen wir) sondern auch die Gedichte der eben Genannten nicht unbekannt waren (das dürfen wir vermuten), muss es noch eine zusätzliche, spezifische Motivation für die Wahl Ungarettis gegeben haben, eine Motivation, die ihrerseits auch die Auswahl der übersetzten Gedichte mit bestimmt haben dürfte. Ganz allgemein kann man diese Motivation unter dem Stichwort „existenzielle und poetologische Affinitäten“ erfassen.

Damit haben sich mehrere Studien zu Bachmanns Ungaretti-Übersetzungen schon ausführlich beschäftigt. Ich will hier nur zwei davon kurz zusammenfassen. Bernhard Böschstein meint, dass Bachmann auf der Suche nach einer neuen Sprache poetischer Kargheit war, die sie „zu ihrer kunstlosen, spröden Kargheit der Wiedergabe“ ermutigt und die Auswahl von Texten, die „arm an Sinnesindrücken“ waren, mit deren „wortloser Stille unter den Wörtern“, bestimmt habe¹²⁾, eine Hypothese, die Böschstein analog auch für Celans Ungaretti-Versionen annimmt.¹³⁾

Stephanie Dressler sieht Bachmanns „Affinität zu Ungaretti“¹⁴⁾ darin, dass die Themen, Motive und Bilder der „Grund für die Entscheidung zur Übersetzung“ gewesen seien. Außerdem erwähnt sie Bachmanns erklärte Intention, „dem deutschsprachigen Publikum einen Einblick in ein [...] Werk der klassischen Moderne zu geben.“¹⁵⁾ Auch wenn dieser zweite Aspekt durchaus im Einklang mit den poetologischen Verwandtschaften steht, würde ich ihn hier lieber zu dem rechnen, was ich weiter unten als die Übersetzer-Maximen der Bachmann erläutern möchte. Diese haben mit der Frage nach der Vermittler-Funktion der Übersetzerin zu tun, die Lea Ritter-Santini als jene grundlegende Motivation geltend macht, in deren Zentrum die klärende Wieder- oder besser: Weitergabe des Wortes *allegria* an eine Kultur – die deutsche – stehe, für die *allegria* und insbesondere die *allegria* des Schiffbruchs etwas Exotisches sei.¹⁶⁾

¹¹⁾ Vgl. BÖSCHSTEIN, *Exterritorial* (zit. Anm. 4), S. 310.

¹²⁾ Vgl. ebenda, S. 308f.

¹³⁾ Vgl. ebenda, S. 317ff.

¹⁴⁾ So die Kapitelüberschrift in DRESSLER, *Ungarettis Werk in deutscher Sprache* (zit. Anm. 4), S. 105ff.

¹⁵⁾ Vgl. ebenda, S. 106f.

¹⁶⁾ Vgl. RITTER-SANTINI, *Dietro una luce immortale*, (zit. Anm. 4), S. 1275ff.

Dass poetologische und existenzielle Affinitäten einander überschneiden, wird nicht verwundern. Darauf macht implizit Böschenstein mit dem Hinweis auf Bachmanns fast gleichzeitig mit den Ungaretti-Übersetzungen entstandenes ‚Exil-Gedicht‘¹⁷⁾ aufmerksam, und auch Giovanni Di Stefano hebt die „stillschweigende Affinität“ der Dichterin „zur eigenen Situation“ und „zum eigenen, stets vom Verstummen bedrohten Werk“ hervor.¹⁸⁾

Schließen wir diese Überlegungen mit einigen allgemeinen Beobachtungen ab. Einmal die konkrete Lebenslage der Dichterin und Übersetzerin Bachmann nach mehrjährigen, wenn auch oft unterbrochenen Italienaufenthalten (Ischia, Neapel, Rom), in denen sie ihre – schon in ihrer Jugend angelegten – Kenntnisse der italienischen Sprache und Literatur vertiefte¹⁹⁾; zum andern die sprach- und literaturgeschichtliche Perspektive, in der das Übersetzen von jeher eine „Übung“ zur Verbesserung bzw. Bereicherung der eigenen Sprache war, von Notkers des Deutschen Boethius-Übersetzungen bis zu den Übersetzungen des französischen Klassizismus, der am Vorbild der klassischen Sprachen (das heißt hier am Griechischen) die eigene Sprache modellieren wollte.

