

QVR

QUO VADIS ROMANIA? ZEITSCHRIFT FÜR EINE AKTUELLE ROMANISTIK

Kommunikative Probleme der Übersetzung

AUTORINNEN

Peter Cichon / Margarete Flöter-Durr / Thierry Grass /
Haimo L. Handl / Carola Heinrich / Fritz Peter Kirsch /
Renate Lunzer / Heinrich Stiehler

VARIUM

Josep Lluís Mateo Dieste

REZENSIONEN

Georg Kremnitz

QVR 48/2016

Redaktion:

Peter Cichon (Leitung, Finanzen), Barbara Czernilofsky-Basalka (technische Ausführung), Max Doppelbauer, Astrid Hönigsperger, Georg Kremnitz, Fabio Longoni, Kathrin Sartingen, Heinrich Stiehler, Robert Tanzmeister
korrespondierende Redaktionsmitglieder: Catherine Parayre, Thomas Widrich

Administration: David Stockhammer

Grafik: Astrid Young
Druck der Separata: Riegelnik

Internationaler wissenschaftlicher Beirat:

Roberto Bein (Universidad de Buenos Aires), Joachim Born (Universität Gießen), Jürgen Erfurt (Universität Frankfurt/Main), Ulrich Hoinkes (Universität Kiel), Thede Kahl (Universität Jena), Georges Kleiber (Université de Strasbourg), Philippe Martel (Université de Montpellier), Rosa Maria Medina Granda (Universidad de Oviedo), Henrique Monteagudo (Universidade de Santiago de Compostela), François Pic (Université de Toulouse), Patrick Sauzet (Université de Toulouse), Falk Seiler (Universität Gießen)

Adresse der Redaktion:

QVR-Homepage: <http://www.univie.ac.at/QVR-Romanistik/>

E-Mail: quovadisromania.ifr@univie.ac.at

Quo vadis, Romania?
Institut für Romanistik
Universität Wien
Universitätscampus AAKH
Garnisongasse 13, Hof 8
A-1090 Wien

Mit Förderung der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität
Wien.

ISSN: 1022-3169

QVR 48/2016

Inhaltsverzeichnis

Präsentation:

- Peter CICHON & Heinrich STIEHLER, Kommunikative Probleme der
Übersetzung – wo liegen die?5

Artikel:

- Haimo L. HANDL, Übersetzungen als Aktualisierungen8
Heinrich STIEHLER, Pier Paolo Pasolinis „Ragazzi di vita“ in der Übersetzung
Moshe Kahns..... 23
Fritz Peter KIRSCH, Entre la liberté et la fidélité. Sur une traduction de
Flamenco..... 34
Renate LUNZER, Italienische Irredentisten als Vermittler deutscher Sprache
und Kultur..... 48
Carola HEINRICH, *Russia in Translation*. Zur Identitätskonstruktion in der
Republik Moldau..... 63
Margarete FLÖTER-DURR & Thierry GRASS, Kommunikative Probleme in der
Rechtsübersetzung..... 80

Varium:

- Josep Lluís MATEO DIESTE, Die Zeitschriften mit Impact-Faktor und die
neue Weltordnung der Wissenschaft 94

Rezensionen:

- Georg KREMnitz: Villani, Mario/Reati, Fernando, 2016. *Desaparecido*.
Erinnerungen aus einer Gefangenschaft. Wien: Löcker, 257 S.
[argentinisches Original: *Desaparecido*. Memorias de un cautiverio. Buenos
Aires: Ed. Biblos, 2011]. 108
Georg KREMnitz: Kramer, Valentin, 2016. *Zwischen den Heimaten*. Deutsch-
argentinische Einwanderervereine in Rosario und Esperanza 1856-1933.
Bielefeld: Transcript Verlag, XI+408 S.; Hock, Beate, 2016. *In zwei
Welten*. Frauenbiographien zwischen Europa und Argentinien.
Deutschsprachige Emigration und Exil im 20. Jahrhundert. Berlin:
edition tranvía, Verlag Walter Frey, 234 S. 112

QVR 48/2016

Kommunikative Probleme der Übersetzung – wo liegen die?

