

Literaturübersetzung und Interpretation – Die Suche nach dem Subtext hinter dem Text

Maria E. Brunner¹

Abstract

Translation is an intercultural and literary process. The intertextuality of each literary translation depends on the difference of the cultural context. It is important to respect a double difference, on the one hand the poetic and on the other hand the cultural variance. This is the result of many theories on current translations.

George Steiner and Peter Utz are of the opinion that we can compare translations with interpretations of fiction because both are not completed and time-depedent. The process of interpretation of fiction as well as the translation are both parts of a hermeneutic process. The only difference is that the translation represents the meaning of the original of the fiction whereas the interpretation creates and documents a reading process.

Poetry is what gets lost in translation
(Robert Frost)

Übersetzung ist ein interkulturelles literarisches Basisphänomen. In die Intertextualität literarischer Übersetzungen fließt, je nach Differenz der kulturellen Kontexte, auch Interkulturalität ein. Dabei gilt es jedoch eine doppelte Alterität zu beachten, neben der kulturellen die poetische. Hierauf beziehen sich Typologien der Übersetzungstheorie, z. B. die Unterscheidung einer ‚einbürgernden‘ und einer ‚verfremdenden‘ Übersetzung. Literarische Übersetzungskunst kann in übergreifende kulturelle Tanslationsstrategien eingebettet sein. Folgte die christliche Übersetzung der jüdischen Bibel, auch bei Luther, dem Prinzip einer Unterwerfung des Fremden unter das Eigene, so orientierte sich Herders Volkslieder-Projekt an einem humanistisch-antikolonialen Universalismus.

¹ Pädagogische Hochschule Schwäbisch Gmünd, Institut für Sprache und Literatur, Abteilung Didaktik der deutschen Sprache und Literatur, Schwäbisch Gmünd

Ein Desiderat der Forschung ist es, welche Einflüsse der Ethnozentrismus auf die Übersetzungslandschaft ausübt. Etwa auf textexterner Ebene, denn literarische Übersetzungen hängen ab von wirtschaftlichen Interessen von Verlagen, Literaturagenten, dem Buchmarkt, der Literaturkritik, dem Buchhandel etc. Auf textinterner Ebene gibt es sog. Aneignungsversuche syntaktischer oder lexikalischer Art in der Zielsprache, etwa die sinngemäße Wiedergabe, eine typisch ethnozentrische Verfahrensweise, wobei Doppeldeutiges zu scheinbar Eindeutigem wird (vgl. Venuti 1998). Dahinter stehen Kalkulationen der Verleger und Übersetzer, was die Zielgruppe der Übersetzung anlangt, wobei man das Fremde möglichst innerhalb der vorherrschenden Kategorien der eigenen Kultur assimilieren will.

Die literarische Übersetzung über kulturelle Grenzen hinweg hat es in besonderem Maße mit einer doppelten Alterität zu tun: der poetischen und der kulturellen. Wenn man Kultur als *signifying system* definiert, heißt literarisches Übersetzen den Sinn zugänglich machen.

Im Falle des italienischen Beispiels „*di mettere alla ruota i bastardelli*“ (Consolo 1987: 52), „*hinterlegen der kleinen Bastarde [der Frucht einer illegitimen Beziehung, M. E. Brunner] auf der Drehlade der Klosterpforte*“ (Consolo 2005: 49) - immer muss man im Zweifelsfall der Äquivalenz auf der Ebene der Signifikate Vorrang verleihen vor der der Signifikanten, d.h. Äquivalenz im Inhalt geht vor der der Form. Eine literarische Übersetzung sollte basierend auf dem Verständnis der Welt der Ausgangssprache diese in die Welt der Zielsprache herüberbringen. Das Ideal von literarischer Übersetzung ist laut P. Valéry „die Erzeugung analoger Wirkung mit anderen Mitteln“. (Bischoff 2003/04: 17)

Es sollte also ein Verstehen sein, das sich im literarischen Übersetzen äußert, Aufgabe des literarischen Übersetzers ist es „den Geist des Textes zu verstehen, den Rhythmus zu erkennen, die Melodie zu erspüren und in der eigenen Sprache wiederzugeben“ (Schmidgall 2003: 60), es hat also mit Intuition und Inspiration d.h. auch mit Kunst zu tun und weniger mit Technik oder Handwerk. Dabei muss der Literaturübersetzer ebenfalls die Mündlichkeit des Textes zum Leben erwecken können – einer der schwierigsten Bereiche der Literaturübersetzung – „er muss das Buchstabenmaterial ins stimmliche und körpersprachliche Leben erwecken können oder zumindest ein sehr genaues Bild von der lauten Realisierung des geschriebenen Textes haben. [...] Das Einfühlungsvermögen ist die unhintergehbare Voraussetzung des Verstehens.“ (Kohlmayer/Pöckl 2004: 23)

Bei Consolos Prosa handelt es sich um „*scrittura espressiva*“, poetisch-lyrische Prosa, um eine Art kulturelles Gedächtnis Siziliens.

Die Frage der semantischen Entsprechung, der Worttreue, der *Wörtlichkeit*

verweist auf die 2 Vorgänge, die beim Übersetzen ablaufen: ein Austausch der sprachlichen Elemente im engeren Sinn und ein Akt der Nachahmung von Lautmustern und Bedeutungsstrukturen (vgl. Köhler 1994: 11ff.). Diese Muster machen ja den eigentlich poetischen Gebrauch der Sprache aus. Konzentriert sich der Übersetzer auf die musikalisch-rhythmische Gestaltung, so ist ein Konflikt mit der semantischen Artikulationsstruktur impliziert. Es entsteht eine künstlerische, freie Version. Das andere Extrem wäre die wörtliche, wenn man will unkünstlerische Version, häufig Interlinearversion genannt.

Übersetzer - utopische Handwerker?

Bereits im 19. Jahrhundert wurde besonders viel Prosaliteratur aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzt (vgl. Hausmann 1990: 133). Nach dem 2. Weltkrieg setzte die Rezeption italienischer Literatur in Deutschland erst Mitte der 50er Jahre ein; seit den 80er Jahren hat sich das Italienbild durch die Erfolge Ecos und Calvinos gewandelt. Die publikumswirksame Ausstrahlung des italienischen Films - nicht nur des Neorealismus - und Literaturagenten wie Erich Linder und Ruth Liepman waren ausschlaggebend (vgl. Hardt 1990: 175). Deutschland nimmt als Übersetzungsland einen hohen Rang ein (vgl. Arend-Schwarz: 1993; Kleczewski: 1990). Daher gibt es auch kaum ein Problem der Übersetzungstheorie, „*das nicht in der Tradition des deutschen Sprachraums differenzierter behandelt worden wäre als andernorts*“ (Apel 1982: 32). Hugo Friedrich und Wolfgang Schadewaldt sehen in der literarischen Übersetzung ein Zusammenspiel von Kunst und Hermeneutik und verweisen dabei auf Schleiermachers Unterscheidung von Übersetzen und Dolmetschen (vgl. Schadewaldt 1966/67: 851). Literaturübersetzen erreicht den Status einer literarischen Gattung und heißt nun (Übersetzungs)Kunst (vgl. Friedrich 1965:5; Kemp 1967: 45). Der hermeneutische Prozess des „*Verstehens*“ soll im Übersetzen eine Sprache finden, „*die im Ringen mit dem Sprachdämon des Originals und nach dessen Maßgabe im deutschen Wortlaut neu errichtet wird.*“ (Schadewaldt 1966/67: 852) Walter Benjamin hat im Vorwort seiner Baudelaire-Übertragung deren Sprache mit einem „Königsmantel“ verglichen, der in weiten Falten ihren Gehalt umgeben soll: „*Denn sie bedeutet eine höhere Sprache als sie ist und bleibt dadurch ihrem eigenen Gehalt gegenüber gewaltig und fremd.*“ (Benjamin 1981: 15) Benjamin formulierte eine Gegenreaktion auf die zieltextorientierte, ethnozentrische Übersetzungspraxis, indem er seine erkenntnistheoretischen Gedanken in den Begriff der „*reinen Sprache*“ fasste. Auch der französische Übersetzungstheoretiker Berman (vgl. Berman 1992) vertrat die Ansicht, der Übersetzer habe seine Interventionen auf ein Minimum zu beschränken, ja er solle weitestgehend unsichtbar bleiben. Paul Ricoeur (vgl. Ricoeur 2004) setzt die Tradition der quelltextorientierten Übersetzung fort: er

