

Maria E. Brunner

Verstehen – Interpretieren – Übersetzen. Ingeborg Bachmann und Paul Celan als Übersetzer von Giuseppe Ungaretti

Übersetzen als Konfrontation mit historischer und kultureller Fremdheit

Dass jede Übersetzung eine Interpretation der Vorlage impliziert, die sich im Zuge eines komplexen Verstehensprozesses vollzieht, darf als unumstritten gelten. Doch wirft diese scheinbar selbstverständliche Feststellung eine Reihe von komplexen Fragen auf, vor allem die nach dem Wie des Verstehensaktes seitens des Rezipienten und – im Hinblick auf die Übersetzung – die nach dem Frei- und Spielraum, der dem Übersetzer zur Verfügung steht. Bei der literarischen Übersetzung ist – angesichts der Eigengesetzlichkeit des literarischen Werks – die Relevanz der angesprochenen Fragen besonders hoch und nach wie vor aktuell, ihre Beantwortung aber zugleich immer noch extrem strittig.

Dieser nach wie vor bestehende Reflexions- und Diskussionsbedarf soll ausgehend von Paul Celans und Ingeborg Bachmanns Übersetzungen eines Gedichts von Ungaretti ins Deutsche angesprochen werden.

Im ersten Schritt soll der theoretische Rahmen abgesteckt werden. Dafür ist einerseits der Rückgriff auf einige grundsätzliche Überlegungen zur Seinsweise von literarischen Texten nötig, andererseits aber auch auf Fragen der literarischen Hermeneutik. Einer der zentralen Gedanken bleibt dabei der vom literarischen Werk als Bündel bedeutungsträchtiger Sprachzeichen, die in wechselseitiger Interaktion das Werk konstituieren. Diese Bedeutungsvielfalt kann erst durch Interpretation aufgefächert werden. Ausgehend davon wird im zweiten Schritt das Verhältnis zwischen Interpretation und Übersetzung vor dem Hintergrund konkreter Übersetzungsbeispiele untersucht. Die Analyse der jeweiligen übersetzerischen Lösungen soll nicht so sehr im Hinblick auf den mehr oder weniger treffenden Ausdruck vorgenommen werden, sondern v.a. den interpretatorischen Zugriff des Übersetzers auf die Vorlage fokussieren.

Peter V. Zima hat bei einer vergleichenden Lektüre von Gedichtübersetzungen an die dekonstruktivistische Sicht erinnert, bei der es „keine Übereinstimmung, nur Verschiebungen und Differenzen gibt“; zugleich verweist Zima auf Benedetto Croces bekannten Satz, jede Übersetzung „lasse eine neue Ausdrucksform entstehen“ (Zima 1996: 25 f.). Bei einem Vergleich von Übersetzungen desselben Gedichts stoßen wir auf Sinnverschiebungen (phonetische und semantische Verschiebungen), die aufgrund der Wechselbeziehung zwischen Ausdruck und

Inhalt in der Zielsprache als unvermeidlich erscheinen. Vittoria Borsò konstatiert, dass Übersetzen „nicht allein die verbindende Brücke für einen punktuellen Transfer oder einen interkulturellen Dialog [...] oder das Vehikel von Bildern des Eigenen und des Anderen, die man in der Imagologie untersuchte“ darstellt; der „translational turn“ hat bewusst gemacht, Übersetzungen sind Neuschreibungen, „das Übersetzen ist die Methode des Denkens eines dritten Raums, der quer steht zu den Paradigmen von Identität und Alterität.“ (Borsò 2006: 10)

Übersetzung ist ein interkulturelles literarisches Basisphänomen; H. Türk definiert die Übersetzung als „Medium der Fremderfahrung“, sie sei zudem „ein privilegierter Ort zur Artikulation von Differenzqualitäten“ (Türk 1992: 4). In die Praxis der literarischen Übersetzung fließt, je nach Differenz der kulturellen Kontexte, auch Interkulturalität ein. Dabei gilt es jedoch eine doppelte Alterität zu beachten, und zwar neben der kulturellen auch die poetische Alterität. Hierauf beziehen sich Typologien der Übersetzungstheorie, z.B. die Unterscheidung einer ‚einbürgernden‘ von einer ‚verfremdenden‘ Übersetzung, „unter Nutzung der vorhandenen Differenzen oder Erweiterung derselben. Die Übersetzung hat in diesem Rahmen den Effekt, dass bestehende Beziehungen über die eigenen Grenzen hinaus unterhalten oder neue eröffnet werden.“ (Türk 1992: 4) Literarische Übersetzungskunst kann in übergreifende kulturelle Translationsstrategien 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.

Ein Desiderat der Forschung ist es, zu erkennen, welche Einflüsse der Ethnozentrismus auf die Übersetzungslandschaft ausübt, z.B. auf textexterner Ebene, denn literarische Übersetzungen hängen ab von den wirtschaftlichen Interessen der Verlage, 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.

Angesichts der Fremdheit, die es zwischen Sprachen, Literaturen und Kulturen im Rahmen einer literarischen Übersetzung zu überwinden gilt, die „alterisierend“ oder „aliensierend“ überwunden werden kann, muss auch bedacht werden, „Literatur wirft sich [...] als Fürsprecherin oder Anwalt real existierender Fremdheiten auf“ (z.B. historische, psychische, soziale oder transmundane Fremdheiten), „eine Funktion, die sie [...] auch in der Weise ausüben kann, dass die Kultur bzw. die Sprache ihrerseits als das ‚Sein für andere‘, fremdgesetzt, nämlich: der ‚Authentizität‘ entgegengestellt wird.“ (Türk 1992: 49)

In den hier aufgezählten Fällen steht die literarische Übersetzung vor dem doppelten Auftrag, „eine fremde Fremdheitserfahrung wiedergeben zu müssen“; Türk resümiert: „die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung

enthält engere und weitergezogene Perspektiven, womit auch zusammenhängt, dass die Methode des Fremdverstehens keineswegs leicht zu bestimmen ist“; Türk stellt dabei auch die Frage nach der Art der Voraussetzungen, welche Sprachen, Literaturen und Kulturen bereit stellen, „um in eine interkulturelle rsp. multi-kulturelle Verständigung durch Übersetzung einzutreten“ (Türk 1992: 4 f.).

Jede Übersetzung ist bereits Auslegung; das gilt erst recht für die literarische Übersetzung über kulturelle Grenzen hinweg, denn sie hat es in besonderem Maße mit einer doppelten Alterität zu tun: der poetischen und der kulturellen Alterität. Wenn man Kultur als *signifying system* definiert, heißt literarisches Übersetzen, den Sinn zugänglich machen. Gerade „Texte anderer Literaturen besitzen nämlich in der Regel Merkmale, die auf charakteristische und diskriminatorisch fremde Eigenschaften der Ausgangskultur zurückverweisen“; das Problem des Übersetzers bleibt dabei, „wie er mit solchen Charakteristika umgehen soll“, d.h. soll er „die diskriminatorische Fremdheit für die Leserschaft bewahren, reduzieren oder eliminieren, und wenn ja, in welcher Hinsicht?“ (Huntemann/Rühling 1997: 5 f.) Bezogen auf berühmt gewordene literarische Übersetzungen, etwa die von Benjamin (Baudelaire), Borchardt (Dante) und Hölderlin (Sophokles) erkennt man, sie lassen die ihnen gemeinhin zugemessene Funktion als „Original-Ersatz hinter sich“, denn in der „Eigenart ihrer alienisierenden Sprachgestalt, der Verfremdung des Vertrauten“ können sie „mit den geläufigen Analyse- und Wertungskategorien wie ‚Treue/Freiheit‘ oder ‚Äquivalenz‘“ gar nicht angemessen begriffen werden, da sie „zu einem Medium kultur-poetologischer und -philosophischer Reflexion“ werden, „in dem die Frage nach dem komplementären Verhältnis von Eigenem und Fremdem [...] mit Bezug auf [...] unterschiedliche Alteritätsrahmen gestellt wird.“ (Huntemann/Rühling 1997: 22 f.).