Peter CICHON & Heinrich STIEHLER, Wien

„Nirgends erweist sich einem Kunstwerk oder einer Kunstform gegenüber die Rücksicht auf den Aufnehmenden für deren Erkenntnis fruchtbar“, eröffnet Walter Benjamin seinen Essay „Die Aufgabe des Übersetzers“ von 1921, um unmittelbar anschließend zu fragen: „Gilt eine Übersetzung den Lesern, die das Original nicht verstehen?“¹ Die negative Antwort mag mit Benjamins theologisch-teleologischem Sprachverständnis jener Jahre zu tun haben; die Beiträge der vorliegenden Nummer widersprechen dem. Allen voran Haimo L. Handl (Drösing), der gleich zu Anfang seiner Reflexionen zu Dantes „*Divina Commedia*“ seine fehlende Italienisch-Kompetenz betont. Den Übersetzungen der „*Commedia*“ im deutschen und amerikanischen Sprachraum nachgehend versteht er deren Aktualisierungen als zeitbedingte Interpretationen, auch von Sprache zu Sprache. Statt prosaischer Nacherzählung plädiert Handl für eine poetische Übertragung, statt Akzentuierung des Inhalts für eine Akzentuierung der Form, des Auditiven: Jede Übersetzung bedarf des lauten Lesens!

Im italianistischen Bereich verbleibt auch Heinrich Stiehler (Frankfurt/Main), der Pier Paolo Pasolinis borgata-Roman „*Ragazzi di vita*“ (1955) in der deutschen Übersetzung Moshe Kahns von 1990 behandelt, vor allem hinsichtlich der Übertragbarkeit von römischem Dialekt (*romanesco*) und Jargon (*gergo*). Neben der Kollision von H- und L-Varietät stehen die Namenssymbolik der Protagonisten, die sprachlichen Manifestationen der „*fisicità*“ und die Erzählerhaltung der fiktionalen Realität gegenüber zur Diskussion. Stiehlers Quintessenz ist es, dass Moshe Kahns Übersetzung gerade durch die versuchte Italianisierung des Deutschen der Vorlage treu bleibt, dabei aber zwangsläufig an die Grenzen der Zielsprache stoßen muss.

¹ Benjamin, Walter, 1963. „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: Baudelaire, Charles. *Tableaux Parisiens*. Deutsch und mit einem Vorwort versehen von Walter Benjamin. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7.

Wie groß die übersetzerische Herausforderung angesichts literarischer Texte ist, die sich einem eindeutigen Verstehen entziehen und verschieden gedeutet werden können, zeigt Fritz Peter Kirsch anhand eines Übersetzungsvergleichs des okzitanischen Romans *Flamenca* aus dem 13. Jahrhundert. Wie soll man z.B. übersetzerisch mit dialogischen Elementen verfahren, bei denen der Autor offen zu lassen scheint, ob sie ein wirkliches Gespräch oder die dialogische Wiedergabe eines inneren Monologs darstellen, im vorliegenden Fall dessen von Flamenca's Ehemann Archimbaud? Dabei macht Fritz Peter Kirsch zugleich deutlich, dass auch die Übersetzung innerhalb der gleichen Sprachfamilie, etwa vom Okzitanischen ins Französische oder ins Italienische, gegenüber der ins Deutsche keinen Vorteil darstellt, es entsprechend angeraten ist, den immer gegebenen Bedeutungsspielraum literarischer Texte anzuerkennen, ebenso wie den Umstand, dass Übersetzbarkeit ihre Grenzen hat.