spricht von Korrespondenz ohne Äquivalenz; die Übersetzung ist ein Prozess, bei dem man das Fremde in das Haus der eigenen Sprache aufnimmt. Zudem ist die Übersetzungspraxis immer abhängig vom Rezeptionsprofil des Autors (vgl. Garcia-Wetzler 1989: 87-97), wie es sich in der Erwartungshaltung der Leser herausgebildet hat (vgl. Stefani 1993: 140). Im Deutschland stießen vor allem Autoren aus dem Umkreis des antifaschistischen Widerstands und des Neorealismus auf großes Interesse. Überraschend waren die Erfolge von Leddas *Padre padrone* und Pasolinis *Scritti corsari*: Frucht der Faszination durch das angeblich so archaische Italien. Die regionale Ausdifferenzierung der italienischen Literatur war ihr Erfolgsgeheimnis. Sciascias Thema ist die Insel Sizilien, deren Provinz und deren Probleme. Wie Leonardo Sciascia berührt auch Vincenzo Consolo in allen drei bislang im Folio Verlag übersetzten Romanen seiner „Sizilianischen Trilogie“ Probleme der sizilianischen Geschichte in der Provinz.

Kleine Geschichte der deutsch-italienischen Übersetzungspraxis

Jeder zweite Zeitungsroman, jeder dritte Fernsehfilm, jedes neunte Buch sind Übersetzungen: 1996 erschienen in Deutschland 7.000 Übersetzungen² aus 50 Sprachen, jährlich also 3500 (ein Drittel davon aus dem Englischen). 1986/87 waren 220 Werke italienischer Literatur in Deutschland im Buchhandel verfügbar (80% davon waren Romane und Erzählungen), ein Drittel davon waren Erstauflagen, weitere 40% Neuauflagen von Autoren des 19. Jahrhunderts und der Rest, immerhin ein ca. Viertel, sogenannte «Klassiker» (vgl. König 1990: 14). Bereits im 19. Jahrhundert wurde besonders viel Prosaliteratur aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzt (vgl. Hausmann 1990: 133). Nach dem zweiten Weltkrieg setzte die Rezeption italienischer Literatur in Deutschland erst Mitte der 50er Jahre ein, doch seit den 80er Jahren hat sich das Italienbild der deutschen Leser aufgrund des Italienbooms - die Erfolge Ecos und Calvins - einschneidend gewandelt. Auch die publikumswirksame Ausstrahlung des italienischen Films - nicht nur des Neorealismus - sowie das Wirken großer Literaturagenten wie Erich Linder und Ruth Liepman waren dabei ausschlaggebend (vgl. Hardt 1990: 175). Deutschland besitzt als Übersetzungsland seit einem halben Jahrtausend einen hohen Rang und gegenwärtig ist sie in weltweitem Maßstab das zahlenmäßig

² Herkunftssprachen der Übersetzungen ins Deutsche (1996): Englisch (74,4%), Französisch (9,1%), Italienisch (2,7%), Niederländisch (2,6%), Spanisch (1,5%), Russisch (1,5%), Schwedisch (1,1%), Latein (1,1%), übrige Sprachen (5,9%). Vgl. Börsenverein des deutschen Buchhandels e. V., Wöchentliches Verzeichnis der Deutschen Nationalbibliographie (1996).

führende Land für Literaturübertragung.³ Daher gibt es auch kaum ein Problem der Übersetzungstheorie, „*das nicht in der Tradition des deutschen Sprachraums differenzierter behandelt worden wäre als andernorts*“ (Apel 1982: 32). Größen wie Hugo Friedrich und Wolfgang Schadewaldt sehen in der literarischen Übersetzung ein Zusammenspiel von Kunst und Hermeneutik und verweisen dabei auf Schleiermachers Unterscheidung von „Übersetzen“ und „Dolmetschen“ (Schadewaldt 1966/67: 851). Literaturübersetzen erreicht den Status einer literarischen Gattung und heißt nun (Übersetzungs)Kunst (vgl. Friedrich 1965: 5; Kempf 1967: 45). Der hermeneutische Prozess des „*Verstehens*“ soll im Übersetzen eine Sprache finden, „*die im Ringen mit dem Sprachdämon des Originals und nach dessen Maßgabe im deutschen Wortlaut neu errichtet wird.*“ (Schadewaldt 1966/67: 852). Dies gelingt etwa B. Kroeber in der Übersetzung von Calvins „*Cosmicomiche vecchie e nuove*“, die dem Rhythmus und dem Maß des Stils Calvins in der Zielsprache treu bleibt. Hier gelingt die Reproduktion des Sinns, wobei literarische Qualität angestrebt wird (vgl. Calvino 1989).

Dass Deutschland ein Übersetzerland ist, mag historisch begründbar sein; davon zeugt auch das Interesse Walter Benjamins für die Kunst des Übersetzens; denn im Vorwort seiner Baudelaire-Übertragung hat er deren Sprache mit einem „*Königsmantel*“ verglichen, der in weiten Falten ihren Gehalt umgeben soll: „*Denn sie bedeutet eine höhere Sprache als sie ist und bleibt dadurch ihrem eigenen Gehalt gegenüber gewaltig und fremd.*“ (Benjamin 1981: 15)

Auf die engen italienisch-deutschen Kulturbeziehungen seit dem Barock⁴ aufbauend, wird im deutschen Verlagswesen das Erscheinen von Übersetzungen aus dem Italienischen seit Ende des 18. Jahrhunderts durch traditionsreiche Reihen verschiedenster Verlage gefördert.⁵ Die Buchmesse 1988 hatte Italiens

³ Neben Düsseldorf gibt es ähnliche Studiengänge in Literaturübersetzen in Germersheim, Heidelberg und Saarbrücken. Eine rein linguistische Orientierung vertritt die «Leipziger Schule» mit O. Kade, G. Lerchner und A. Neubert. An der Universität Göttingen existiert der Sonderforschungsbereich «Die literarische Übersetzung». Ein DFG-Projekt in Aachen und Erlangen bearbeitet eine *Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen*, 1992 erschienen bei Niemeyer (Tübingen) der erste Band (bis 1730). In Bonn gibt es seitdem WS 1995/96 den Magisterstudiengang Deutsch-Italienische Studien. In der BRD gibt es 48 Universitäten mit italianistischem Lehrangebot.

⁴ Insgesamt betrachtet behaupten in Renaissance und Barock die Übersetzungen aus dem Italienischen und Französischen ihren Platz neben denen aus den klassischen Sprache.

⁵ Die Geschichte dieser Reihen beginnt bereits im 18. Jahrhundert. Zu nennen wären u. a. *Aus fremden Gärten*, Weimar: Duncker; *Ausgewählte Bibliothek der Klassiker des Auslandes*, Leipzig: Brockhaus; *Bibliothek gediegener klassischer Werke der italienischen Literatur*, Münster: Aschendorff. Heute widmen v. a. der Wagenbach Verlag, Beck und Glückler, Hanser, Piper, Suhrkamp, Artemis&Winkler, Rowohlt, Kiepenheuer&Witsch, Diogenes, Fischer und der Wiener Folio Verlag (mit Zweitsitz in Bozen) u.a. den Übersetzungen aus dem Italienischen

Literatur zum Schwerpunkt, ebenso wie die regelmäßig erscheinenden Zeitschriften *Zibaldone* (Rotbuch) und *Horizonte* (Narr) sowie *Italienisch* (Sauerländer). Gerade solche italienischen Autoren werden übersetzt, deren Alterität besonders deutlich empfunden wird und an denen man sich reiben kann: Ihr Anders-Sein resultiert nicht zuletzt aus dem daraus sich ergebenden Innovationspotential, denn aufgrund der spät errungenen Nationalstaatlichkeit und der jahrhundertlang geführten Debatte zur „Questione della Lingua“ muss man die Literatur in Italien als identitätsstiftend (in Gramscis Sinn auch als «nazional-popolare») auslegen, was relativierend wirken kann und ihre Polarität ausmacht, wobei die Innovationen von den Rändern her kommen: Svevo (aus Triest), und v.a. aus Sizilien speist sich die italienische Literatur seit Ende des 19.Jh.: Verga, Vittorini oder Lampedusa und heute Vincenzo Consolo.