Eine literarische Übersetzung sollte basierend auf dem Verständnis der Welt der Ausgangssprache diese in die Welt der Zielsprache herüberbringen.

Es sollte also ein Verstehen sein, das sich im literarischen Übersetzen äußert, wobei es bei der Fremdheit der Kultur (aus der ein Ausgangstext stammt) für den Übersetzer um eine Interpretation dieser Differenz geht. Duerr nennt dieses „Verstehen“ eine „Initiation in eine fremde Lebensform“ (Duerr zit. in: Lönker 1992: 45); ein so geartetes

Verstehen macht – wenn es nicht bis zu einer vollständigen Übernahme des fremden Systems fortschreitet – notwendig auch von vertrauten Interpretamenten Gebrauch, und dies impliziert, dass mit dem Verstehen des Fremden zugleich auch das Wissen um eine nicht vollständig aufhebbare Differenz zwischen Selbst- und Fremdauslegung verbunden ist. (Lönker 1992: 45)

Aufgabe des literarischen Übersetzers ist es, den (nicht nur historischen) Kontext des Textes zu verstehen, den Rhythmus zu erkennen, die Melodie zu erspüren und in der eigenen Sprache wiederzugeben; Übersetzen 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)

Übersetzen bedeutet also Interpretieren, denn wie literaturwissenschaftliche Lesarten eines literarischen Textes sind auch Übersetzungen Teil des hermeneutischen Prozesses. Im Folgenden soll auch das falsche Vorurteil widerlegt werden, dass Übersetzung Äquivalenz zu schaffen habe, denn Übersetzen ist sinnstiftendes Lesen und daher ernst zu nehmen als eigenständige Lesart des Ausgangstextes:

Als ein ‚Autrement dit‘ ist die Übersetzung eine Form der Interpretation. Gerade der Abstand, den sie zum Ausgangstext schafft, erlaubt es, diesen neu zu erkennen. [...]. Er wird durch den Blick des Übersetzers als eine ‚Unstetigkeitsstelle‘ des Originals erkennbar, als ein Knick in der Kurve des Textes, bei dem es nicht möglich ist, seine Bedeutungsrichtung gewissermaßen als Tangente eindeutig zu bestimmen. Die scheinbar oberflächliche Floskel wird befremdlich und sinnstiftend zugleich. Das leistet das schräge Licht der Übersetzung, indem es zunächst der Oberfläche des Originals Relief gibt. (Utz 2007: 13)

P. Utz stellt die provokante These auf, dass literaturwissenschaftliche Lesarten dafür häufig blind sind. In der Prosa scheint die ‚Oberfläche‘ des Textes allerdings wenig Deutungsfragen zu stellen, anders als etwa in der Lyrik. Utz zeigt, dass Übersetzer wie „die traditionelle Hermeneutik darauf trainiert [sind, M. E. B.], den ‚Sinn‘ eines Textes ‚hinter‘ und ‚unter‘ seiner sprachlichen Oberfläche zu suchen – Literaturwissenschaftler sind Sinntaucher. Sie werfen immer wieder an demselben Stellen des Ausgangstextes Anker.“ (Utz 2007: 13)

Die literarische Übersetzung verarbeitet in der Regel literarische und (als komplexeste literarische Form) 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 stellen. Bei dichterischen Übersetzungen oder Nachdichtungen, die ihre Vorlage in ästhetisch souveräner Manier fortschreiben, wie es die Beispiele von I. Bachmann und P. Celan belegen, ist eine scharfe Abgrenzung zur Um- und Nachdichtung schwer möglich. Die Frage der semantischen Entsprechung verweist auf zwei Vorgänge beim Übersetzen: den Austausch der sprachlichen Elemente und den Akt der Nachahmung von Lautmustern und Bedeutungsstrukturen.

Die literarische Übersetzung findet in der komparatistisch und interkulturell orientierten Kulturwissenschaft große Aufmerksamkeit (vgl. Lönker 1992; Tene 2004; Mecklenburg 2008). Das liegt daran, daß sich an ihr Probleme des Verstehens, des Kanons und der interkulturellen Beziehung besonders gut studieren lassen. Als Fall von Intertextualität ist der übersetzerische Texttransfer somit eine ausgezeichnete Form interkultureller Kommunikation, die einen nachhaltigen Kulturkontakt und Kulturtransfer zwischen den Kulturen darstellt.

Erst die Übermittlung und Wiedergabe von in Texten niedergelegten Erfahrungen und Erfindungen führen zum nachhaltigen Kulturtransfer im Sinne der Neubestimmung des Eigenen in der nachahmenden, wetteifernden oder zensierend-zurückweisenden Beziehung zum Fremden.

In der hermeneutischen Sichtweise tritt der Leser bzw. Übersetzer zunächst in einen Dialog mit dem noch fremden Text, bei dem er nicht ohne eine Wissensbasis fachlicher und kultureller Kenntnisse auskommt. Allerdings muss Übersetzen nach dem Verstehen (Rezeption) zum Formulieren dieses Verstehens (Produktion) führen. Übersetzungen dokumentieren dieses Verstehen und stets auch den Sprachstand des Übersetzers und sind damit viel zeitgebundener als Originale, wobei zu bedenken ist: „Die Zeitlichkeit, die nach Jacques Derrida eine unüberwindbare Differenz in die Zeichen einschreibt, lässt die Begriffe von Imitation und Treue zum Original nicht nur in der Moderne und Postmoderne fraglich werden“ (Borsò 2006: 18).

Der hermeneutische Ansatz bürdet dem Übersetzer eine große Verantwortung auf; er kann nicht mehr auf eingebaute Strategien zurückgreifen, sondern er muss sein eigenes Denken und sprachliches Handeln beständig reflektieren. Das bedeutet für den Übersetzer, dass er nach dem fragt, „was als Subtext hinter dem Text steht – und [er, M. E. B.] mobilisiert dabei seine emphatisch gesteuerte Phantasie“, denn Übersetzen hat „mit Schauspielerei zu tun“, „verschiedene Rollen spielen, verschiedene Rollen sprachlich spielen, inszenieren und zum Klingen bringen. Da ist der Reiz eben auch der, nicht nur eine Rolle und immer wieder denselben Typus spielen, sondern ganz unterschiedliche.“ (Kohlmayer/Pöckl 2000: 27)

Mit Übersetzungen sollte sich auch die interkulturelle Literaturwissenschaft befassen, denn sie bieten Anlässe, um interkulturelles Denken modellhaft zu analysieren. Übersetzungen im engeren, literarischen Sinn generieren erst die Weltliteratur und die Literaturgeschichte: „Original und Übersetzung gehören jeweils ihrem Raum und ihrer Zeit an, müssen aber andernorts oder später nicht so gelesen werden.“ (Schöning 1997: 185)

Die literarische Übersetzung als eine Form der Intertextualität ist Gegenstand der Literaturwissenschaft und der Komparatistik.