So gesehen hat Ingeborg Bachmann sich Ungaretti genähert nicht nur als einem Repräsentanten der italienischen Poesie, sondern als einem Vertreter der italienischen Sprache überhaupt, die der deutschen Sprache etwas zu geben hatte, was dieser fehlte.

An der Unversehrtheit von Sprache überhaupt, und nach 1945, der deutschen Sprache im Besonderen, hatte Bachmann im Alltagssprachlichen, und dann wohl auch im poetologischen Sinn gezweifelt. Von daher rührt ihr poetisch-politisches Engagement, der schlechten Sprache des Lebens die Utopie der Sprache entgegen zu setzen, wie sie es u. a. in den Frankfurter Poetik-Vorlesungen formuliert hat (vgl. IBW IV, 268).

Wir haben nun eine wie auch immer brüchige aber insgesamt doch plausible Hypothese darüber, warum Bachmann italienische Lyrik und insbesondere diejenige von Ungaretti übersetzen wollte und, damit zusammenhängend, was sie von Ungarettis Sprach- und Bildwelt vermitteln wollte – das, was man früher vielleicht den Geist der italienischen Sprache und Literatur genannt hätte. Heute würden wir sagen: die durch die Sprache mitgeformte und in ihr tradierte Kultur. Wie aber kann eine solche Vermittlung vor sich gehen, von etwas, das zwar Sprache, Bedeutung, Zeichen, aber nicht Mitteilung ist? Das, was an Ungarettis Sprache Mitteilung ist, hat Bachmann uns im Nachwort zu ihrer Übersetzung erläutert. Ist das aber identisch mit dem, was sie in ihren, durch ihre Übersetzungen vermittelt?

¹⁷⁾ BÖSCHENSTEIN, *Exterritorial* (zit. Anm. 4), S. 313.

¹⁸⁾ Vgl. DI STEFANO, *Triplice eco* (zit. Anm. 4), S. 131.

¹⁹⁾ Vgl. STEFANIE GOLISCH, *Ingeborg Bachmann zur Einführung*, Hamburg 1997, S. 34, und HANS HÖLLER, *Ingeborg Bachmann*, 5. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2009, S. 105.

IV.

Vielleicht lässt sich das durch die Erläuterung des Begriffs der schon genannten Übersetzermaxime verdeutlichen. Ich meine damit jene ideologischen, poetologischen und sonstigen Überzeugungen, die den Übersetzer bei seinen Entscheidungen für eine bestimmte Lösung leiten.

Jeder Übersetzer, jede Übersetzerin hat eine solche, mehr oder weniger bewusste, Basisvorstellung von der eigenen Tätigkeit. Bei weitem nicht alle – aus welchen Gründen auch immer – äußern sich dazu in expliziter Form, und nicht selten muss die Übersetzungskritik diese Voraussetzungen an Hand der Übersetzerentscheidungen für ein bestimmtes Wort, für eine bestimmte syntaktische Lösung rekonstruieren.

Das bekannteste Beispiel für die Formulierung einer solchen Maxime ist vielleicht Martin Luthers ›Sendbrief vom Dolmetschen‹ aus dem Jahr 1530, wo er – mit Bezug auf seine Übersetzung des 3. Römerbriefs und im Kontext der Ablass-Frage, ob für den Zugang in das Paradies der „Glaube und die Guten Werke“ erforderlich seien oder ob schon „allein der Glaube“ genüge – erklärt bzw. rechtfertigt, warum er in der deutschen Version ein Wort, nämlich *allein*, hinzufügt, welches in der lateinischen Fassung nicht aufscheint. Seine explizite Übersetzermaxime ist hier die programmatische Orientierung an der deutschen Volkssprache, also eine rein sprachliche Argumentation, deren kirchenpolitische und theologische Implikationen Luther zwar sicher bedacht, deren konkrete Folgen nicht nur für die Religionsgeschichte – eine Übersetzer-Entscheidung, die die Welt verändert hat! – er aber wohl kaum absehen konnte.