Renate Lunzer erinnert in ihrem Beitrag an die Anfang des 20. Jahrhunderts übersetzerisch und literaturkritisch überaus produktive, durch Namen wie Tavolato, Slataper, Burich, Spaini und Pocar geprägte Intellektuellenszene der Städte Görz und Triest im ehemaligen österreichischen Küstenland, das seit 1919 zu Italien gehört. Ausgestattet mit einer zugleich deutsch-österreichischen und italienischen Sozialisation, wobei sie ersterer durchaus ambivalent gegenüberstehen, werden diese kosmopolitisch inspirierten Grenzgänger zwischen den Kulturen zu wichtigen Vermittlern v.a. österreichischer deutschsprachiger Autoren in den italienischen Kulturraum.

Wenn Carola Heinrich (Wien) von „Russia in translation“ spricht, so ist damit nicht Russland als transferierter Gegenstand einer beliebigen Übersetzung gemeint, sondern vielmehr die sog. „kulturelle Übersetzung“ (Bhabhas, 2011; Italiano und Rössner, 2012). Sie beruht auf einer De- und Rekontextualisierung von Inhalten, auf einem konfliktuellen Aushandeln von Differenzen, ist also dem Text immanent. Die kulturelle Übersetzung dient der Konstruktion einer kollektiven Identität, was hier am Beispiel der jungen Republik Moldau, zerrissen zwischen der SU und Russland als postkolonialer Hegemonialmacht einerseits und dem verheißenen Warenparadies Europa andererseits, gezeigt wird. Als Illustration zu letzterem zieht Heinrich den Einakter „*Fuck you, Eu.ro.Pa!*“ (2005) von Nicoleta Esinencu heran, der die Sozialisationsbrüche des dramatischen Ichs zwischen Zwangs- und Konsumverpflichtung thematisiert, und Europa vom Vorbild ins Zerrbild übersetzt. Die Performance „*DRUJBA*“ (2012) von Ion Borș bricht bereits im russischen Titel „Freundschaft“ ironisch die neue und alte Abhängigkeit vom Großen Bruder. Hier reaktualisiert die kulturelle Übersetzung das tradierte Feindbild.

Die Übersetzbarkeit der Rechtsterminologie nur als Aufhänger benutzend fragen Margarete Flöter-Durr und Thierry Grass (beide Strasbourg) vor dem Hintergrund der Philosophie Ludwig Wittgensteins und der Kommunikationstheorie des Soziologen Alfred Schütz nach der Rekonstitution von Sinn als einem Element des Textganzen. Hermeneutisch wird die Sinnvarianz als Bestandteil der Kommunikation in der Triade Autor – Übersetzer – Leser insofern ausgemacht, als das Verstehen des Anderen nicht mehr und nicht weniger ist als eine Approximation. „Die Ungewissheit, die der Übersetzung bis zu einem gewissen Grad stets anhaftet“, heißt es im *Fazit*, „liegt unseres Erachtens auch darin, dass die Übersetzungspraxis genauso mannigfaltig, offen, fluktuant und situationsabhängig ist wie der Sprachgebrauch selbst.“

Übersetzungen als Aktualisierungen

Haimo L. HANDL, Drösing

Da ich nicht Italienisch spreche, ist mir die italienischsprachige Literatur nur via Übersetzungen zugänglich. So kenne ich die Göttliche Komödie in verschiedenen Übersetzungen, und muss Gegenüberstellungen und Vergleiche mit dem Original auf Restkenntnisse des Lateinischen stützen, um den ursprünglichen Sprachklang erahnen zu können.

Aber auch italienische Muttersprachler können nicht so ohne weiteres die alte Sprache Dantes lesen und verstehen. Deutschsprachige haben mit alten Texten aus dem Mittelalter Probleme, wenn diese ihnen nicht überhaupt fremdsprachig erscheinen.