Die doppelte Alterität in der literarischen Übersetzung über kulturelle Grenzen hinweg – historisch gesehen auch über Epochengrenzen hinweg – meint sowohl eine poetische als auch eine kulturelle Alterität: „Grundsätzlich aber gilt, daß jedes Fremdheitsverhältnis als hermeneutisches Verhältnis einmalig ist. Fremdheit ist

ein Relationsbegriff, mit dem eine Beziehung zum Anderen hergestellt wird; das Fremde ist an Raum und Zeit gebunden und damit einem Wandel unterworfen.“ (Schöning 1997: 184)

Übersetzen heißt, den Sinn eines Textes – in der linguistischen Bedeutung von ‚Äußerung‘ – potentiellen Adressaten so zugänglich zu machen, dass er eine möglichst adäquate Nachbildung in der Zielsprache erhält, wobei adäquat so wenig wie möglich abweichend meint. *Zugänglich* machen bedeutet: in der Zielsprache *Sinn* zugänglich machen.

Ist von Sinn, d.h. Intention die Rede, dann ergeben sich Probleme des Verstehens, der Interpretation und der Hermeneutik. Ist von Äquivalenz die Rede, dann werden theoretische Debatten der Übersetzungstheorie entfacht. Interkulturelle Literaturwissenschaft befasst sich dabei mit der Rolle der Differenz der Kontexte eines Werks und wie sie sich auf Leser einer Übersetzung auswirken. Mit ‚Kontexten‘ sind hier sprachliche, historische, wissenschaftliche, Wissens- und Kulturkontexte gemeint. Eine Kulturdifferenz ist keineswegs schon mit der Sprachdifferenz, dem Ausgangspunkt jeder Übersetzung, impliziert. Die Differenz zwischen Ausgangs- und Zielkultur kann jedoch einen wichtigen Aspekt der Kontexte liefern, deren Einbezug beim literarischen Übersetzen mitschwingen muss. Kulturdifferenz ist nicht einfach ein Faktum, sondern immer zugleich etwas Konstruiertes, auch auf Seiten des Übersetzers und Übersetzungsforschers. Interkulturelle Übersetzungsanalysen sollten neben dem Fokus auf den Kontext des Originaltextes und auf das Zielpublikum die Frage nicht außer Acht lassen, welches Gewicht neben der kulturellen Alterität eines literarischen Werks seine notwendige poetische Alterität, d.h. seine ästhetische Differenz, hat.

Deutschland – ein Übersetzerland?

Dass Deutschland ein Übersetzerland ist (Borsò 2006: 18-25), mag historisch begründbar sein; Schleiermacher hat u.a. darauf verwiesen, dass, analog zu den natürlichen Sprachen, der Übersetzungssprache der Status einer *langue* nicht zukomme. Schleiermacher spricht von einer „hinübergebogenen“ und „fremden Ähnlichkeit“ der Übersetzungssprache (Schleiermacher zit. in: Türk 1992: 5) und davon, dass „jede Sprache ihr eigentümliches hat“, u.a. weil der Verfasser des Originals „in einer anderen Welt gelebt und in einer anderen Sprache geschrieben hat“ (Schleiermacher zit. in: Zima 1996: 21).

Türk plädiert dafür, dem Konstrukt der Übersetzungssprache deshalb mehr Aufmerksamkeit zu widmen, „weil nur auf diese Weise ein Einblick in die Übersetzungsgeschichte als Beziehungsgeschichte zu gewinnen ist.“ (Türk 1992: 5)

Vom Interesse Walter Benjamins für die Kunst des Übersetzens zeugt das Vorwort seiner Baudelaire-Übertragung; dort 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). Benjamin verweist auf die unterschiedlichen Spielarten von Ausgangstext und Übersetzung, ebenso wie auf die Begriffe der Treue und Freiheit einer Übersetzung als seit „jeher widerstrebende[n] Tendenzen“ (Benjamin 1981: 18).

In Benjamins „Die Aufgabe des Übersetzers“ heißt es weiter: „Übersetzung ist eine Form. Sie als solche zu erfassen, gilt es zurückzugehen auf das Original.“ Benjamin entwirft eine ideale Übersetzer-Figur, die in ihrer eigenen Sprache versucht, „die Art des Meinens“ (Benjamin zit. in: Zima 1996: 22) des fremden Textes nachzubilden. In Benjamins Sprachtheorie sind phonetische, syntaktische und idiomatische Redewendungen einer Sprache deren eigentliche Substanz: „Diese Substanz ist schlicht unübersetzbar: In jene fremde Sprache gebannt, von der bei Benjamin die Rede ist, kann sie allenfalls in der Sprache des Übersetzers erlöst werden.“ (Zima 1996: 22) Gerade die relative Beziehung zwischen Treue und Freiheit in einer Übersetzung hat W. Benjamin, jenseits von rein semantischer Äquivalenz, umschrieben; Benjamins messianisches Sprachdenken entwirft für die Übersetzung die Utopie der „tangentialen Berührung“ der Sprachen:

Wie die Tangente den Kreis flüchtig nur in einem Punkte berührt und wie ihr wohl diese Berührung, nicht aber der Punkt, das Gesetz vorschreibt, nach dem sie weiter ins Unendliche ihre gerade Bahn zieht, so berührt die Übersetzung flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkte des Sinnes das Original, um nach dem Gesetz der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen. (Benjamin 1981: 20)

Paul Celan und Ingeborg Bachmann als Ungaretti-Übersetzer

Zu Giuseppe Ungaretti gibt es im deutschen Sprachraum (von 1945 bis zur Gegenwart) eine breitgefächerte Rezeption und Übersetzungstradition (vgl. Dressler 2000: 205-289). Ein Gedicht liegt in zwei berühmt gewordenen Übersetzungen vor: Giuseppe Ungarettis „Per sempre“; dieses Gedicht hat übrigens auch noch Hilde Domin (Domin 1964: 26) übersetzt. Es ist das letzte von Ungarettis Totengedächtnis-Gedichten und es beschließt seinen letzten Gedichtband „Il taccuino del vecchio“ (1960). Thematisch verwandt ist es zu den Petrarca-Sonetten „In morte di madonna Laura“; Ungaretti richtet die Anrede in „Per sempre“ an seine 1958 verstorbene Ehefrau Jeanne.

„Il taccuino del vecchio“ war die sechste Anthologie von Ungaretti; sie enthält Gedichte aus der Zeit zwischen 1952 und 1960. Der Pessimismus Giacomo Leopardis dient Ungaretti, an dessen lyrisches Werk sich häufig Anklänge in poetischen Bildern bei Ungaretti finden, hier als Vorbild.

Ungaretti beschreibt sein dichterisches Verfahren als nicht bloß „äußerliches“

„es ging mir nicht darum, die Worte in ein metrisches Schema zu pressen, sondern ich versuchte, die Worte von einer rhythmischen Bewegung ergreifen zu lassen, die sie metrisch und gleichzeitig harmonisch verbindet, so dass sie die größtmögliche emotive Kraft und expressive Genauigkeit gewinnen. Die Metrik ist nicht etwas Akademisches, sondern an das Leben der Wörter gebunden.“ (Ungaretti zit. in: Goßens 2006: 179)

Nach Jürgen P. Wallmann können – mehr noch als bei anderen Lyrikern – bei Ungaretti Übertragungen immer nur Annäherungen sein, „Andeutungen und Deutungen des Textes, keine Wiedergaben. Die Zweitausendjährige Tradition des Italienischen, das gerade in der Dichtung Ungarettis bis ins Lateinische zurückreicht, findet in unsrer Sprache kein Äquivalent.“ (Wallmann zit. in Goßens 2006: 182).