Ein Beispiel aus der jüngsten Übersetzer-Geschichte ist der 150-Seiten-Kommentar zur 2006 erschienenen zweiten italienischen Übersetzung von Heideggers ›Sein und Zeit‹. Die übersetzungsstrategische Grundannahme des Übersetzers Alfredo Marini ist hier die deklarierte Überzeugung, dass Heideggers philosophische Spracharbeit im sprachgeschichtlichen Kontext der *Koiné* des Griechisch-Lateinisch-Germanischen ihre Basis hat und dass diese Tatsache als Leitfaden für die Übersetzung zu gelten habe.²⁰⁾

Oft wird in den übersetzungskritischen Arbeiten, die sich auf den Vergleich zwischen Original und Übersetzung konzentrieren, eine Übersetzerentscheidung als Fehler gewertet, ohne auf die Übersetzungsstrategie und die entsprechenden Übersetzermaximen einzugehen. Übersetzungsentscheidungen werden da einfach auf der Basis der Introspektion des Kritikers als Fehler eingestuft, obwohl es sich um Lösungen handelt, deren Motivation fast immer in den Übersetzermaximen zu finden sind. Nicht selten übrigens sind die von der Kritik vorgeschlagenen Alternativen nicht weniger diskutabel wenn nicht sogar fragwürdiger als die kritisierten Lösungen. Es liegt in der Natur der Sache, dass insbesondere die mit literarischen

²⁰⁾ MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, übersetzt von ALFREDO MARINI, Milano 2006; bes. aufschlussreich in unserem Zusammenhang das Glossar S. 1411–1498 und das Nachwort S. 1251–1402.

Texten befasste Übersetzungskritik an ihren eigene Voraussetzungen mit einer gewissen Notwendigkeit scheitern muss, dort wo sie glaubt, definitive Bewertungen abgeben zu müssen: Beruft sie sich auf einen irgendwie „höheren“ oder „tieferen“, wenn nicht sogar „objektiven“, jedenfalls aber „zwischen den Zeilen“ situierten Textsinn, dann steht sie vor der Schwierigkeit, diesen Sinn empirisch zu erfassen bzw. zu formulieren. Will sie, andererseits, die Richtigkeit oder – wie auch immer definierte – Angemessenheit des Textes im mikrostrukturellen Vergleich überprüfen, sieht sie sich oft vor das Problem der Unentscheidbarkeit für die eine oder andere Lösung als „bessere“ oder „schlechtere“ gestellt. So gibt es etwa, um nur eins von unzähligen illustrativen Beispielen zu nennen, von Hölderlins ›Hälfte des Lebens‹ mindestens sechs italienische Übersetzungen aus den letzten fünf Jahrzehnten, die alle gleichermaßen von ausgewiesenen Kennern der deutschen Sprache und von Hölderlins Werk verfasst wurden, und daher allein kraft ihrer ‚Autorität‘ als gültige Übersetzungen registriert sind. Und doch weichen diese sechs Versionen in manchen Details so stark voneinander ab – in einem Fall haben wir fünf verschiedene Lösungen für dasselbe Wort des Originals! –, dass man sich fragen kann, ob die Übersetzer jeweils die identische Version des Originals vor Augen hatten. Und doch wird keiner dieser Übersetzungen der Vorwurf gemacht, sie seien fehlerhaft.

Ein analoges Beispiel ist die – trotz des einen oder anderen apodiktischen Urteils²¹⁾ – aufschlussreiche Arbeit von Giovanni Di Stefano zur Übersetzung von Ungarettis ›Cantetto senza parole‹, wo die Unterschiede schon beim Titel beginnen: *Kleines Lied ohne Worte* (Bachmann), *Kleiner Gesang ohne Worte* (Celan), *Wortloses Lied* (Domin) – divergierende Übersetzerentscheidungen, die sich über den ganzen Text und auf allen seinen Ebenen von der Lexik über die Syntax bis in die Metrik erstrecken. Geht man davon aus, dass die drei Übersetzer keine Dilettanten sind, weder was ihre Kenntnisse des Italienischen noch was die Beherrschung des Deutschen betrifft, so wird man diese Unterschiede so wie sie sind akzeptieren müssen und kann bestenfalls mehr oder weniger plausible, keinesfalls aber endgültige Analysen zu den Prämissen dieser individuellen Lösungen anstellen.