Gerade in der Isolation der Provinz (Siziliens) reagierte zuerst Verga auf die Krise der Ideale des Risorgimento und mehr als ein halbes Jahrhundert später Lampedusa in seinem „poema nazionale“ (Bassani 1966: 245) „Il Gattopardo“, Lampedusas weltberühmter und mit Burt Lancaster in der Hauptrolle des Principe di Lampedusa sowie Alain Delon als junger Tancredi von Visconti meisterhaft verfilmter Roman mit der weitsichtigen Botschaft „Wir sind alle Sizilianer“, „Siamo tutti siciliani“, auf die Relativierung der Resistenza, den zweiten Anlauf zu einem „Risorgimento“ Italiens.

Das Fremde oder Andere dieser nicht in den Zentren, sondern in der Peripherie, an den Rändern des Landes geschriebenen Literatur liefert auch einen Spiegel für diejenigen Identitätsprobleme, die neuerdings sogar die deutschen Leser mit ihrem Selbst- und Fremdbildnis haben, und die durch erste Anzeichen einer Wirtschaftskrise seit der Wiedervereinigung akzentuiert werden, was die deutschen Leser, wie Jens Petersen bemerkt hat, eher als „Apokalyptiker“ denn als „Integrierte“ dastehen lässt (vgl. Petersein 1993; Giardina 1994; Ferraris 1988).

Aber auch in der spezifischen Kopflastigkeit oder der betonten Innenschau der „Neuen Innerlichkeit“ in der deutschen Literatur der vergangenen Jahrzehnte und der Scheu vor Ironie, Witz oder Humor könnte ein Grund dafür liegen, dass nach dem Ende des sog. „habsburgischen Mythos“ – Titel eines Buches der Triestiner Germanisten Magris, der 2009 immerhin den Friedenspreis des deutschen Buchhandels erhält - und des Mitteleuropa-Booms, den in Italien nurmehr Claudio Magris als Nachlassverwalter perpetuieren kann und will, die aus dem Deutschen übersetzte Literatur in Italiens Buchläden inzwischen eher ein Schattendasein fristet.

Dazu mag auch der hohe Abstraktionsgrad der deutschen Sprache bzw. ihre

besondere Aufmerksamkeit.

synthetische Natur, sowie ihre ausgeprägte Flexibilität in der Wortbildung und Substantivierung beitragen. Gerade die Scheu vor dem direkten Ausdruck, aber auch die Tendenz zu Entpersönlichung und Passivkonstruktionen tun dazu noch ein übriges (vgl. Garcia-Wetzler 1989).⁶

Zudem ist die Übersetzungspraxis immer abhängig vom Rezeptionsprofil des Autors, wie es sich in der Erwartungshaltung der Leser herausgebildet hat.⁷ Allerdings haben sich in Italien gerade Schriftsteller wie Franco Fortini (Brecht- und Goethe-Übersetzer), Giorgio Manacorda (Hofmannsthal), Cesare De Marchi (Fontane, Grillparzer und Schiller) oder Aldo Busi (u. a. Heimito v. Doderer) mit Übersetzungen aus dem Deutschen große Verdienste erworben. Terezia Moras hochgelobter Erstling „Alle Tage“ wurde übrigens kürzlich ein zweites Mal zur Übersetzung in Auftrag gegeben, die erste Übersetzung überzeugte den Verlag nicht.

In Italien gehört allerdings Lesen nicht unbedingt zur Freizeitbeschäftigung, denn 51% der Bevölkerung hat laut einer Statistik der Tageszeitung „Corriere della Sera“ seit 18 Jahren kein Buch mehr erworben und nur 5% der Bevölkerung scheint zu der Kategorie „topi di biblioteca“, d.h. zu den Leseratten zu gehören und Habitués u. a. der neuen Buchsupermärkte von Inge Feltrinelli in Mailand, Rom oder Palermo zu sein, denn nur dieser harte Kern kauft mehr als 20 Bücher jährlich. Flächendeckende Fernsehwerbung erinnert zwar potentielle Leser täglich an die Volksweisheit «chi legge cresce», wer liest, entwickelt sich, expandiert, wird erwachsen, wird größer... Und trotzdem (oder gerade deswegen) können die Verlage - obwohl einige ein ausgezeichnetes literarisches Programm anbieten - in der Sparte Gegenwartsliteratur nur Auflagen von 2000 Exemplaren riskieren (vgl. Schirach 1988: 193).

Der inzwischen verstorbene Nestor der italienischen Buchverleger Giulio Einaudi hat immer wieder daran erinnert, dass vor allem in den vergangenen Jahrhunderten die italienische Kultur eine Vorrangstellung in Europa eingenommen und es daher mehr Übersetzungen aus dem Italienischen ins Deutsche gegeben habe als umgekehrt (stellvertretend sei auf den Erfolg Dantes, Petrarcas, Boccaccios, Ariostos oder Tassos in Nord- und Mitteleuropa verwiesen). Im 20. Jahrhundert haben es nach Einaudi nicht einmal die Kriege geschafft, die Rezeption sogar deutschsprachiger Literatur in Italien langfristig

⁶ Die klare Prosa von Botho Strauß wird darin dem (schwierigem) Martin Walser gegenübergestellt.

⁷ In der Gruppe der für das 20. Jahrhundert aus dem Italienischen ermittelten Übersetzungen haben die Romane einen Anteil von 600, Theater und Kurzprosa von jeweils 200 und Kurzprosa in Anthologien und Zeitschriften jeweils von 200 Titeln. Buzzati und Pirandello sind die Bestseller bei den Kurzprosa-Übersetzungen.

zu behindern. In diesem Zusammenhang sei gerade auf den Erfolg Thomas Manns, Kafkas und Hesses verwiesen, dessen *Siddharta* heute noch auf den ersten Rängen der italienischen Bestseller-Listen zu finden ist. Nach Einaudi liegt Deutschland aber gerade was Übersetzungen ins Italienische den Sparten Sachbuch oder Essayistik (zu den Bereichen Soziologie, Geschichte und Philosophie) angeht, weit vor Italienischen Titeln, die ins Deutsche übersetzt werden (vgl. Einaudi 1997: 27).⁸

Im Deutschland der Nachkriegszeit stießen vor allem Autoren aus dem Umkreis der Resistenza, des Widerstands gegen die NS-Okkupation und des Neorealismus auf großes Interesse, etwa Pavese, Silone, Pratolini und Carlo Levi. Darauf folgte in den sechziger Jahren der Erfolg von Bassani, Calvino und Moravia, aber auch großes Interesse für Montale, Ungaretti und Quasimodo. Am überraschendsten waren wohl die Erfolge des Buches *Padre padrone* von Gavino Ledda und der *Scritti corsari* von Pasolini: die Faszination der Welt eines archaischen Italien mag dafür ausschlaggebend gewesen sein. Der bis dahin von der deutschen Kritik eher monierte Provinzialisismus und Regionalismus der italienischen Literatur wandelte sich schlagartig in ihr Erfolgsgeheimnis: auch L. Sciascias Durchbruch ist in diesem Zusammenhang zu sehen; sein Thema ist Sizilien, v.a. deren Provinz, und deren Probleme. Wie Sciascia berührt auch Consolo in allen 3 nun vorzustellenden Romanen Probleme der sizilian. Geschichte in der Provinz..