Celans Übersetzung „Für allezeit“ (Celan 1983: 5.539)

Paul Celan vertrat die Meinung, dass der Nachdichter die Worttreue, die Wörtlichkeit seiner Übertragung zu verlassen habe in Richtung auf ein dem Original ent- und zusprechendes Gedicht, dass also die Wörtlichkeit und sog. Treue einer Übersetzung noch lange keine Poesie erbebe.

Im Falle der Übersetzung von Ungarettis letztem Werk „Il taccuino del vecchio“ bezeugt Celan in einem Brief (vom 7. 2. 1968) an die Lektorin des Suhrkamp Verlages Anneliese Bontond: „Ich habe mich vor allem bemüht, die Härten und Spannungen zu wahren, aus denen das Original lebt.“ (Celan zit. in Goßens 2006: 142) Der von W. Benjamin angesprochene „tangentielle Berührungspunkt“ von Original und Übersetzung wird bei Celans Ungaretti-Übersetzungen als personales Verhältnis zweier poetischer Stimmen deutlich; es sind Konsonanzen und Dissonanzen, die man bei der Analyse der Textgenese in den handschriftlichen Notizen Celans (vgl. Goßens 2006: 76), der ersten Stufe der Übersetzung, am besten erkennt. An den Korrekturen Celans kann man seine Tendenz zu einheitlichen Lösungen verfolgen. So wird Ungarettis Formel „Per sempre“ einheitlich zu Celans „Für allezeit“, auch wenn sich das ursprünglich (in der handschriftlichen Erstfassung seiner Übersetzung) von Celan gewählte „Für immer“ von Klang und Rhythmus her besser in die Melodie des letzten Verses eingefügt hätte. Einheitlich übersetzt Celan durch „wieder“ in „wiedergeborenen Armen“, „wieder spenden“ und in „seh ich dich wieder“ das italienische Verbpräfix „ri-“ („riapriranno“, „ridaranno“, „rivedo“); nur für „risorta“ wählt Celan „du wirst auferstanden sein“ (da ein „wieder auferstanden sein“ keinen Sinn macht); er laviert allerdings ursprünglich zwischen dem Präsens („du bist auferstanden“) und dem Futur, bei dem er schließlich in der Endfassung bleibt. Auch für „ridaranno luce“ hatte die handschriftliche Erstfassung zwischen „neu, spenden

Licht“ und „wieder, spenden Licht“ geschwankt – für die Endfassung wählt Celan die einheitliche Form der Wiedergabe des italienischen Präfixes „ri-“ durch „wieder“ im Deutschen, außer bei „du wirst auferstanden sein“, wo er das „wieder“ weglässt – somit aber im Deutschen die vierfache Wiederaufnahme der Wiederholungsbewegung in der Fassung Ungarettis durch Verben mit dem Präfix „ri-“ reduziert wird auf eine dreimalige Wiederholung der Bewegung des „wieder“ im Deutschen. So wird stilistische Monotonie vermieden; die typischen Sätze Celans kommen auch in der Ungaretti-Übertragung in einem eher stockenden Rhythmus zustande. Mit Wortballungen und -neubildungen will Celan der Kürze und Prägnanz in den oft lapidar wirkenden Aussageformen bei Ungaretti entsprechen. Celans Stärken liegen in seiner Klangbegabung, seine „übersetzerische Leistung [...] besteht nun darin, diese ‚metadiskursive Realisierung‘ in der ‚minimalen Verschiedenheit, in der Fastidentität‘ einer poetischen Mikrostruktur, der Paronomasie, zu entwickeln.“ (Szondi zit. in: Goßens 2006: 203)

Celan war ein renommierter Übersetzer, dessen Nachdichtungen erst in den letzten Jahren in der Germanistik und Komparatistik als vollgültiger Teil seines Werks angesehen werden (vgl. Bodenheimer/Sandbank 1999; De Faveri 1987; Bollack 2006). Sein Werk als Übersetzer ist ein den Nachdichter Celan „poetologisch und lebensgeschichtlich umschließendes Korpus“; Türk würdigt als erster Celan als „Klassiker der Übersetzung“ und die innovativen Züge seiner Übersetzungen „als Paradigmenwechsel von der Bedeutungs- oder Sinnübersetzung zur Übersetzung der Sprachen ineinander.“ (Türk 1991: 256) Celan übersetzte neben Ungaretti auch Sonette Shakespeares und Lyrik von Emily Dickinson. Er beschäftigte sich aber auch mit Autoren, die eine zentrale Rolle in Hugo Friedrichs „Struktur der modernen Lyrik“ spielten, u.a. mit Rimbaud, Valéry und Eluard. Celan befasste sich in den 60er Jahren aber – v.a. in seinem Spätwerk als Übersetzer – mit (z.T. zeitgenössischen) Lyrikern, die oft mit seinem Werk in Zusammenhang gebracht wurden, wohl um die „Dialogizität seines Dichtens unter Beweis zu stellen“ (Goßens 2006: 191); dazu gehörten Mandelstamm, Jessenin und Block. Zeitgenossen, die zu seinem Freundeskreis gehörten und die er übersetzte, waren Jules Supervielles, André du Bouchet, Henri Michaux, Jean Daive und Alain Bousquet. Hierher passt auch Ungaretti, der Celan bei seiner poetologischen Positionsbestimmung als Seismograph diente, galt er doch als Ahnherr des „ermetismo“; Ungarettis Bedeutung für die Erneuerung der italienischen Lyrik in Abgrenzung vom Stil Carduccis, D’Annunzios und Pascolis und für ihren Anschluss an die europäische Literatur der Moderne galt als unumstritten. Auch Celan hatte sich bereits – wie Ungaretti – in die Landkarte der europäischen Literatur der Moderne eingeschrieben; Celan entdeckte im epigrammatischen Stil Ungarettis eine besondere Nähe zu seiner eigenen Stimme, zu seinem lyrischen Sprechen (vgl. Bevilacqua zit. in: Celan 1998: CLVII). Der Begriff „ermetismo“ wurde vom italienischen Kritiker Flora polemisch gegen die Moderne in der italienischen Lyrik der Zwischenkriegszeit eingesetzt (vgl.

Flora, 1936: 103-142), auch gegen den nach Floras Meinung zu dominanten Einfluss der modernen Lyrik Frankreichs auf Ungaretti.

Der Begriff „hermetisch“ entwickelte sich im deutschen Sprachraum, v.a. seit Hugo Friedrichs bahnbrechender Studie, zum Synonym für „dunkel“ und „unverständlich“ – Begriffe, die zunehmend auch auf Celans Lyrik Anwendung fanden. Allerdings unterstrich Celan immer wieder das Gegenteil, denn er beharrte auf einer „dem Realen, dem ‚Menschlichen‘ zugewandten Seite seiner Dichtung und betonte wiederholt ihre grundsätzliche Verständlichkeit. ‚Ganz und gar nicht hermetisch‘ lautet die wohl deutlichste Entgegnung auf einen vermeintlichen Skeptiker.“ (Celan zit. in Goßens 2006: 192)

Der Arbeit des Übersetzers Paul Celan wird seit Leonard Moore Olschers Studie „Der feste Buchstab“ (1985) eine große Bedeutung für die Interpretation seiner eigenen Poetik und seiner eigenen Dichtung zugeschrieben:

Two aspects of Celan's translations are worthy of serious consideration: first, they afford a new and idiosyncratic view of a translated poet, even if the transformations appear at first, and perhaps correctly, as anamorphoses: and second, they provide an access to Paul Celan's poetry and poetics. (Olschner 1987/88: 194)