Halten wir uns aber hier nicht mit Beispielen auf. Die Literatur ist voll von ihnen, und gerade auch Ingeborg Bachmanns Ungaretti-Übersetzungen haben zu sprachpolizeilich-besserwisserischen Übersetzungsvergleichen geführt, deren Gesamtergebnis etwa so lautet: Die Bachmann konnte nicht genug Italienisch, oder sie wollte oder konnte dem Original Ungarettis nicht treu sein oder beides. Im letzten Fall hätten wir es dann überdies mit einer „hässlichen Ungetreuen“ zu tun und nicht, wie sonst, mit einer „*belle infedele*“, denn, so zitiert George Mounin Pierre Leyris, „La traduction des poèmes c’est comme les femmes, quand elles sont belles, elles ne sont pas fidèles, quand elles sont fidèles, elles ne sont pas belles.“²²⁾

²¹⁾ „sicuramente la miglior traduzione possibile“; („sicher die bestmögliche Übersetzung“) vgl. DI STEFANO, *Triplice eco* (zit. Anm. 4), S. 134.

²²⁾ Zit. nach RADEGUNDIS STOLZE, *Übersetzungstheorie*, Tübingen 2001, S. 21, Anm.20

V.

Welche sind demnach Ingeborg Bachmanns Übersetzermaximen? Sie hat sie selbst formuliert – einmal betreffen sie das Gedicht als sprachliche Form, zum andern die Übersetzung dieser Form. Über das Gedicht hat sich Bachmann vor allem in drei Kontexten explizit geäußert: in den Frankfurter Poetik-Vorlesungen (1959/69), im Essay ›Wozu Gedichte?‹ (1955) und in dem undatierten Entwurf ›Das Gedicht an den Leser‹.

Im kurzen Essay ›Wozu Gedichte?‹ mit dem auf Hölderlin anspielenden Titel konzentriert sich Bachmanns Auffassung vom Gedicht auf seine Eigenschaft, „das Gedächtnis zu schärfen“, indem es „Formeln in ein Gedächtnis“ lege, „wunderbare alte Worte für einen Stein und ein Blatt“, und diese alten Worte würden dann „verbunden oder gesprengt durch neue Worte“ „neue Zeichen für Wirklichkeit“ (IBW IV, 303). Eine Auffassung also vom Gedicht, die den Akzent auf die Wortarbeit an der Sprache und an der Wirklichkeit legt, auf die diachrone und synchrone Beziehung zwischen den Wörtern untereinander und zwischen den Wörtern und der Wirklichkeit. Die Sprache des Gedichts, die durch Assonanz, Rhythmus und Metrik das mnemotechnische Instrument *par excellence* ist, evoziert im Wort vom Gedächtnis wohl nicht ganz zufällig eine weitere poetologische Verwandtschaft, die ihrerseits auf Ungaretti zielt: Paul Celan, für den das Stichwort hinsichtlich seiner Ungaretti-Übersetzungen nicht zuletzt die *memoria* war, ein poetologisches Schlüsselwort auch des Werks von Ingeborg Bachmann.²³⁾

In den Frankfurter Poetik-Vorlesungen kommt Bachmann einleitend auf die „zeitgenössische Lyrik“ zu sprechen und darauf, was „uns allen lang verborgen [bleibt], was an Neuem in anderen Ländern entsteht“. Es folgt eine Liste von englischen, französischen und russischen Dichtern des 20. Jahrhunderts, von denen wir wenig wüssten, und „von den Italienern noch kaum Ungaretti und Montale“. Dies sei nicht nur so, „weil Gedichte seltener übersetzt werden, sondern „auch wenn wir einer oder mehrerer Sprachen mächtig“ seien und uns bemühten, „über die Grenzen Ausschau zu halten“, so gebe es doch „eine Blicktrübung in der Gegenwart für Gedichte“, denn – so die gleich nachfolgende Erklärung dieses Phänomens der Verspätung – „wo sie neue Fassungskraft haben, ist die so inwendig in der jeweiligen Sprache und manifestiert sich nicht auch im Auswendigen, wie in Romanen, in Theaterstücken“ (IBW IV, 200f.).²⁴⁾ „Ihre Fremdworte, ihr Fremdkörper wollen zuerst einmal von der eigenen Sprache angenommen werden“ (IBW IV, 201).