Doch nicht nur Calvino, Eco, Del Giudice oder etwa De Carlo haben nichts mehr mit Regionalismus gemein, und schon gar nicht Tabucchis raffiniertes „gioco del rovescio“, d.h. sein Spiegelkabinett der Umkehrungen, was der internationale Erfolg dieser Autoren in kulturell gänzlich entgegengesetzten Kontexten (wie in Japan) beweist.

Doch Übersetzungen sollten nicht als einziger Indikator der Rezeptionsintensität eines fremdsprachigen Autors angesehen werden, sondern sie verweisen nur auf das statistisch erfassbare quantitative Ausmaß des Rezeptionsprozesses, das aber immer noch vorrangig von Marktmechanismen und verlegerischem Kalkül abhängt.

⁸ Im Bereich der italienischen Literatur zeichnet Einaudi hingegen ein düsteres Bild, was die Übersetzungen ins Deutsche angeht: „La Suhrkamp quasi niente, la Piper ormai molto poco; restano la Wagenbach, la Hanser, e in parte Fischer.“

Literarische Übersetzungen der lyrischen Prosa

Der Begriff der Übersetzung bezeichnet im allgemeinen die Wiedergabe einer schriftlich fixierten Äußerung in einer anderen (natürlichen) Sprache. Hinzu kommen intralinguale Übersetzungen „in eine spätere Sprachstufe derselben Sprache“ (Poltermann 2006: 419) – z.B. bei dem im 18. Jahrhundert spielenden Roman Consolos *Retablo*. George Steiner erinnert daran, dass Sprache in unaufhörlichem Wandel begriffen ist:

„Sprache – und das ist eine der entscheidenden Thesen der modernen Semantik – ist das eindrucksvollste Beispiel für das herakleische ‚Fließen‘ [...]. Wie jede Generation aus einem vitalen Drang nach Nähe und Echo die Klassiker neu übersetzt, so benutzt sie auch die Sprache, um sich eine eigene, wiederhallende Vergangenheit aufzubauen.“
(Steiner 1994: 7f; 23)

Wichtiger, aber auch undeutlicher sind die „*Unterschiede in der Modulation, Satzbau und Wortwahl verschiedener Gesellschaftsklassen und ethnischer Gruppen [sind], durch die sie ihre jeweilige Eigenart betonen und gegeneinander absetzen.*“ (Steiner 1994: 26f) Dies erkennt man auch an der Sprache eines mächtigen, reichen Adligen in Alcamo, er heißt Serpotta, dessen Dialekt ihn allerdings auch als Provinzler ausweist. Sprachen wenden sich nach innen und grenzen Schichten und Klassen voneinander ab, die mehr für und unter sich sprechen als zu anderen; dies ironisiert Consolo durch den geschwollen-gelehrten und zugleich in breitem Dialekt Alcamos kontrapunktierten Ton:

*„Liebenswürdigster Herr, Cavalère Clerici...‘, hörte er sich plötzlich von oben rufen... ‚Trete er doch näher, trete er doch näher...‘ fügte er hinzu, und machte ein Zeichen zur Loggia hochzusteigen. ‚Sei er tausendmal begrüßet, sei er willkommen in Arcamo!‘ sagte er als ich vor ihm stand und er umarmte mich und er küsste mich herzlich auf die Wangen.
„Die Freunde von Seppotta mögen auch die Freunde von mir sein. Und die nämlichen da‘, er stellte mir die anderen vor, ‚sein meine Freunde und Jtzo wohl die Eurigen.‘“ ...
„Ihr seid kommen, Signure, für uns so gerade zur rechten Zeit, und ihr, Lombard und eben drum von Vorurteil frei, Ihr seid sintemalen der beste Kadi auf dem Richterstuhl und der gerechteste: man disputierte nunmehr, unter den*

hier anwesenden hochgeschätzten Schäfern der Arcadia, ob es günstig sei, bei der Poeterey und auch bei der Übersetzerey irgendeine antike Tragödie oder ein Poem in das sikulische Idiom zu bringen, für unsern Teil die wir in Arcamo geboren“ (Consolo 2005: 37).

Hier geht es darum, sich in eine Person dieser uns fremden Zeit (und dieser sozialen Schicht) hineinzusetzen, die mit verschiedenen Varietäten der Sprache auszudrücken ist, mit Bruchstücken von Dialekten und Akzenten. Dabei geht die Mehrzahl dieser Markierungen häufig verloren, da die Verwendung von Dialekten in Deutschland „häufig als geografische Markierungen“ (Kohlmayer/Pöckl 2004: 99) wahrgenommen werden. Eine Funktion des Dialekts ist hier das Lokalkolorit. Aufgabe des Übersetzers ist es, sich in die Person hineinzufinden, indem er sich fragt „was als Subtext hinter dem Text steht“, dabei mobilisiert er seine emphatisch gesteuerte Phantasie. Daher hat Übersetzen auch mit Schauspielerei zu tun, was auch bedeutet, verschiedene Rollen sprachlich zu gestalten, sie zu spielen, zu inszenieren und zum Klingen zu bringen (vgl. Kohlmayer/Pöckl 2004: 27).

Die literarische Übersetzung verarbeitet literarische oder poetische Texte, die an die Übersetzer auf Grund ihrer sprachlichen Komplexität, der Bedeutungshaltigkeit ihrer Form und der Kulturspezifik ihrer Symbole hohe linguistische und hermeneutische Anforderungen stellt und ihnen eine besondere Verantwortung auferlegt. George Steiner definiert Übersetzung (seine Beispiele stammen alle aus dem Bereich Literatur) als Tätigkeit, die eine

„Mitteilung aus einer Sender-Sprache in eine Empfänger-Sprache transformiert [...]. Die Schranke zwischen den beiden Sprachen ist ihre unleugbare Verschiedenheit, so daß, damit die Mitteilung ‚ankommt‘, eine interpretierende Umgestaltung vorgenommen werden muß, die irreführend oft als Verschlüsseln und Entschlüsseln bezeichnet wird.“ (Steiner 1994: 21)

Literarisches Übersetzen ist ein Fall von Intertextualität. Sie ist durch den expliziten Bezug auf einen fremden Text gekennzeichnet, dieser Bezug ist je nach Funktion und Wirkungsabsicht an Kriterien der Äquivalenz, Adäquatheit oder Korrespondenz orientiert. Steiner nennt es auch einen Sonderfall des „Brückenschlages der Kommunikation, den jeder gelungene Sprech-Akt im Rahmen einer einzigen Sprache vollzieht“ - semiologisch und ontologisch

handelt es sich beim Übersetzen um den Transfer Ausgangssprache-Zielsprache:

„'In der Mitte' liegt [...] ein interpretativer Entzifferungsvorgang, die Funktion von Kodierung und Dekodierung, eine sprachliche Synapse. [...] der Prozeß, der zum Verstehen führt, wird bewußter. [...] Wer sich auf das Problem des Übersetzens einläßt, betreibt damit Sprachforschung.“ (Steiner 1994: 48)

Daher braucht es bei einer literarischen Übersetzung Mut zu Interpretation. Besonders bei einer musikalisch-rhythmischen Gestaltung ist ein Konflikt mit der phonologischen und semantischen Artikulationsstruktur impliziert. So entsteht eine künstlerische, freie Version, mit Sinn allerdings für Klangwerte und dem Bewusstsein, dass die verlässlichste Form der Angemessenheit die rhythmische Angemessenheit ist im Sinne von *rhythmos* als das gleichmäßig oder ungleichmäßig Fließende, mit Stauung, Beschleunigung, Pausen, Silben, Hebungen, betonten Silben, Verteilung der unbetonten Silben dazwischen, Zäsuren – sowie den übergreifenden Strukturen, dem Periodenbau der Prosa, einer der schwierigsten und wirksamsten Bereiche der Übersetzung.