Eine umfassende Analyse der übersetzerischen Verfahren Paul Celans sowie deren systematische Integration in eine umfassende Theorie seiner Poetik steht bis heute aus. Bei seinen eigenen Übertragungen geht es Celan

um größtmögliche Präzision in jeder Hinsicht, um eine Wiedergabe möglichst aller Nuancen, zu denen auch der Wortklang gehören kann, die Konsequenz bei der Übersetzung gleicher Elemente innerhalb eines Textes, der Zusammenhang innerhalb eines Bedeutungsfeldes, störende Nebenbedeutungen und ganz besonders die Stilebene (Wiedemann 1996: 58 f.)

gehören. Moderne Autoren werden von Celan sinntreu übersetzt, indem er den Vers als Sinneinheit ansieht und bewahrt. Celan präferiert in seiner späten Phase als Übersetzer

Texte, die sich unmittelbarer und mit weniger Widerstand und möglichst vermeidbarem Sinnverlust in seine Sprache umsetzen lassen. [...] Die Wege, Operationen und Verwandlungen solcher Übertragungen legen einen inneren, tieferen Sprachduktus umrisshaft offen; die ‚Freisetzung‘ des Gedichts an einem anderen sprachlichen Ort, in der Zielsprache, geschieht energiebeladener. (Olschner 1985, 305)

Celan schätzte seine Tätigkeit als Übersetzer genau so hoch wie seine Arbeit als Schriftsteller, Übersetzen war für ihn ein „Exerzitium“ für sein eigenes Schreiben

und eine moralisch äußerst verantwortungsvolle Tätigkeit: „Sprache, zumal im Gedicht, ist Ethos – Ethos als schicksalshafter Wahrheitsentwurf“, dem jeder „nachleben“ sollte; denn das Gedicht, auch das übersetzte Gedicht, sei zu schätzen als „menschliche – und mithin einmalige und vom Geheimnis der Einmaligkeit begleitete – Präsenz.“ (Celan zit. in: Fremde Nähe 1992, 398).

In der Übertragung des Ungaretti-Gedichts „Per sempre“ betont Celan die Dynamik des Vorgangs, denn er nutzt das Präsens (außer in V. 10, der im Original durch das Futur ebenfalls hervorgehoben scheint). In den Versen 4, 8 und 9 wird ein hoher Ton, ein erregtes Sprechen suggeriert und durch die Nachstellung der adverbialen Bestimmung erscheint die Syntax fragmentiert. Das lyrische Ich wird in besondere Nähe zum beschriebenen Vorgang gerückt. Das Adjektiv „intatta“ wird bei Celan zum Substantiv „eine Unversehrte“ und dadurch, sowie durch die auffällige Position am Versanfang (V. 10), wird diese Substantivierung deutlich markiert. Celan überträgt das Bildfeld „cima“ (V. 4) mit „Spitze“ (Bachmann wählt dafür das prosaischere „Ende“). „Spitze“ suggeriert den Endpunkt eines Aufstiegs hin zu einem Gipfel oder einer Utopie; das „Ende“ hingegen als ein konklusives Geschehen und einen Endpunkt, z.B. den Tod.

In V. 7/8 bezieht Celan das „loro“ auf „Hände“, dadurch erhält das auferstandene weibliche Wesen Züge eines Engels. Das Auge und die Hände werden bei Celan zu sprachmächtigen poetischen Chiffren.

Celan evoziert hier also ein ätherisch-engelhaftes Wesen von überhöhter Körperlichkeit, das perfekt und unversehrt wirkt (substantiviert als „eine Unversehrte“); dadurch erhält das evozierte „Du“ messianische Konturen und wird vergleichbar mit der Funktion des Dichters und seiner Kraft, die ebenfalls im Visionären und Messianischen liegt. Das Beilagenblatt Ungarettis, das Celan ebenfalls überträgt, enthält Passagen, die wie ein Credo Celans als Dichter und Übersetzer wirken: „Erinnerung hat die gleiche Funktion wie das Gedicht: Abwesendes als Abwesendes in die Präsenz zu rufen.“ (Ungaretti zit. in Goßens 2006: 133) Ungaretti bedient sich, um dieses „schlechthin Abwesende einzuholen, des Mythos, der Metapher – Ausdrucksformen für die Nähe des unendlich Entrückten.“ (Goßens 2006: 133)

Celans Ungaretti-Übertragung ist, mit wenigen Ausnahmen wie A. Vollenweider (Goßens 2006: 172-176), gelobt worden (vgl. Goßens 2006: 154-222), da sie

„sich weniger von den Worten als vom Sinn beeindruckend lässt; weil er [Celan, M.E.B.], auch wenn er die Musikalität verletzt, etwas Poetisch-Adäquates schaffen will; weil er seine eigene sprachliche Diktion nicht unterordnet, sondern sie bewußt einsetzt, so etwa die für ihn typischen [...] Wortkopulationen, die Schubladensätze. Er weicht der Annäherung, dem Mittelwert aus. Er gibt nur eindeutige Lösungen.“ (Bienek zit. in: Goßens 2006: 156)

Sicher: auch beim Wortschöpfer Celan gibt es Manierismen, etwa das deutsche „Nu“ oder „ein Gran“ (Celan 1983: V. 539). Aber insgesamt gesehen, wo sich Celan an Silbenzahl und Tonfall der Vorlage, das epigrammatische, gehämmerte – an Leopardi und Petrarca sowie Vergil geschulte – Italienisch Ungarettis (das immer ohne Pathos auskommt) hält, gelingen ihm überzeugende Lösungen. Es war Celans tiefste Überzeugung, dass Dichtung vor allem Zeugenschaft bedeutet, sich der Vers vom Dichter nicht trennen kann. Jedes Gedicht ist Celan zufolge „radikal persönlich“, das Gedicht ist des Dichters „ständig wechselnde Heimat“; „[k]ein Dichter spricht jemals in anderer als in eigener Sache“, weil der Dichter in seinen Worten „wohnt“ (Celan zit. in: Theisohn 2009: 506 f.).

Bachmanns Übersetzung „Für immer“ (Bachmann 1978: I. 613)

Ingeborg Bachmann schreibt um 1970 in einer Notiz zu Ungaretti:

Im Jahr 1961, nachdem ich die erste Auswahl der Gedichte von Ungaretti ins Deutsche übersetzt hatte, lernte ich den großen alten Mann kennen. Die Begegnung hatte ich die längste Zeit vermieden, weil ich fürchtete, mein fehlerhaftes Italienisch könne ihn erschrecken oder mißtrauisch machen. Allerdings hätte ich mir sagen müssen, daß niemand besser als Ungaretti verstehen würde, daß man in der eigenen Sprache zu Hause sein muß, um ein Gedicht von einem Ufer ans andre ziehen zu können. (Bachmann 1978: 619)