Da hat es der Leser, der zur Übersetzung greift, etwas leichter. Er kann nicht nur zwischen verschiedenen Übersetzungen als Sprachleistung wählen, sondern auch zwischen zeitbedingten Interpretationen. Man liest nicht nur übersetzerische Sprachqualität, sondern auch wesentliche historische Wertsichten, wie sie über Generationen und Jahrzehnte sich geändert haben: Obwohl Übersetzer individuell arbeiten, ist diese ihre Arbeit von ihrer erlebten Kultur geprägt, und die war 1828 (Philalethes), 1865 (Karl Witte) oder 1877 (Karl Bartsch) anders als im 20. Jahrhundert, wobei zu beachten ist, dass innerhalb eines Jahrhunderts, eines eigentlich willkürlich definierten historischen Zeitrahmens, selbst enorme Unterschiede entsprechend gesellschaftlicher Umwälzungen festzustellen sind, die die individuelle Leistung zusätzlich einfärben: Richard Zoozmann (1907), Karl Vossler (1910), Stefan George (1912), Rudolf Borchardt (1930), Friedrich Freiherr von Falkenhausen (1937), liefern nicht nur unterschiedliche Übersetzungen und Sprachverständnisse, sondern unterschiedliche Interpretationen. Rudolf Borchardt stellt mit seiner verwegenen Neuschöpfung einen Sonderfall dar.

Dass die Übersetzungen in Deutschland oder im deutschen Sprachgebiet der Nachkriegszeit nicht nur individuelle Eigenheiten aufweisen, sondern auch gesellschaftliche „Abfärbungen“, ist anzunehmen. Hinzu kommen die in der Zwischenzeit neu gewonnenen Erkenntnisse zu Leben und Werk des Autors. Von einer Übersetzung durch Hartmut Köhler (2010) oder Kurt Flasch (2011), bzw. Georg Peter Landmann (1997) oder Hermann Gmelin (1949) erwarte ich Eigenheiten und Unterschiede, auch wenn es um Prosanacherzählungen geht.

Lese ich Übertragungen von Dantes Komödie ins Englische, erweitere ich mein Zugangsfeld nicht nur über die andere Sprache, die mir zugänglich ist, sondern eben auch die kulturbedingten Eigenheiten und Unterschiede, nicht zu sprechen von den historischen.

Im Englischen finde ich das gleiche Phänomen wie im Deutschen: Die erste amerikanische Übersetzung von 1867 durch Henry Wadsworth Longfellow, die übers Internet bequem abrufbar ist wie die von Charles Eliot Norton (1891-92) sind heute eher historisch interessant. Mehr geben die Übertragungen von John Ciardi (1954-1970) und Charles S. Singleton (1970-1991 6 Bände!) her. Noch näher am Zeitgeist sind die Übersetzungen von Robert und Jean Hollander (2000-2007) und Clive James (2013). Mir persönlich erscheint die Arbeit von Singleton allein schon wegen des umfangreichen, substanzialen Kommentars überaus wertvoll, gefolgt von den Übersetzungen von Robert und Jean Hollander.

Überaus reizvoll ist es, deutschsprachige mit englischsprachigen Übertragungen aus den annähernd gleichen Zeiträumen zu vergleichen. Da merkt man sofort, wieweit bei wem wie stark Ideologie, Theologie und davon gefärbte Philosophie auf die Übersetzung einwirkt bzw. es zeigen sich grundlegende Unterschiede der Sprachauffassung.

Anders als bei Hölderlin, der fest in deutschen Händen verwaltet wird, ist Dante nicht ausschließlich unter italienischer Kontrolle. Wie begrüßenswert, dass in den USA 1881 die Dante Society of America gegründet wurde, die heute noch ihre Dante Studies (neben anderen Publikationen) herausbringt, dass Dante in den USA breit rezipiert wird, dass namhafte Dante-Experten und Professoren nicht nur in Fachzeitschriften publizieren (oder in herausragenden Internetseiten ihre Arbeiten zugänglich machen, wie Professor Teodolinda Barolini an der Columbia University in New York mit ihrem „Digital Dante“), sondern auch in literarischen. Wo sonst noch findet man Publikumsmagazine wie den NEW YORKER, worin eine fundierte Rezension zu Hollanders Dante-Übersetzung zu lesen ist? Wo sonst liefern Literaturzeitschriften wie die NEW YORK REVIEW OF BOOKS Besprechungen von hoher Qualität und in einer Ausführlichkeit, wie man sie für gewöhnlich nur für ein Fachpublikum in einem Fachorgan erwartet?