Am deutlichsten ist die rhythmische Phrasierung der Prosa Consolos im Incipit der Romane; das erste Kapitel in „Bei Nacht von Haus zu Haus“ zeigt, wie dadurch Spannung und Mysterium evoziert werden: „...denn jedes Gestirn, jede Jahreszeit kehrt wieder zur rechten Zeit, nur den Vergänglichsten, den Sterbenden wird die Rückkehr verwehrt, wir sind Kinder eines grausamen Gottes, was soll's.“ (Consolo (2003: 7)⁹)

Spielerischer hingegen klingt die Prosasprache des Incipits des Romans „Retablo“, der den Zeitgeist der Aufklärung und der Bildungsreisen an die archäologischen Stätten des Südens durch einen zivilisationsmüden und an Liebesschmerz leidenden Mailänder Intellektuellen dieser Zeit in ironisches Licht taucht – vor der Folie des Liebesleids eines Bettelmönchs aus Palermo, der sich verzehrt in der Anbetung Rosalias:

„Rosalia. Rose und Lilie. Rose, die betört hat, Rose die verwirrt hat, Rose, die den Verstand geraubt hat, Rose, die gerodet hat, mein Gehirn gefressen hat, die keine Rose ist, Rose, die Stechapfel ist, Jasmin, Levkoje und Veilchen;

⁹. Consolo 1990: 9: „E la chiara scialba all'oriente, di là di sant'Oliva e della Ferla, dall'imo sconfinato della terra sorgeva nel vasto cielo, si spandeva – ogni astro, ogni tempo rinasce alle scadenze, agli effimeri, ai perdenti si negano i ritorini, siamo figli del Crudele, pazienza.“

*Rose, du Pomelie, Magnolie, Orangenblüte, Gardenie.
Dann zur Vesper, wenn die Sonne untergeht, wenn am
Himmel die Opalkugel steht und die Lüfte lau sind,
sinkt die Kühle herab und die Meeresbrise überschreitet die
Gartenpforte, streicht zwischen den Säulen und Palmen des
Klosters, das vor allen Fremden verschlossen bleibt,
sammelt, mischt, verströmt betörende Düfte, Gerüche aus
Destillen, harzigem Balsam. Rose, die mich gestochen hat,
oh weh!, mit ihrem giftigen Dorn tief ins Herz.“ (Consolo
2005: 9).¹⁰*

Das Italienische wird zu den Silbensprachen gezählt, Deutsch zu den Akzentsprachen: im Deutschen werden die informationsbasierten Grenzsignale hervorgehoben, die Auslautneutralisierung markiert die Informationsheit Wort nach hinten hin; es gibt Kompensationseffekte auf syllabischer Ebene:

„In der Akzentsenke kann es zu quantitativen und qualitativen Silbenreduktionen kommen wie Enttonungen, Zentralsierungen, Konsonantenreduktionen, Apo- und Synkopen; dabei verschlechtert sich die Silbenstruktur. Die optimale Silbe enthält [...] einen einfach besetzten, möglichst konsonantischen Anfangsgrad (Onset), einen möglichst vokalischen Silbenkern (Nukleus) und einen leeren Endrand (Coda); das Sonoritätsgefälle zwischen Onset und Nukleus sollte möglichst ausgeprägt sein.“ (Nübling/Schrambke 2004: 284)

Solche syllabischen Ideale werden von der Akzentsprache Deutsch vernachlässigt, die Silbe ist hier niedriger hierarchisiert. Hingegen verlagern Silbensprachen (z.B. Italienisch) den „Akzent auf eine niedrigere Hierarchieebene und erheben die regelmäßige Aufeinanderfolge möglichst wohlgeformter Silben zum obersten Prinzip ungeachtet der morphologischen Grenzen, die sich in oder zwischen den Wörtern befinden“ - so tendiert das Italienische auch mehr zu „rhythmischen

¹⁰ Consolo 1987: 9: “Rosalia. Rosa e lia. Rosa che ha inebriato, Rosa che ha confuso, rosa che ha sventato, rosa che ha róso, il mio cervello s’è mangiato. Rosa che non è rosa, rosa che è datura, gelsomino, bállico e viola; rosa che è pomelia, magnolia, zàgara e cardenia. Poi il tramonto, al vespero, quando nel cielo appare la sfera d’opalina, e l’aere sfervora, cala misericordia di frescura e la brezza del mare valica il cancello del giardino, scorre fra le colonnette e palme del chiostro in clausura, coglie, coinvolge, spande odorosi fiati, olezzi distillati, balsami grommosi. Rosa che punto m’ha, ah!, con la sua spina velenosa in su nel cuore.”

Maria E. Brunner

Einheiten bzw. Phrasen, sog. „mots phonétiques“ (Nübling/Schrambke 2004: 284), ganze Syntagmen werden verbunden und (re)silifiziert. Im Italienischen wird das Wort als Informationseinheit eher vernachlässigt, das Italienische operiert innerhalb größerer prosodischer Domänen.

Die Prosa Consolos ist voller Alliterationen und Assonanzen, und für den Übersetzer bedeutet dies den Versuch, Wort- bzw. Satzakkent hinüberzutragen in die Zielsprache, oder den Gleichklang von Konsonanten oder Vokalen, im Sinne einer rhythmischen Entsprechung bzw. Angemessenheit:

*„Pino. Palma. Castello. Cielo. Corvo. Gazza. Colomba.
Fringuello. Nuvola. Sole. Arcobaleno.“* (Consolo 1990: 42)
*„Pinie. Palme. Festung. Himmel. Krähe. Elster. Taube.
Buchfink. Wolke. Sonne. Regenbogen.“* (Consolo 2003: 36)
*„e prona pecora belava, guaiva cagna cana, hau hau,
lamentava, ma', ma', tata cicia caca, ohu ohu, nerva rova
urica, ahi ahiahi, male mele fima“* (Consolo 1987: 80f).
*“Und gefügig blökte das Schaf, jaulte die Hündin, wau
wau, klagte, mäh mäh, Tatta, feist, Kacke, ohu ohu
Peitsche, Beere, Nessel, ah aha, böse, Honig, Modder“*
(Consolo 2005: 76).

Texte verstehen und interpretieren können ist Voraussetzung des literarischen Übersetzens; die Basis des Übersetzens ist in der Philologie verankert. Es geht um den gedanklichen Gehalt der hinter der Oberfläche der Sprache steckt – daher muss sich die literarische Übersetzung von der Wortoberfläche lösen und den Gedanken des zu übersetzenden Satzes verstehen – dann erst wird dieser Gedanke in eine neue Sprachgestalt gebracht. Dabei gilt es, Stilebene und Konnotationfelder der Ausgangssprache zu erkennen (vgl. Zimmer 1997: 325f).

Übersetzen ist also eine Interpretationskunst. An der literarischen Übersetzung lassen sich Probleme des Verstehens, des Kanons und der interkulturellen Grenzüberschreitungen besonders gut studieren. Der übersetzerische Texttransfer ist ein Fall von Intertextualität und eine Form interkultureller Kommunikation. Durch die Übermittlung und Wiedergabe von in Texten niedergelegten Erfahrungen kommt es zum nachhaltigen Kulturtransfer im Sinne der Neubestimmung des Eigenen in der nachahmenden oder zurückweisenden Beziehung zum Fremden. Vincenzo Consolo kann dem deutschsprachigen Rezipienten (es gibt auch Übertragungen ins Spanische und Französische seiner Werke, deren Alterität in Ländern mit romanischen Sprachen und deren Kulturen wegfällt) hierzu Beispiele liefern: *„Der Mann [...] öffnete die Eingangstür aber erst, nachdem er sich verbeugt, seine*

Ehrfurcht durch Bewegungen von Haupt und Szepter bezeugt hatte, sicher alles Zeremonien gegen den bösen Blick [...] um die bösen Geister zu verscheuchen.“ (Consolo 2003: 19f) Im Original heißt es: *“ceremonie certo di scongiuro contro il malocchio”* (Consolo 1990: 22).