Ein Kapitel für sich in der Entwicklung von Bachmanns poetologischen Reflexionen stellt ihr Verhältnis zu Italien, zur italienischen Literatur und Kulturtradition sowie zu den italienischen Autoren dar. Als Ziel einer diffusen Ausbruchslust, einer starken Erlösungssehnsucht und eines nicht zu bändigenden Dranges nach Befreiung der Sinne ist Bachmanns Wahlheimat Italien zunächst der Ort, an dem sie ihre an der sinnlichen Wahrnehmung orientierte Poetik entwickelt: „Italien lädt überall und immer ein, die Augen zu öffnen, die Ohren, und ich will jetzt nichts andres sehn als mein Papier, die Schreibmaschine und eine Mauer davor.“ (Bachmann 1978: 119) Ihr „erstgebornes Land“ (Bachmann 1978: 119) ist aber auch der Ort, an dem der Konflikt von Kunst und Leben voll ausbricht, weil sie mit der Zeit immer stärker die Gefahr empfindet, dass das Gelingen der künstlerischen Arbeit um den Preis der Entfremdung von den Menschen bzw. des Verzichts auf das Glück im Leben und in der Liebe erkaufte wird. Dieser Zwiespalt wird einerseits in den „Liedern auf der Flucht“ (1956) am Leitfaden der Auseinandersetzung mit Petrarca in seiner ganzen Dramatik entfaltet. Er wird andererseits aber auch in den Briefen an den Komponisten Luigi Nono mehrmals angesprochen und mit der Entstehungsgeschichte des Hörspiels „Die Zikaden“ (1955) in Verbindung gebracht. Hier wird ähnlich wie

im genannten Liederzyklus der Zusammenhang von Flucht und Kunst auf die Problematik der Absonderung aus den lebendigen Lebenszusammenhängen und auf jene der Schuld übertragen, auch wenn diesmal die Isolation von der gesellschaftlichen Realität und der Ästhetizismus im Vordergrund der Auseinandersetzung stehen. Der im Hörspiel thematisierte Komplex von Erinnern und Vergessen und der in den Gedichten reflektierte Erinnerungsprozess als subversives poetisches Prinzip bilden zwei eng miteinander verbundene Varianten der Konzeption von Literatur (Kunst) als Eingedenken, die in den Briefen an Luigi Nono bereits zu präsumieren ist.

Italien besitzt also einen festen Platz in der fiktiven Landkarte Bachmanns als Ort und Idee einer utopischen Hoffnung im Medium der Sprache, deren Sinn Bachmann so zum Ausdruck bringt:

Wenn aber nun die Schreibenden den Mut hätten, sich für utopische Existenzen zu erklären, dann brauchten sie denn nicht mehr jenes Land, jenes zweifelhafte Utopia anzunehmen – etwas, das man Kultur, Nation und so weiter zu benennen pflegt, und in dem sie sich bisher ihren Platz erkämpften. (Larcati 2006: 17 f.)

Bachmann wollte zwei Dichterstimmen, die ihre und die Ungarettis, in ihrer Übersetzung in einer einzigen Stimme vereinen. Übersetzen nimmt im Werk Bachmanns eine besondere Bedeutung an, da sie damit auch ihr Interesse an Wittgensteins Sprachphilosophie, das Ausloten der Grenzen des Sagbaren und die Möglichkeiten der Aussagekraft der Sprache bis hin zu den Rändern des Unsagbaren verbindet. Übersetzen erscheint bei Bachmann als hermeneutischer Prozess des Übergangs und der Mediation. 1962 sagte Bachmann zu dem Prozess des Übergangs von Lyrik zu Prosa: „Ich habe nichts gegen Gedichte, aber Sie müssen sich denken, dass man plötzlich alles dagegen haben kann [...]. Ich verdächtige die Worte, die Sprache [...], vertiefe diesen Verdacht – damit eines Tages, vielleicht, etwas Neues entstehen kann – oder es soll nichts mehr entstehen.“ (Bachmann 1983: 104) Bachmann wechselt in den Jahren der Ungaretti-Übertragungen von der Lyrik zur Prosa, ihre Aversion gegen die Sprache der Lyrik, geprägt von Zweifel und Misstrauen, vertieft sich.

„Übersetzen ist die erste Pflicht, auch wenn Sie nicht in die Charta der Menschenrechte aufgenommen ist“, so Bachmann in einem Entwurf aus dem Nachlass, der die späten Erzählungen des Bandes „Simultan“ kommentiert (Bachmann zit. in: Albrecht/Göttsche 2002: 204). Die Übertragung wird für Bachmann in diesen Jahren zum Ort, wo das Wort in seiner Gratwanderung zwischen Sagbarem und Unsagbarem überleben kann, und das bei der Übersetzung „einer Stimme, ohne die die neuere italienische Literatur – und nicht nur die italienische – nicht zu denken sein wird“ (Bachmann zit. in: Ungaretti 1961: 153), der Stimme von Giuseppe Ungaretti (1888-1970). Bei Bachmann steht die Übersetzung – innerhalb des Kontexts ihres Spätwerks, das die misslingende zwischenmenschliche

Verständigung thematisiert und sich an der Utopie gelingender Kommunikation abarbeitet – „metaphorisch für das Bemühen, sich dem anderen anzunähern und eine gemeinsame Sprache zu finden“; in der Erzählung „Simultan“ zeigt Bachmann, dass „‘Übersetzen‘ auf dem Weg zu einer Verständigung mit dem anderen lebensnotwendig sei. Zu diesem Tun bedarf es allerdings der Hingabe und Ich-Entäußerung“. (Dressler 2000: 110 f.)

Ingeborg Bachmann distanziert sich in den Jahren der Ungaretti-Übertragungen zunehmend von ihrer Rolle als Lyrikerin und greift zum Dichterwort eines anderen Lyrikers, eines Hermetikers und Mystikers, wie Ungaretti in der Literaturkritik bezeichnet worden ist (vgl. Goßens 2000: 87-101). Der Kontakt zweier Dichterstimmen, und vor allem zweier Sprachen, bringt in seiner Interaktion etwas Neues hervor, so Bachmann, eine Erneuerung der Dichtersprache. Giuseppe Ungaretti war wie Paul Celan, nicht nur Dichter, sondern selber namhafter Übersetzer (er übersetzte Blake, Gongora, Shakespeare, Mallarmé und Racine).

Im Nachwort der Ausgabe ihrer Übersetzungen stellt Bachmann den Autor so vor: „Giuseppe Ungaretti wurde am 10. Februar 1888 in Alexandrien, Ägypten, als Sohn von Emigranten aus Lucca, geboren“ (Bachmann zit. in: Ungaretti 1961: 151). Als Sohn eines Emigranten erscheint Ungaretti in seiner Rolle als Fremder, als Wanderer und als Emigrant; wichtige Stationen seines Lebens waren Paris, São Paulo und Rom – das verbindet ihn mit Bachmann, die in der Zeit der Ungaretti-Übertragungen nach Rom übersiedelt. Die Ungaretti-Anthologie „L'Allegria“ (1931) zitiert Bachmann als Beleg der Affinität zwischen ihrem Schreiben dem des geistesverwandten Ungaretti und als Nachweis von Ungarettis Suche nach dem reinen poetischen Wort: „Die Gedichte sind daher seine formalen Qualen, aber er wünscht ein für allemal begreiflich zu machen, dass die Form ihn bloß quält, weil er von ihr fordert, dass sie den Veränderungen seines Sinns, seines Gemüts entspreche“ (Bachmann zit. in: Ungaretti 1961: 153). Zu Ungarettis Lyrik schreibt Bachmann: „Denn in den frühen Gedichten sind alle die neuen Töne und Gesten da, die wir zuerst kennenlernen sollen, alle die neuen Möglichkeiten, die Ungaretti in seiner Sprache entdeckte“ (Bachmann zit. in: Ungaretti 1961: 154). Bachmann sucht die Essenz, das Unmittelbare, die Grazie der „wiedereroberten lyrischen Primitivität“, das erste „Erzittern“, das Ungaretti seinen Vorbildern Petrarca und Leopardi näher rückt: „Mit dieser lebendigen Stimme“, so Bachmann, „beginnt er [...], zu sprechen“ (Bachmann zit. in: Ungaretti 1961: 156 f.).

Wenn Ingeborg Bachmann Gedichte von Giuseppe Ungaretti übersetzt, so Hans Höller, „befinden wir uns sprachlich mitten im Ausdrucksbereich der Verwundung und Zerstörung“ (Höller 1993: 164). Verwundung und Zerstörung sind Schlüsselworte im Leben beider Dichter.