Ich denke, wir können diese Zeilen im Einklang mit bzw. als Metatext zu den vorherigen über das Gedicht lesen, bereichert um den Aspekt des Zwischen-

²³⁾ Vgl. dazu DRESSLER, Ungarettis Werk in deutscher Sprache (zit. Anm.4), S. 157.

²⁴⁾ Zur Rezeption der italienischen Literatur im deutschen Sprachraum im allgemeinen und zur Lyrik im besonderen vgl. die eingehende Darstellung von der Weimarer Republik bis in die neunziger Jahre, in: DRESSLER, Ungarettis Werk in deutscher Sprache (zit. Anm.4), bes. S. 23–101 und 205–288.

sprachlichen, der ja – so lässt sich sagen – die synchrone Dimension dessen ist, was innerhalb einer Sprache ihre Diachronie bildet. So wie die „alten Wörter“ einer Sprache sind auch die Wörter der Dichtung zuerst einmal Fremdworte, Fremdkörper, die – ganz wie die Fremdwörter im engeren Sinn des Wortes – von den jeweils beteiligten Sprachen aufgenommen werden müssen. Das Gedicht ist demnach immer „Übersetzung“, Transposition auch von der eigenen in die eigene Sprache, in dem Sinn, wie wir ihn später in ›Simultan‹ als intersemiotische Übersetzungsdimension zwischen verschiedenen Manifestationen von Zeichensprache – von den natürlichen Sprachen über die Gebärden- zur Körpersprache – formuliert finden, intertextuell verknüpft mit dem Zweifel an der Möglichkeit, einander zu verstehen, wie ihn Ingeborg Bachmann durch Georg Büchner kruden, naturwissenschaftlich sezierenden Blick gesehen hat: „Einander kennen? Wir müssten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren“. ²⁵⁾

Bachmanns Konzeption des Gedichts ist nicht nur poetologisch, sie ist ebenso sprachphilosophisch motiviert: Gedichte sind „erkenntnishaltig“, ihre Leistung ist es, die aus „äußerster Kontaktlosigkeit“ entstandene Sprachnot abtragen zu helfen (IBW IV, 215) durch einen Erkenntnisruck: Das Gedicht muss eben auch die Axt sein „für das gefrorene Meer in uns“, zitiert sie wörtlich Kafka (IBW IV, 211). Das Gedicht ist wie das Übersetzen Spracharbeit, und zwar „inwendige“. Es ist das, was Benjamin meint, wenn er von der Übersetzung als Form spricht. Gedicht und Übersetzung fallen in dem Punkt der Form zusammen.

Die Erkenntnisleistung des Gedichteschreibens und des Gedichteübersetzens vollzieht sich aber auch im Vorgang des Gedichtelesens, denn der erkenntnishafte Ruck ist eine Wirkung des Gedichts, betrifft also den Leser (vgl. IBW IV, 210). Das Gedicht ist an den Leser gerichtet, wie das der gleichnamige Titel eines Entwurfs der Bachmann deutlich macht, in dem das Gedicht sich im direkten Dialog dem Leser zuwendet, Gadamers 1973 erschienene, am Beispiel Celan vorgeführte philosophisch-hermeneutische Standortbestimmung des lyrischen Ich in der Frage „Wer bin ich, wer bist du?“ antizipierend. ²⁶⁾

In Bachmanns Zeilen warnt das Gedicht den Leser ausdrücklich mit den Worten: „Ich bin der Vermittler nicht“ von Trost oder von Tiefsinn, von Altären oder von Gesängen zur Schlacht. Der Entwurf endet damit, dass sich das Gedicht selbst als lebenerweckender, gegen die Versteinerung ansprechender Orpheus bezeichnet. ²⁷⁾ Sagen wir es so: Das Gedicht bringt seinen Lesern keine Botschaften, es teilt ihnen nichts mit. Das Gedicht teilt sich selbst mit als Ganzes, es ist die Botschaft.

²⁵⁾ GEORG BÜCHNER, Dantons Tod, I, 1, in: DERS., Gesammelte Werke, München 1982, S. 25.

²⁶⁾ HANS-GEORG GADAMER, Wer bin Ich und wer bist Du. Kommentar zu Celans ›Atemkristall‹, Frankfurt/M. 1987 (1973).