Ein noch deutlicheres Signal der Alterität der Texte Consolos (sie spielen alle in Sizilien, entweder im Settecento oder im 20. Jahrhundert): *“I due fecero scongiuri”* (Consolo 1990: 21); was übersetzt werden kann – in Betonung einer Handlung in der Zielkultur, die dort einem wirksamen Abwehrzauber gleicht –, mit *„sofort bekreuzigten sich beide“*; eigentlich sind *„scongiuri“* aber Handzeichen der Hörnerstellung¹¹, wörtlich übersetzt *„den Gehörnten“* machen, *„fare le corna“*, um Unheil von sich abzuwenden, wie es in Süditalien v.a. in Sizilien noch üblich ist.

Analyse, Übertragung (Transfer), Neuaufbau (Synthese) mit stilistischen Variationen, aus denen der Übersetzer eine wählt, sind die Schritte des Übersetzens von Literatur. Dafür ist Wissen um die kulturellen Kontexte nötig. Die geforderte Invarianz der Information verweist auf ein translatorisches Grundproblem, die Suche nach Entsprechungen, d.h. Äquivalenzen (vgl. Nünning 2006: 736-740).

Die Binnenstruktur eines kohärenten Textes ist die Voraussetzung für das Erfassen des Inhaltes. Nach Gadamer tritt der Übersetzer zunächst in einen Dialog mit dem noch fremden Text, bei dem er nicht ohne eine Wissensbasis fachlicher und kultureller Kenntnisse auskommt. Der Sinn des Textes stellt das wichtigste Bindeglied zwischen Text und Übersetzer dar. Allerdings führt Übersetzen nach dem Verstehen (Rezeption) zum Formulieren dieses Verstehens. Übersetzungen dokumentieren das Verstehen und stets auch den Sprachstand des Übersetzers, damit sind sie viel zeitgebundener als Originale. Der hermeneutische Ansatz bürdet dem Übersetzer eine große Verantwortung auf; er kann nicht mehr auf eingeübte Strategien zurückgreifen, sondern muss

¹¹ Die zunächst aus der Jagd stammende ‘Hörnergeste’ ist selbst als magisches und sakrales Zeichen eingesetzt worden. Sie repräsentiert als Zeichen der für das mächtige Tier symbolischen Hörner die Macht, die Kraft und die für den Menschen letztlich lebenssichernde Funktion des horntragenden Tieres. Aus dieser semantischen Konfiguration der Hörnergeste entstehen in der Folgezeit ihre verschiedensten Funktionen. Sie dient der Abwehr von Übel, sie repräsentiert die göttliche Macht, sie ist die angemessene Körpergeste in der Gegenwart eines Herrschers, sie dient als Grußgeste, schließlich konzentriert sie nach magischem Verständnis die Macht des Tieres und setzt sie wirkungsvoll zugunsten des Menschen, der diese Geste artikuliert oder in dessen Richtung diese Geste gewiesen wird ein. Sie kann aber auch die gute Kraft gegen den Übel wollenden Menschen lenken. In diesen verschiedenen Funktionen ist auch der Raum und die Richtung der Artikulation dieser Geste verschieden. Sie kann zum Himmel, zur Erde, in die Richtung einer Person eingesetzt werden.

sein eigenes Denken und sprachliches Handeln beständig reflektieren; entscheidend bei einer Übersetzung ist Inhaltswiedergabe und die (ästhetische) Wirkung des Ganzen (vgl. Nünning 2006: 736-740).

B. Kroeber, Übersetzer von Calvino und Eco, bezeichnet Übersetzen als ein doppeltes Kräfteressen: „*Übersetzte Bücher haben daher grundsätzlich zwei Autoren, einen kreativen [...] Hauptautor, der das ganze Gebäude [...] erdacht hat, und einen rekreativen [...] Nebenauteur, der es in neuer Umgebung und auf anderem Boden nachbaut*“ (Hermann 2008: 64).

Peter Utz spricht vom „Gewinnversprechen des literarischen Übersetzens, er nennt Übersetzer „*Sprachsurfer*“, „*sie bewegen sich an der sprachlichen Oberfläche des Originals entlang.*“ (Utz 2007: 15)

Wie G. Steiner vergleicht Utz die Übersetzung mit einer Interpretation, denn beide sind unabschließbar und ebenso zeitgebunden; Übersetzungen veralten ebenso wie literaturwissenschaftliche Lesarten. Beide entfernen sich zeitlich immer mehr vom Original, beide versuchen jedoch ihm immer wieder so nahe wie möglich zu kommen. Dabei stützen sich sowohl Interpreten als auch Übersetzer auf ihre Vorgänger - sie schreiben gegen diese wohl an, lassen sich aber doch von ihnen inspirieren. Oft kopieren sie heimlich oder offen. Es sind also sekundäre oder gar tertiäre Werke, die beide da vollbringen.

Leider kommunizieren Übersetzer und Interpreten nie, oder kaum, auch wenn sie so vieles verbindet. In der Klosterzelle des Hl. Hieronymus, Schutzpatron der Übersetzer, waren die beiden Geschäfte, Übersetzen und Interpretieren noch nicht getrennt, sondern dasselbe hermeneutische Geschäft. Nur die Interpretation konnte sich allerdings als wissenschaftliche Disziplin etablieren. Auch wenn sie einen geringeren Leserkreis erreicht als die literarische Übersetzung. Woran lag dies? An der Nationalstaatenbildung etwa, denn damals war die Übersetzung etwas Suspektes, hatte sie es doch eo ipso mit dem verdächtigen und dem Fremden und dem Anderen zu tun.

Die wissenschaftliche Interpretation genießt den Ruf kultureller Wertschöpfung, die Übersetzung hadert immer mit dem Bild eines wie auch immer gearteten Verlusts – wobei das Feuilleton immer noch den Fehler macht, der Übersetzung buchhalterisch penibel Fehler nachzuweisen, die ihr vorgerechnet werden vor dem Hintergrund der scheinbar möglichen Äquivalenz zwischen Original und Übersetzung. Und man spricht der Übersetzung häufig immer noch das Recht ab, anders zu sein als das Original.

Wie literaturwissenschaftliche Lesarten sind Übersetzungen Teil des hermeneutischen Prozesses; doch es gibt einen wesentlichen Unterschied zwischen beiden: „*Während die Übersetzer die literarische Form des Originals*

rekonstruieren sollen, müssen die wissenschaftlichen Interpreten diese in ihren eigenen Diskurs hinein deutend auflösen“ – hier räumt Utz mit dem falschen Vorurteil auf, dass Übersetzung Äquivalenz zu schaffen habe.

Utz sagt, Übersetzen sei „sinnstiftendes Lesen“ und daher ernst zu nehmen als

„eigenständige Lesart des Ausgangstextes, die sich in einer fremden Sprache objektiviert haben. [...] So sollen die Übersetzungen einbezogen werden in jenen Erkenntnisprozeß, für den sich heute die Literaturwissenschaft zuständig hält. Das Verfahren muß dabei das einer ‚Konstellation‘ sein, wie Walter Benjamin sie dem Historismus entgegengesetzt hat [...]. Das leitende Prinzip einer solchen Konstellation ist die Differenz, nicht die Identität. [...] Es ist die Differenz, welche Original und Übersetzung sowohl trennt als auch verbindet.“ (Utz 2007: 15f)

Deutlich sichtbar werden solche Differenzen bei Mehrfachübersetzungen in die gleiche Sprache:

„Zwar liegen diese chronologisch meist hintereinander und sind insofern zunächst Zeugnisse ihrer je eignen historischen Voraussetzungen. Konstelliert man sie jedoch synchron nebeneinander, dann bringen sie den Ausgangstext in unterschiedlicher Weise zum Sprechen: Dort, wo der Chor der Übersetzungen unisono klingt, scheinen sie zwar ihre interlinguale Transferfunktion perfekt zu erfüllen. Doch diese Stellen sind unter dem Aspekt von Differenz und Deutbarkeit weniger aussagekräftig. Erst dort, wo die Übersetzungen auseinanderdriften, liegt im Ausgangstext eine Mehrdeutigkeit, eine interpretationsbedürftige Stelle, an der sich dessen vielfache Lesbarkeit zeigt. An diesen Stellen eröffnen die Übersetzungen einen multiplen Dialog mit dem Ausgangstext. In ihn muß man selbst interpretierend eintreten und den Ausgangstext befragen nach dem Sinn seiner Mehrdeutigkeit. [...] So stößt man auf unvermutete Stellen und Schichten, an denen die bisherige literaturwissenschaftliche Interpretationstradition vorbeigegangen ist. [...] Weil uns die Übersetzungen das Original ‚anders sagen‘, können wir es nun auch anders lesen.“ (Utz 2007: 16)

Für das Andere, die Differenz und den Verzicht auf vereinheitlichende Optik möchte ich hier plädieren auch in der Wertung der literarischen Übersetzungen. Theorien des kulturellen Transfers und die Kulturwissenschaften selbst erheben inzwischen mit ihrem postkolonialen Selbstverständnis das Übersetzen zum vorrangigen Paradigma.