Je hochwertiger die Schätzung eines Originals, desto eher wird die Frage nach der Übersetzbarkeit gestellt. Es überrascht, dass etliche namhafte Experten behaupten, die Göttliche Komödie sei nicht adäquat ins Deutsche zu übersetzen, weshalb sie in einer deutenden prosaischen Nacherzählung Zuflucht suchen. Ich teile diese Meinung nicht. Alles ist übersetzbar, keine Sprache bleibt in sich gefangen oder gebunkert. Dass es allerdings unterschiedliche Grade der

Annäherung in der Übertragung gibt, dass Unterschiede bleiben, liegt auf der Hand und ist trivial.

Die generelle Übersetzbarkeit bedeutet andererseits nicht, dass die Form, die Sprache, gleichgültig im Sinne von gleich gültig ist. Denn es geht nie nur um empirisch belegbare Informationen oder Informationseinheiten, sondern auch um Qualitäten, wie sie Sprachen über ihre Konnotationenfelder erzeugen, wie wir sie über komplexe Formen wahrnehmen. Deshalb erscheint mir eine Prosaübersetzung eines Poems als ungenügend, ganz gleich, wieviel Wissen der Übersetzer hineinzupacken vermag. Er leistet nur eine Nacherzählung, einen Bericht, einen Kommentar. Er streckt von vornherein die Waffen, und versucht gar nicht eine Übertragung. Er verhält sich wie ein Komponist, der eine Komposition nicht in eine andere musikalische Form überträgt, sondern sie nur beschreibt. Aber das Musikalische liegt nie in der zugeschriebenen Bedeutung oder einem festmachbaren „Inhalt“, sondern in den Formen. Und Gedichte bedingen die Form, um als Gedicht „klingen“ zu können; die inhaltlichen Beschreibungen sind da nur Nebenprodukte.

Widme ich mich der Lektüre von Dantes „Commedia in deutscher Prosa“ von Kurt Flasch, finde ich interessante Deutungen, einen gescheiterten Kommentar, aber nicht einmal einen Ansatz des Poems, weil der Experte in Prosa parliert. Aber er hat als Leser für sich übersetzt, sonst könnte er auch prosaisch nicht davon oder darüber schreiben. Er vermochte nur nicht, eine poetische, gebundene Form im Deutschen zu finden bzw. wollte keine finden, weil ihm das Unterfangen unmöglich schien. Flaschs Prosa wurde von einem anderen Experten, Karlheinz Stierle, kritisiert: „Kurt Flaschs Prosaübertragung von Dantes „Commedia“ verfehlt den poetischen Geist dieses Meisterwerks“; ebenso wurden Übersetzungsfehler moniert und generell die Haltung des Übersetzers, SEINEN Dante als DEN Dante zu präsentieren, seine Verdienste herauszukehren und andere Arbeiten, auch wenn er sie verwendet, nicht zu erwähnen. Wenn also Flasch die Prosaarbeit seines Kollegen Hartmut Köhler nicht erwähnt (außer in einer Fußnote) zeigt ein Vergleich die hohe Qualität von Köhlers Kommentar, auch wenn er als Christ Dante anders kritisiert als Flasch. Frank Hertweck meint: „Kurt Flasch orientiert seine Übersetzung an unserer Gegenwart, seinen Kommentar an Dantes Jahrhundert. Bei Hartmut Köhler ist es gerade umgekehrt.“