²⁷⁾ ... und es wäre vielleicht interessant, der Frage nachzugehen, warum der Entwurf genau an dieser Stelle abbricht!

VI.

Kommen wir zur Ausgangsfrage zurück, was Bachmann mit den Ungaretti-Übersetzungen im Sinn hatte, wenn sie mehr damit wollte als nur eine Einübung in die fremde Sprache, möglicherweise in der uneingestanden Hoffung, auch für sich selbst wieder eine neue Sprache fürs Gedichteschreiben zu entdecken, für jemanden wie sie, der „selbst auch Gedichte geschrieben hat“, also (fast) keine mehr schreibt, wie es einleitend zum Kapitel über Gedichte der Frankfurter Vorlesungen heißt (vgl. IBW IV, 200).

Auch hier können wir uns an das halten, was die Übersetzerin selbst geschrieben hat, im Nachwort zur Ungaretti-Ausgabe und im knapp zehn Jahre später, anlässlich von Ungarettis Tod 1970 (vgl. IBW IV, 397) entstandenen autobiografischen Entwurf über Begegnung und Bekanntschaft mit dem italienischen Dichter. In dem – zum konkreten Anlass allerdings nicht veröffentlichten – Epitaph ist eigentlich nur einmal vom Übersetzen der Gedichte die Rede: es wird die Auffassung vertreten, dass der Übersetzer von Gedichten nicht etwa perfekt zweisprachig sondern vor allem „in der eigenen Sprache zu Hause sein muß“ (IBW IV, 331). Das bestätigt, so scheint mir, noch einmal den aneignenden Aspekt von Bachmanns Auffassung der Übersetzungstätigkeit.

Im Nachwort zur Ungaretti-Übersetzung wird freilich sehr viel ausführlicher auf Übersetzungsfragen eingegangen. Wir finden hier nicht nur Hinweise auf die existenziellen und poetologischen Affinitäten, von denen schon die Rede war, nicht zuletzt das Interesse der Bachmann für die „wiedereroberte lyrische Primitivität“ von Ungarettis Sprache, die ja in einem gewissen Gegensatz zu der Sprache steht, mit der Ingeborg Bachmann nur wenige Jahre vorher gerade jene literarische Gruppierung erobert hatte, auf deren literarische Programm-Fahnen ebenfalls eine – wenn auch in anderem Sinn – „primitive“ Sprache geschrieben war.

Im Zentrum von Bachmanns übersetzerischen Überlegungen steht aber die Maxime, mit der sie ihre Entscheidung für die Ersetzung des Ungaretti-Wortes *allegria* durch das Schiller-Wort „Freude“ begründet. Allerdings, und das sei betont, wird Schiller nicht erwähnt. Es ist einiges über dieses Wort und seine Übersetzung geschrieben worden, wie wir weiter oben gesehen haben. Ich möchte dem noch zwei Überlegungen hinzufügen: einmal die schon genannte Erläuterung der Übersetzung von *allegria* mit *Freude* unter dem Stichwort „Bedeutungsfülle“. Zweitens aber, dass das Wort *allegria* in einem für die Bachmann wie für Ungaretti sinnstiftenden Wortfeld steht, zu dem – in scheinbarer Paradoxie – das Wort Schmerz gehört.

Die erkenntnisstiftende Funktion des Schmerzes als Privileg nicht nur des Dichters hat Bachmann in ihrer Rede zum Hörspielpreis der Kriegsblinden erläutert, und auch hier, im Ungaretti-Nachwort, kommt sie darauf zu sprechen, wenn sie, das Biografische mit dem Poetischen verschmelzend, erzählt, wie die politischen und persönlichen Ereignisse die Dichtung Ungarettis verändert haben: „Die *allegria* ist dem Schmerz gewichen – „Il dolore“ ergab einen Band, in dem alle Unglücke im Leben eines Mannes verzeichnet sind“ (IBW IV, 617). Also dürfen wir schluss-

folgern, dass zur ganzen Bedeutungsfülle des deutschen Wortes Freude auch die Bedeutung des Wortes Schmerz hinzukommt, wenn Ingeborg Bachmann es übersetzt. Und möglicherweise ist das auch der Grund, warum Schiller hier ausdrücklich keine Erwähnung findet, denn seine Ode an die Freude gehört vielleicht zu jenen Gedichten, die Trost und Erbauung spenden oder sogar als musikalisches Lippenbekenntnis zu einem bildungsbürgerlichen europäischen Human-Motto dienstbar gemacht werden können, in dessen Rahmen aber der Schmerz als poetologisches Programm, dem Bachmann nicht nur bei Ungaretti sondern schon bei Büchner und Trakl begegnet ist, kaum Platz hat.