Eine transnationale Disziplin der Übersetzungswissenschaft wäre nötig – und eine literaturwissenschaftliche Nutzung des Erfahrungsschatzes, den die lange Übersetzungstradition angesammelt hat.

Bei den kanonisierten Texten der europäischen und v.a. der deutschen Literatur kann die Diversität der Übersetzungen eine neue Debatte in Gang setzen, die fremden Lektüren können (in den Übersetzungen) mit unserer eigenen in einen Dialog eintreten. Peter Utz zeigt dies sehr überzeugend an den Vergleichen von Übersetzungen E.T.A. Hoffmanns, Fontanes, Kafkas und Musils in diverse europäische Sprachen. Er geht von sechs Thesen aus:

1. Übersetzen schafft Sinn, nicht Identität:

Wenn Literaten monieren, Übersetzungen ihrer Werke brächten nur Verluste mit sich, so widersprechen sie sich damit selber – denn: gehen nicht gerade Literaten aus vom rezeptionsästhetischen Anspruch sinnstiftenden Lesens, und solche treue sinnstiftende Leser sind eben auch und gerade die Übersetzer; die versuchen dann beim Übersetzen die Bedeutung des ganzen Textes die sich aus der komplexen Beziehung zwischen Form und Gehalt ergibt zu erfassen und in ihrer Sprache zu reformulieren (Literaturwissenschaftler lesen nicht immer – seien wir ehrlich - den gesamten Text so genau wie ein Übersetzer, und zudem: Literaturwissenschaftler diskutieren oft immer und alle nur die gleichen Textstellen). Daher ist für die Poststrukturalisten Übersetzen eine Fort- oder Umschrift des Originals, als unendliche unabschließbare Übersetzungsrede; denn Übersetzen schreibt sich ein in kulturelle Transformationsprozesse, und so lehrt uns das Übersetzen die Kultur als eine andauernde Transformation zu verstehen, als ständige Relektüre und Reformulierung des Eigenen und des Fremden – dazu gehören die Übersetzungen, denken wir nur an die Rolle, die die Übersetzungen aus der Antike in den verschiedenen Etappen der europäischen Kulturgeschichte gespielt haben.

Wie das Differentielle Bedeutung schafft, das erkennt man aus dem Übersetzungsvergleich ebenso.

2. Übersetzen ist ein Paradigma für den Umgang mit dem Fremden:

Übersetzungen sind Fenster zu sonst unzugänglichen fremden Kulturen, aber sie schaffen auch einen fremden Zugang zum Eigenen; eine Übersetzung ist auch ein Fenster nach innen.

3. Übersetzungen lesen Kulturen, machen dies in ihren Differenzen sichtbar: Versteht man Kultur als Text (sie hat sich ja aus den Philologien heraus entwickelt), so ergibt sich die Frage: wie liest man einen solchen Text, die Kultur? In Übersetzungen findet sie sich, die Kultur, denn Übersetzungen lesen den Text fremder Kulturen und sie formulieren ihre Lektüre in der eigenen Sprachkultur aus. Konfrontiert man sie nun, Original und Übersetzung, wird Kultur lesbar, eben in dieser Differenz zwischen beiden. Die Übersetzungen sind ein Ort des Dazwischen.

Wir müssen daher immer wieder neu übersetzen, wenn wir uns die Differenz als eine entscheidende kulturelle Produktivkraft erhalten wollen.

4. Übersetzen kann homogenisieren, es kann auch hybridisieren:

Übersetzungen können, indem sie Differenz manifestieren, diese auch zementieren. Wer übersetzt, wählt aus der fremden Kultur in der Regel das aus, was er sich von ihr aneignen möchte, so fixiert er das Bild der andern Kultur, konstruiert es auch mit – durch die Kanonisierung bestimmter Autoren eines Landes in ausländischen Übersetzungen wird dann ein bestimmtes Bild ihres Ursprungslandes konstruiert. Im Resonanzraum der Übersetzungen wird jede Sprachkultur als hybrides Gefüge erkennbar.

5. Übersetzen steht in kulturellen Macht- und Abhängigkeitsverhältnissen

Das Original eimens Textes erscheint als sein Mutterland, die Übersetzung höchstens als von ihm abhängige Kolonie, als fremdkulturelle Kopie des Eigenen, als wäre man auf einem Marktplatz.

Vergleichende Übersetzungslektüre – d.h. der Vergleich der Übersetzungen derselben Werke in verschiedene Sprachen – kehrt die Blickrichtung um. Das Original wird nun von den Übersetzungen her gelesen. Wenn die Bewegung des wirting back die dominierenden Kolonialsprachen von der Peripherie her literarisch unterwandert und aufbricht, so inszeniert diese Übersetzungslektüre ein Reading back des Originals von den Übersetzungen her. So bringt sie beides in ein dialogisches Verhältnis, indem sich die innere Mehrstimmigkeit und Dialogizität des Ausgangstextes potenziert entfalten kann.

6. Im Übersetzen darf sich der Übersetzer und die Übersetzerin zeigen.

Gegen das paradoxe Ideal des unsichtbaren Übersetzers in den angelsächsischen und europäischen Kulturen soll der Übersetzer gesetzt werden als Erzähler, „vertaaler“, wie er im Niederländischen heißt, „weil jede Übersetzung eine eigene Stimme erhält, können im polyphonen Chor multipler Übersetzungen auch jene Tonlagen des Originals hervortreten für welche die schriftfixierte Literaturwissenschaft häufig kein Ohr hat (Utz 2007: 16ff).

Utz wünscht sich nach dem *linguistic turn*, und dem *cultural turn* einen *translational turn*. Übersetzen bietet ein Paradigma für den Umgang mit dem Fremden, es hybridisiert und homogenisiert zugleich. Doch Übersetzen hängt auch ab von kulturellen Markt- und Abhängigkeitsverhältnissen: „*Das Original eines Textes erscheint als sein Mutterland, die Übersetzung höchstens als seine Kolonie. Sie wird als fremdkulturelle Kopie des Eigenen gesehen und als Ware auf einen Markt gebracht, auf dem der ungleiche Tausch dominiert.*“ (Utz 2007: 25) Benjamins Sprachtheologie nennt die Frucht „*die reine Sprache*“, „*sie ist eine Frucht aus dem verlorenen Paradies. Nach Babel hat sich diese ‚reine Sprache‘ in die realen Sprachen aufgesplittert, doch bleibt sie in den Kunstwerken als deren messianischer Kern*“ vorhanden. Damit befreit Benjamin die Übersetzung entschieden aus ihrer sklavischen Bindung ans Original: Die Übersetzung ist nicht dessen Kopie. Benjamin drückt dies in einem hochpoetischen Bild aus:

„Die Übersetzung aber sieht sich nicht wie die Dichtung gleichsam im innern Bergwald der Sprache selbst, sondern außerhalb desselben, ihm gegenüber und ohne ihn zu betreten ruft sie in das Original hinein, an demjenigen einzigen Orte hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag.“ (Utz 2007: 32)

Die Übersetzung erhält so ihr Eigenrecht und ihre Eigendynamik zurück. Doch in Benjamins vitalistisch inspirierter Metaphorik vom ureigensten Leben der Sprache werden die realen Sprachen nicht als konkret-kulturelles Phänomen erkannt. Seine Übersetzungstheorie ist daher auch keine Theorie kultureller Differenz, denn diese

„bemisst sich vielmehr nach ihrem Abstand zum gemeinsamen Sprachursprung. Darum ist der Begriff der ‚Fremdheit‘, den Benjamin hier einbringt, kein kultureller, sondern ein geschichtsphilosophischer: im Horizont der ‚reinen Sprachen‘ sind sich die Sprachen letztlich ‚nicht fremd‘ [...]. Erst beim Übersetzen wird dies sichtbar. Denn es zeigt die ‚Übersetzbarkeit‘ jedes Werkes auf, die sich ihrerseits aus dem gemeinsamen Sprachursprung begründet.“ (Utz 2007: 29)

Der Übersetzer muss also vor allem ein aufmerksamer Leser sein. Lesen kann nur, wer Persönlichkeit hat und daher imstande ist, eigene Antworten auf ein Werk zu geben.