Erstlektüren prägen oft besonders, hinterlassen meist nachhaltigere Eindrücke als nachfolgende. (Ich bin versucht, den Vergleich mit der Sexualität und den ersten Kontakten und Erfahrungen zu ziehen.) Ich habe 1967 eine Taschenbuchausgabe der Komödie erworben: es handelte sich um die Über-

tragung von Karl Vossler, die als Doppelband in Goldmanns Gelbe Taschenbücher 1962 erschienen war. Sie bildete die Grundlage meiner Lektüre und Auseinandersetzung mit Dante. Später folgten Übertragungen von Richard Zoozmann, Philalethes und Hermann Gmelin. Ein besonderes Abenteuer bildete die Übertragung von Rudolf Borchardt, „Dante deutsch“, die mich als Alemannen besonders ansprach, wenn sie mir als Übersetzung doch fast zu verwegen erschien. Als ich mir zu Vergleichszwecken die Übertragung von Georg Peter Landmann vornahm und später die von Hartmut Köhler bzw. Kurt Flasch, bemerkte ich immer wieder ein starkes Nachwirken der Blankverse von Vossler, die sich anscheinend in meinem Gedächtnis eingraviert haben, so dass der neue Blick einige Energie verlangte.

Bei den Übersetzungen oder Übertragungen ins Englische gelang der „neue Blick“ leichter. Natürlich zeigen sich die Eigenheiten oder Spezifika nicht durchgehend; der Eindruck einzelner Gesänge oder Kapitel gestaltet sich anders als der Gesamteindruck der Komödie, wobei letzterer sich erst nach längerer Reflexion etabliert, während spontane Reaktionen auf gewisse Sätze und ihre Übertragungsformulierungen eher primär sprachlich sind, weniger kontextbezogen oder historisch.

Vergleich der Verse 1-12 aus dem Ersten Gesang:

Karl Vossler:

Dem Höhepunkt des Lebens war ich nahe,
da mich ein dunkler Wald umfing und ich,
verirrt, den rechten Weg nicht wieder fand.
Wie war der Wald so dicht und dornig,
o weh, daß ich es nicht erzählen mag
und die Erinnerung daran mich schreckt.
Viel bitterer kann selbst der Tod nicht sein.
Doch um das Gute, wie es dort mir wurde,
zu zeigen, kommt das andre auch zum Wort. –
Ich weiß nicht recht, wie ich hineingeriet,
war nach und nach so schläferig geworden,
bis daß ich abkam weit vom rechten Weg.

Ich las oder lese die Botschaft, dass der Ich-Erzähler zu Lebensmitte, dem Höhepunkt, der zu Dantes Zeiten sicher früher war als heute, im dunklen Wald sich verirrt, und deswegen den rechten Weg nicht wiederfand. Also war er auf dem rechten Weg, von dem er wegen der Verirrungen im dunklen Wald abkam.

Der Wald hat in Deutschland bzw. im deutschen Sprachgebiet eine besondere Bedeutung, die sich auch in den Märchen widerspiegelt. Ich weiß nicht, ob dieser Vorstellung der Bedeutungsgehalt von Dante entspricht. Aber zumindest für den Ich-Erzähler muss er horribel gewesen sein, weil er jede Erinnerung daran vermeiden will, da sie so bitter schmerzlich ist, dass sogar der Tod nicht schlimmer sein könne. Woher er das wissen will, wird nicht gesagt. Der Tod ist gemeinhin eher die Erlösung von Pein, hier konterkariert Dante den Schrecken. Dann erklärt er in der Erinnerung, dass er nicht wisse, wie er da hineingeriet, da er so schläfrig geworden war, also die Sinne verlor, weshalb er (ja) vom rechten Weg abkam.