Bei ihrer Arbeit als Übersetzerin von Ungaretti bleibt Ingeborg Bachmann so eng wie möglich am Text und am Wort der lebendigen Stimme des Originals. Ingeborg Bachmann respektiert die Struktur des Originals und der Verszeilen; es

geht ihr um Sinnstreue, um den möglichst unbeschädigten Transport des Originals – dafür opfert sie oft die Wiedergabe der Klangeffekte des Originals. Ungarettis epigrammatische Kürze führt teilweise zu Unwägbarkeiten in der Bedeutungsgebung, jedoch die „Vieldeutigkeit, die [...] ein einziges Wort vermittelt, hat Bachmann als Aufgabe für den Übersetzer erkannt“ (Dressler 2000: 119). Wie Celan empfand Bachmann eine thematische Affinität zu Ungaretti, aber auch von ihrem Sprachbewusstsein her, da Ungarettis Lyrik „mit der abgemühten, überladenen und dekorativen Sprache im italienischen Gedicht gebrochen hat.“ (Bachmann zit. in: Dressler 2000: 109) Ein interessantes Detail in Bachmanns Ungaretti-Rezeption ist ihr Unverständnis für die Literaturkritik, die Ungaretti als Hermetiker bezeichnete (vgl. Dressler 2000: 109). Bachmann verleiht dem Gedicht „Per sempre“ in ihrer Übertragung eher den Charakter eines Näherkommens von Ich und Du. Die Utopie der Vereinigung von Ich und Du (bei Ungaretti „in cima“) findet bei Bachmann ein „Ende“ im Sinne eines positiv grundierten Abschlusses als Wiederauferstehung. In V. 5-7 greift Bachmann, im Unterschied zum Original, zum Präsens; diese Eigenheit verleiht der Übersetzung ein eigenes Tempo. Ab V. 10 wählt Bachmann das Futur. Die Partikel „nochmals“ signalisiert, dass die evozierte Wiederauferstehung einmalig ist, aber auch endgültig.

Zusammenfassung

Der befreite Blick auf das Fremde, das Andere, das *Original*, und die gleichzeitige Besinnung auf die eigene Sprachmächtigkeit leitet die übersetzerische Arbeit Celans und Bachmanns, die grundiert ist vom Wunsch nach einem Ineinandersprechen von Originaltext und Übertragung.

Nach Paul Celan muss ein Übersetzer, der dem Originalgedicht gerecht werden will, oft ganz deutlich von der wortgetreuen Übertragung abweichen. Ingeborg Bachmann vertritt eine ähnliche Position und versteht unter der Praxis der literarischen Übersetzung mehr als nur eine handwerkliche Beherrschung von Wortschatz und Grammatik.

Parallelen zwischen Celan und Bachmann gibt es auch, was das Verhältnis der oder des Übersetzenden zum eigenen lyrischen Sprechen angeht, das als Voraussetzung für das Übersetzen und zuvor für das Textverstehen (des Originalgedichts) gesehen wird. Zu betonen ist darüber hinaus die Notwendigkeit des Verständnisses der anderen Kultur und die Bedeutung der Affinität zwischen übersetztem Dichter (Ungaretti) und Übersetzer (Celan und Bachmann).

	Bachmann	Celan
Z. 1	Undifferenzierte Mengenangabe, träumen als zukünftig	genaue Mengenangabe, Träumen wirkt wie Arbeit
Z. 2	grammatisch korrektes Futur	Präsens als Ausdruck des Zukünftigen
Z. 3	„nie“	„nicht mehr“
Z. 4	„gegen Ende“ ist Zeitangabe	„an der Spitze“ ist Ortsangabe
Z. 5	Arme von mehreren Seiten	„wiedergeborene Arme“, Enjambement zu Z. 6; zu den Händen gehören keine Arme
Z. 6	Hände öffnen sich zum wiederholten Mal, unklar, ob es sich hier um das „wieder“ handelt, das bei Celan in „wiedergeboren“ steckt; es gibt Arme (Z. 5), die zu den Händen gehören	
Z. 7f.	„Höhlen“ sind eher Augenhöhlen, Bezug auf die offenen Hände aber nicht ausgeschlossen	Augen liegen in den offenen Händen
Z. 8ff.	Unterschiedliche Wortfolge und Zeilenumbrüche; „unversehrt“ als Adverb, das Du ist noch nicht näher definiert	Unterschiedliche Wortfolge und Zeilenumbrüche; „Unversehrte“ als Nomen, das Du ist als Frau erkennbar
Z. 9f	Auferstehung wird als kommend erklärt	Auferstehung wird als in der Zukunft abgeschlossener Vorgang messianisch angekündigt
Z. 10f.	„Lenkerin“ ist Nomen, hier wird das Du als Frau erkennbar, lenken steuert mehr als leiten	„geleitet“ ist Verb, leiten ist eher Hilfestellung als „lenken“
Fazit	Bachmann und Celan verwenden nicht nur unterschiedliche Wörter, sondern auch unterschiedliche grammatische Strukturen und Zeilenumbrüche. Es entstehen zum Teil sehr unterschiedliche Eindrücke. Bachmanns Version wirkt endgültiger (Z. 3 f.). Bei Celan erscheint unklarer, wem die Arme gehören (Z. 5). Die Hilfssituation (Z. 6 ff.) wirkt bei Celan mystischer.	

Anhang

Giuseppe Ungaretti: *Per Sempre* (Ungaretti 1990: 286)

Roma il 24 maggio 1959

Senza niuna impazienza sognerò

Mi piegherò al lavoro

Che non può mai finire,
 E a poco a poco in cima
 Alle braccia rinate
 Si riapriranno mani soccorrevoli,
 Nelle cavità loro
 Riapparsi gli occhi, ridaranno luce,
 E, d'improvviso intatta
 Sarai risorta, mi farà da guida
 Di nuovo la tua voce,
 Per sempre ti rivedo.

Celans Übersetzung (Celan 1983:V. 539)

Für allezeit

Ohne ein Gran von Ungeduld geh ich ans Träumen,
 mache ich mich an die Arbeit,
 die nicht mehr enden kann,
 und nach und nach, an der Spitze,
 tun sich den wiedergeborenen Armen
 hilfreiche Hände auf,
 in deren Höhlung
 tauchen die Augen auf, wieder, spenden Licht, aufs neue,
 du wirst auferstandens ein, unvershenes,
 eine Unversehrte, und es geleitet mich
 erneut deine Stimme,
 für allezeit seh ich dich wieder.

Ingeborg Bachmanns Übersetzung (Bachmann 1978: I. 613)

Für immer

Ganz ohne Ungeduld werde ich träumen
 Ich werde mich an die Arbeit machen,
 Die nie enden kann,
 Und nach und nach, gegen Ende,
 Kommen Arme den Armen entgegen,
 Öffnen sich wieder hilfreiche Hände,
 Licht geben die wiederauflebenden Augen
 In ihren Höhlen,
 Und du, plötzlich unversehrt,
 Wirst auferstehen, nochmals
 Wird deine Stimme mir Lenkerin sein,
 Für immer seh ich dich wieder.