Beim Übersetzen wird man aufmerksam auf die verborgensten Schichten und Botschaften eines Textes. Das macht die Arbeit des Übersetzens zu einer Herausforderung, durch Sprache auch Differenz in ihrem Abstand zum Original zu erzeugen, so wie in der biblischen Schöpfungsgeschichte am Anfang eines endlosen Übersetzungsprozesses das „eine Wort“ steht, das immer wieder anders gesagt wird.

Literaturverzeichnis

- Apel, Friedmar (1982): Sprachbewegung, Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens. Heidelberg: Winter.
- Arend-Schwarz, Elisabeth/ Volker Kapp (Hg.) (1993): Übersetzungsgeschichte als Rezeptionsgeschichte. Wege und Formen der Rezeption italienischer Literatur im deutschen Sprachraum vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. Marburg: Hitzeroth.
- Bassani, Giorgio (1966): *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Torino. 245.
- Benjamin, Walter: „Die Aufgabe des Übersetzers“. In: *Gesammelte Schriften* IV.1, Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt am Main 1981. 9-21.
- Berman, Antoine (1992): *The Experience of the Foreign. Culture and Translation in the Romantic Germany*. Translated by S. Heyvaert, New York.
- Bischoff, Cornelius (2003/04): „'Mein Schafbock Hassan isst kein Schweinefleisch'“. Zur Kunst des Übersetzens aus dem Türkischen . In: *Der arabische Almanach. Zeitschrift für orientalische Kultur*: 17-23.
- Brunner, Maria E.: „Nachwort“. In: Consolo, Vincenzo (2003): *Bei Nacht von Haus zu Haus*. Wien-Bozen: Folio. 159-168.
- Brunner, Maria E.: „Nachwort.“ In: Consolo, Vincenzo (2005): *Retablo*. Wien-Bozen: Folio. 149-158.
- Calvino, Italo (1989): *Cosmicomics. Science-fiction-Geschichten*, übers. v. B. Kroeber, München.
- Consolo, Vincenzo (1987): *Retablo*. Milano: Mondadori.
- Consolo, Vincenzo (1990): *Nottetempo casa per casa*. Milano: Mondadori.
- Consolo, Vincenzo (1998): *Lo spasimo di Palermo*. Mailand: Mondadori.
- Consolo, Vincenzo (2003): *Bei Nacht von Haus zu Haus*. Übersetzt von M. E. Brunner. Wien-Bozen: Folio.
- Consolo, Vincenzo (2005): *Retablo*. Übersetzt von M. E. Brunner. Wien-Bozen:Folio.
- Consolo, Vincenzo(2008): *Palermo. Der Schmerz*. Übersetzt von M.E. Brunner. Wien-Bozen: Folio.
- Einaudi, Giulio (1997): „Le traduzioni in Italia.“ In: *Lesen kennt keine Grenzen*.

Maria E. Brunner

Leggere senza confini. Premio dei Lettori ArgeAlp, Bolzano. 27.

Ferraris, Luigi Vittorio (1998): Wenn schon denn schon - aber ohne Hysterie. Geretsried.

Friedrich, Hugo (1965): Zur Frage der Übersetzungskunst. Heidelberg (Winter)

Garcia-Wetzler, Isabel (1989): „Zwischen Faszination und Irritation. Der Übersetzer als Seiltänzer“. In: Literarische Übersetzung. Hrsg. von Wolfgang Pöckl, Bonn. 87-97.

Giardina, Roberto (1994): Guida per amare i tedeschi, Milano.

Hardt, Manfred (1990): „Italienische Prosa 1955-1988“. In: Italienische Literatur in deutscher Sprache. Hrsg. von Reinhard Kleszczewski u. Bernhard König. Tübingen : Narr. 171-180.

Hausmann, Frank-Rutger (1990): „Deutsche Übersetzungen aus dem Italienischen im 19. Jahrhundert- Roman und Novelle“. In: Italienische Literatur in deutscher Sprache. Hrsg. von Reinhard Kleszczewski u. Bernhard König. Tübingen : Narr. 131-147.

Hermann, Marc (2008): „So, sie können chinesisches“. In: Orientierungen. 1: 55-64.

Kemp, Friedhelm (1967): „Das Übersetzen als literarische Gattung“. In: Sprache im technischen Zeitalter. Übersetzen I. XXI: 45-58.

Kleszczewski, Reinhard/ Bernhard König (1990) (Hrsg.): Italienische Literatur in deutscher Sprache. Tübingen (Narr).

Köhler, Hartmut (1994): „Was aber bleibt ... nach dem Übersetzen?“ Lausanne (Centre de traduction littéraire. Université de Lausanne).

Kohlmayer, Rainer/ Wolfgang Pöckl (Hg.) (2004): Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst. Frankfurt.

König, Bernhard (1990): „Italienische Literatur deutsch. Statistische Vorbemerkungen zur Verlagsproduktion der letzten Jahre“. In: *Italienische Literatur in deutscher Sprache*, hg. v. B. Kleszczewski und B. König, Tübingen. XII-XV.

Nübling, Damaris/ Renate Schrambke (2004): „Silben- versus akzentsprachliche Züge in germanischen Sprachen und im Alemannischen“. In: ZDL Heft 129: 281-321.

Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2008): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart-Weimar: Metzler.

Petersen, Jens (1993): „Italia-Germania. Percezioni, stereotipi, pregiudizi, immagini d'inimicizia“. In: *L'emigrazione tra l'Italia e la Germania*, hg. v. Jens Petersen, Bari-Roma. 199-219.

Poltermann, Andreas (2006): „Übersetzung“. In: Brunner, Horst/Moritz, Rainer (Hrsg): Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Berlin:Schmidt. 419-421.

- Ricoeur, Paul (2004): Sur la Traduction.
- Schadewaldt, Wolfgang (1966/67): „Aus der Werkstatt meines Übersetzens“. In: Schweizer Monatshefte XLVI. 2:851-859.
- Schirach, Viktoria von (1993): „Nachbemerkung“. In: Almanach der italienischen Literatur der Gegenwart, hg. v. V. von Schirach, München. 173-193.
- Schmidgall, Renate (2003): „Jenseits der Sprache analysieren“. In: Kafka. Zeitschrift für Mitteleuropa 12: 60f.
- Stefani, Arnold (1993): „Italienische Kurzprosa des 20. Jahrhunderts“. In: Arend-Schwarz, Elisabeth/ Volker Kapp (Hg.) (1993): Übersetzungsgeschichte als Rezeptionsgeschichte. Wege und Formen der Rezeption italienischer Literatur im deutschen Sprachraum vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. Heidelberg: Hitzeroth. 127-140.
- Steiner, George (1994): Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Utz, Peter (2007): Anders gesagt – autrement dit – in other words. Übersetzt gelesen. Hoffmann. Fontane. Kafka. Musil. München: Hanser.
- Venuti, Lawrence (1998): The Scandals of Translation. NY: Routledge.
- Zimmer, Dieter E. (1997): Deutsch und anders. Reinbek bei Hamburg:Rowohlt.