VII.

Wenn es für alle diese Überlegungen einen sinnvollen und den Anspruch des Titels wenigstens andeutungsweise erfüllenden Schluss geben kann, dann vielleicht in der Erzählung ›Simultan‹, die sozusagen in poetischer Prosaistik Italienerfahrung und Übersetzererfahrung zusammen bringt.

Was an Mitteilung von einer Sprache in eine andere übersetzbar ist, das kondensiert sich im letzten Wort von ›Simultan‹, dem beglückwünschenden „*Auguri*“. Es steht hier für den Moment gelingender interkultureller Kommunikation mit der Wahl des richtigen Wortes in der seinem Gebrauch angemessenen Situation. Diesem Gelingen ist allerdings der Zweifel an der „schlechten Sprache der Wirklichkeit“ inhärent, denn der Glückwunsch wird ausgesprochen in der Atmosphäre eines vom Massenmedium Fernsehen dominierten Kommunikationssituation, die nicht von ungefähr propagandistische Massenveranstaltungen evoziert.

Dem gegenüber steht das Erlebnis der nicht gelingenden Bibelübersetzung, desjenigen Textes der – so eine aktuelle Statistik²⁸⁾ – mit 2136 Übersetzungen der am meisten übersetzte Text unserer Schriftgeschichte ist. Es ist aber auch gerade die Bibel, die in der Übersetzungsgeschichte als Prototyp des unübersetzbaren Textes gilt – eine Charakteristik, die sie mit dem Gedicht teilt. Und die Einsicht schließlich der Simultandolmetscherin Nadja in die Unübersetzbarkeit des ominösen Bibelsatzes hört sich an wie eine Paraphrase auf die eingangs zitierte Frage Benjamins – „Was sagt denn eine Dichtung? Was teilt sie mit? Sehr wenig dem, der sie versteht ...“ –, wenn Bachmann Nadja folgendes denken lässt:

Sie hätte den Satz in keine andere Sprache übersetzen können, obwohl sie zu wissen meinte, was jedes dieser Worte bedeutete und wie es zu wenden war, aber sie wusste nicht, woraus dieser Satz wirklich gemacht war. (IBW II, 315)

In dieser abschließenden, fast dichotomischen Gegenüberstellung von „Sagbarem“ und „Unsagbarem“ bleibt noch eine andere, unbeantwortete Frage stehen – der Gegensatz zwischen Nadja der Dolmetscherin, deren Aufgabe das Zustande-

²⁸⁾ Vgl. RADEGUNDIS STOLZE, Textwahrheit und Übersetzen. Beobachtungen an neueren Bibelübersetzungen, in *Linguistik online* 23,2/05, 7.

kommen reibungsloser Kommunikation ist, und Nadja der Übersetzerin, die an einem einfachen Satz der italienischen Sprache scheitert. Eine Frage, die sich hinsichtlich der Beziehung der Übersetzerin Ingeborg Bachmann zu den Gedichten Ungarettis und zum Dichter Ungaretti selbst stellen lässt. Ich möchte eine mögliche Antwort hier vorläufig – und vielleicht ein bisschen sentenzenhaft – so formulieren: Wenn wir in Nadja eine weibliche Figur vor uns sehen, die sich als Dolmetscherin ihrer Rolle anpasst, als Frau aber diese Rolle verlässt, dann haben wir das, was für Ingeborg Bachmann als Übersetzerin der Gedichte eines Mannes die Hauptaufgabe war: In der übersetzerischen Vermittlungstätigkeit die Hierarchie von (männlicher) Freiheit des Originals und (weiblicher) Treue der Übersetzung aufzugeben zugunsten eines gleichzeitigen und gleichberechtigten Zusammentreffens von Original und Übersetzung in der Dimension von Freude und Schmerz.