Neben dem Wald als dem Unheimlichen der „rechte Weg“, von dem er abkam, aber doch auch Gutes berichten kann. Und so beginnt die Reise. Nach meiner kulturellen Sozialisation stellen sich sofort gewisse Bilder ein, Mythen und Werte. „Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben.“ Wer den rechten Weg verlässt, ist auf die „schiefe Bahn“ geraten. Der rechte Weg ist gerade und führt nach oben. Die Göttliche Komödie zeigt die Umwege nach diesem Oben, dem Himmel, dem Paradies. Um die Angst zu bewältigen, die einen im dunklen Wald befällt, reden Kinder laut oder singen. So auch der Wanderer, der das Gute, das auch ihm widerfahren ist, berichten will. Aber bevor er zum „Guten“, dem Paradies gelangt, soll vom Unten, der Hölle und ihren Qualen berichtet werden. Seit ich Goethes Gedicht „Harzreise im Winter“ (1777) kenne, hat das Bild des rechten Weges eine zusätzliche poetische Bedeutung gewonnen. Bei Goethe wird jener, der abseits gerät, weg vom rechten Weg, als Unglücklicher betrauert, „Denn ein Gott hat/ jedem seine Bahn/ Vorgezeichnet“ im „Dickichts-Schauer“. „Aber abseits wer ists?/ Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad/“. Goethe ist zutiefst Humanist, Dante strafwütiger eitler Thomist. Goethes Verse erklingen auch in der Musik von Johannes Brahms, der drei Strophen aus dem langen Gedicht kongenial vertonte (1869). So verbindet sich das Bild des Unglücks und des Unglücklichen, der abseits gerät, zu einem tiefen, humanen Bild, das mit der Höllenwelt des rabiaten Wüterichs Dante kollidiert.

Bei Zoozmann liest sich der Beginn des Ersten Gesangs folgendermaßen:

Ich fand mich, grad in unseres Lebens Mitte,
In einem finstern Wald zurück, verschlagen,
weil ich vom rechten Pfad gelenkt die Schritte.

Ha! wie er ausgesehn ist hart zu sagen,
Der wüste Wald mit wildverwachsenen Strecken,
Daß in Gedanken sich erneut mein Zagen.

So herb ists, herber kann der Tod nicht schmecken.
Doch um vom Heile, das ich dort gefunden,
Zu melden, muß ich anderes erst entdecken.

Wie ich hineinkam, kann ich nicht bekunden,
So tief war ich zur Zeit vom Schlaf benommen,
Als meinem Blick der wahre Weg entschwunden.

Hier lese ich eine aktivere Rolle der Wahl: „weil ich gelenkt die Schritte“ hat es ihn zurück verschlagen. Also muss er früher schon mal dort gewesen sein, wohin ihn das Abseitskommen wieder führt. Damit er aber vom Guten, vom Heile berichten kann, das er doch gefunden, „muß ich anderes erst entdecken“. Hier verschiebt sich in meinem Verständnis wieder die Rolle dessen, der entdecken muss und will, gegenüber der Haltung, wie bei Vossler ausgedrückt, wo „das andere auch zu Wort“ kommt. Ein feiner Unterschied, der sich im letzten Vers verstärkt: was bei Vossler ein Abkommen vom rechten Weg war, ist bei Zoozmann die Wahrnehmung, das Bild, das sich dem Blick entwindet. Er kann gar nicht mehr wählen, weil der Weg, der wahre, entschwand, unsichtbar wurde. Bemerkenswerter Weise unterschlägt Vossler aber den Kontrast zwischen Plural und Singular, wie er bei den anderen Übertragungen, auch der englischen, deutlich wird: „unseres Lebens“ einerseits, „fand ich mich“ andererseits („our life“ – „I came to myself“). „Unser Leben“ erweitert den Kontext, innerhalb dessen der Ich-Erzähler dann Position bezieht.

Der als Übersetzer hochgeschätzte und gelobte Philalethes (König Johann von Sachsen) übertrug die besagten Verse wie folgt:

Als ich auf halbem Weg stand unsers Lebens,
Fand ich mich einst in einem dunklen Walde,
Weil ich vom rechten Weg verirrt mich hatte;
Gar hart zu sagen ist's, wie er gewesen,
Der wilde Wald, so rauh und dicht verwachsen,
Daß beim Gedanken sich die Furcht erneuet;
So herb, daß herber kaum der Tod mir schiene:
Doch eh' vom Heil, das drin mir ward, ich handle,
Meld' ich erst andres, was ich dort gewahrte.
Wie ich hineinkam, weiß ich nicht zu sagen,
So schlafbefangen war ich zu der Stunde,
Als von dem rechten Weg ich abgewichen.