Bibliographie

- Albrecht, Monika/ Götsche, Dirk 2002: Bachmann Handbuch. Leben, Werk und Wirkung, Stuttgart/Weimar.
- Apel, Friedmar 1982: Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens. Heidelberg.
- Arend-Schwarz, Elisabeth/Kapp, Volker (Hg.) 1993: Übersetzungsgeschichte als Rezeptionsgeschichte. Wege und Formen der Rezeption italienischer Literatur im deutschen Sprachraum vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. Marburg.
- Bachmann, Ingeborg 1983: Wir müssen wahre Sätze finden. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Wiedenbaum. München.
- Bachmann, Ingeborg 1978: Werke in 4 Bänden. Erster Band: Gedichte. Hörspiele. Libretti. Übersetzungen. München.
- Benjamin, Walter 1981: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Gesammelte Schriften IV.1, Hg. v. Tillman Rexroth. Frankfurt am Main, S. 9-21. Erste Auflage 1921.
- Bodenheimer, Alfred/ Sandbank, Shimon (Hg.) 1999: Poetik der Transformation. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt. Tübingen.
- Bollack, Jean 2006: Dichtung wider Dichtung. Paul Celan und die Literatur. Göttingen.
- Borsò, Vittoria 2006: Übersetzung als Paradigma der Geistes- und Sozialwissenschaften. Zur Einleitung. In: Borsò, Vittoria/ Schwarzer, Christine (Hg.): Übersetzung als Paradigma der Geistes- und Sozialwissenschaften. Oberhausen, S. 9-31.
- Celan, Paul 1983: Gesammelte Werke. Hg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt am Main. 5 Bände.
- Celan, Paul 1998: Poesie. A cura di Giuseppe Bevilacqua. Milano.
- De Faveri, Franco 1987: Dalla figura all'immagine. Celan traduttore di Ungaretti. In: Formen innerliterarischer Rezeption. Hg. v. Wilfried Floeck, Dieter Steland und Horst Türk, Wiesbaden, S. 505-515.
- Domin, Hilde 1964: Auf immer. Übersetzung von G. Ungarettis „Per sempre“. In: Neue deutsche Hefte 11, H. 98, S. 22-26.
- Flora, Francesco 1936: La poesia ermetica. Bari.
- Fremde Nähe. Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Stadthaus Zürich. Ausstellung und Katalog Axel Gellhaus u.a. Marbach, 1997.
- Friedrich, Hugo 1965: Zur Frage der Übersetzungskunst. Heidelberg.
- Garcia-Wetzler, Isabel 1989: Zwischen Faszination und Irritation. Der Übersetzer als Seiltänzer. In: Literarische Übersetzung. Hg. v. Wolfgang Pöckl. Bonn, S. 87-97.
- Goßens, Peter (Hg.) 2006: Angefügt, nahtlos, ans Heute. Agglutinati all'oggi. Paul Celan übersetzt Giuseppe Ungaretti. Frankfurt/Leipzig.
- Hardt, Manfred 1990: Italienische Prosa 1955-1988. In: Italienische Literatur in deutscher Sprache. Hg von Reinhard Kleszczewski u. Bernhard König. Tübingen, S. 171-180.
- Hausmann, Frank-Rutger 1990: Deutsche Übersetzungen aus dem Italienischen im 19. Jahrhundert- Roman und Novelle. In: Italienische Literatur in deutscher Sprache. Hg von Reinhard Kleszczewski u. Bernhard König. Tübingen, S. 131-147.

- Huntemann, Willi/Rühling, Lutz 1997: Einleitung: Fremdheit als Problem und Programm. In: Huntemann, Willi/Rühling, Lutz (Hg.): Fremdheit als Problem und Programm. Die literarische Übersetzung zwischen Tradition und Moderne. Berlin, S. 1-29.
- Höller, Hans 1993: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. Frankfurt am Main.
- Kemp, Friedhelm 1967: Das Übersetzen als literarische Gattung. In: Sprache im technischen Zeitalter. Übersetzen I. Band XXI, S. 45-58.
- Kluszczewski, Reinhard/ König, Bernhard (Hg.) 1990: Italienische Literatur in deutscher Sprache. Tübingen.
- Kohlmeier, Rainer/Pöckl, Wolfgang (Hg.) 2004: Literarisches und mediales Übersetzen: Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst. Frankfurt am Main.
- Köhler, Hartmut 1994: „Was aber bleibt ... nach dem Übersetzen?“ Lausanne (Centre de traduction littéraire. Université de Lausanne).
- Larcati, Arturo 2006: Ingeborg Bachmanns Poetik. Darmstadt.
- Lönker, Fred 1992: Aspekte des Fremdverstehens in der literarischen Übersetzung. In: Lönker, Fred (Hg.): Die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung. Berlin, S. 41-63.
- Mecklenburg, Norbert 2008: Das Mädchen aus der Fremde. München.
- Nünning, Ansgar (Hg.) 2008: Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar.
- Olschner, L. Moore 1987/88: Anamnesis. Paul Celan's Translations of Poetry. In: STCL 12, S. 194.
- Poltermann, Andreas 2006: Übersetzung. In: Brunner, Horst/Moritz, Rainer (Hg.): Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Berlin, S. 419-421.
- Schadewaldt, Wolfgang 1966/67: Aus der Werkstatt meines Übersetzens. In: Schweizer Monatshefte XLVI Heft 2, S. 851-859.
- Schöning, Udo 1997: Die sizilianische Fremde als literarisches und übersetzerisches Problem. In: Huntemann, Willi/Rühling, Lutz (Hg.): Fremdheit als Problem und Programm. Die literarische Übersetzung zwischen Tradition und Moderne. Berlin, S. 164-193.
- Stefani, Arnold 1993: Italienische Kurzprosa des 20. Jahrhunderts. In: Arend-Schwarz, Elisabeth/ Kapp, Volker (Hg.): Übersetzungsgeschichte als Rezeptionsgeschichte. Wege und Formen der Rezeption italienischer Literatur im deutschen Sprachraum vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. Heidelberg, S. 127-140.
- Steiner, George 1994: Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens. Frankfurt am Main.
- Tène, Alexandre Ndeffo 2004: (Bi)kulturelle Texte und ihre Übersetzung. Würzburg.
- Theisohn, Philipp 2009: Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte. Stuttgart.
- Türk, Horst 1991: Celan als Klassiker der Übersetzung. In: P. Celan. ‚Atemwende‘. Materialien. Hg. v. G. Buhr und R. Reuß. Würzburg.
- Türk, Horst 1992: Übersetzung ohne Kommentar. In: Lönker, Fred (Hg.): Die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung. Berlin, S. 3-41.
- Ungaretti, Giuseppe 1990: Vita d'un uomo. Tutte le poesie. A cura di L. Piccioni, Milano. Erste Auflage 1969.

- Ungaretti, Giuseppe 1961: Gedichte. Italienisch und deutsch. Übertragung und Nachwort von Ingeborg Bachmann. Frankfurt am Main.
- Ungaretti, Giuseppe 1968: Das verheißene Land. Das Merkbuch des Alten. Deutsch von Paul Celan. Frankfurt am Main.
- Utz, Peter 2007: Anders gesagt – autrement dit – in other words. Übersetzt gelesen. Hoffmann. Fontane. Kafka. Musil. München.
- von Schirach, Viktoria 1988: «Nachbemerkung». In: Almanach der italienischen Literatur der Gegenwart. Hg. v. V. von Schirach. München, S.193-193.
- Wiedemann, Barbara 1996: Wörtlichkeiten. Paul Celans Anmerkungen zu René Char. Übertragungen von Franz Wurm. In: Strutz, Johann/ Zima, Peter V. (Hg.): Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur. Tübingen, S. 51-65.
- Zima, Peter V. 1996: Der unfaßbare Rest. Übersetzung zwischen Dekonstruktion und Semiotik. In: Strutz, Johann/ Zima, Peter V. (Hg.): Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur. Tübingen, S. 19-35.
- Zimmer, Dieter E. 1997: Deutsch und anders. Reinbek bei Hamburg.