In den beiden letzten Versen wird klar, dass er wegen einer Schlaftrunkenheit vom rechten Weg abwich. Die aktive Wahl des Abweichens wird betont, ganz anders als bei Zoozmann.

Die englische Übertragung Hollanders lautet:

Midway in the journey of our life
I came to myself in a dark wood,
for the straight way was lost.

Ah, how hard it is to tell
the nature of that wood, savage, dense and harsh—
the very thought of it renews my fear!

It is so bitter death is hardly more so.
But to set forth the good I found
I will recount the other things I saw.

How I came there I cannot really tell,
I was so full of sleep
when I forsook the one true way.

Hier fällt mir die Passivform im dritten Vers auf: „for the straight way was lost“. Er betont, dass er, bevor er das Gute, das er fand, fortsetze, „the other things“, das Ungute, berichten wolle. Aktiv wieder das Abweichen im letzten Vers: „when I forsook the one true way“. Die Betonung liegt zudem auf dem EINEN wahren Weg, „The ONE true way“. Das Abweichen vom rechten Weg in der Mitte des Lebensweges kommt klarer zum Ausdruck: „Midway in the journey of our life“. Weiters war der Ich-Erzähler nicht nur schläfrig oder schlaftrunken, sondern voll (tief) im Schlaf: „I was so full of sleep“, was das Abkommen, das Abweichen von dem einen wahren Weg erklärt. Die frühe Übersetzung von Philalethes klingt mir nahe der späten von den Hollanders, wiewohl alle deutschen Übersetzungen nicht den EINEN wahren oder rechten Weg betonen, sondern „nur“ das Bild des „rechten Weges“ bemühen.

Und wie hat Kurt Flasch in seiner deutschen Prosa übersetzt?

In der Mitte unseres Lebensweges kam ich zu mir in einem dunklen Wald.
Der rechte Weg war da verfehlt.
Ach, wie schwer ist es, davon zu sprechen, wie er war, dieser Wald, so
wild, so rauh und dicht. Wenn ich nur daran denke, kommt mir wieder

die Angst. Bitter war er, fast wie der Tod. Aber um vom Guten zu sprechen, das ich da fand, rede ich von den anderen Dingen, die ich dort sah.

Ich kann nicht recht sagen, wie ich dort hineingeriet, so schlaftrunken war ich, als ich den wahren Weg verließ.

Die mögliche Botschaft, die ich herauslese, klingt etwas anders als bei den vorherigen Textproben. „Der rechte Weg war da verfehlt.“ Was heißt das? Dass er ihn hätte wählen und begehen können, aber es nicht unternahm, weil unter den gegebenen Umständen das verfehlt gewesen wäre? Die Logik bezüglich des Guten, von dem zu sprechen sei, liest sich wie eine Umkehrung: Um vom Guten zu reden, rede ich vom Gegenteil. Um X zu zeigen, weise ich auf U. Und den wahren Weg verlassen ist etwas Anderes als von ihm abkommen, außer es ist klar, dass es nur EINEN wahren Weg gibt, dann ist auch das Verlassen schon falsch und ein Fehler. Die Sprache Kurt Flaschs, seine deutsche Prosa, die eine Form von modernem Gegenwartdeutsch sei bzw. sein will, klingt nicht sonderlich „modern“, vor allem nicht nach den durch den Kommentar geweckten Erwartungen. Im Nachwort, das sich auch im Buch „Einladung, Dante zu lesen“ findet, kann man viel Theoretisches lesen übers Übersetzen, die Historie usw. usf., was modern und bedacht klingt, aber keine adäquate Widerspiegelung in seiner Prosa findet. Flasch betont die Wichtigkeit poetischer Sprache nur, um so triftiger seine Prosafassung herauszukehren, weil nicht einmal ein Genie wie Stefan George eine poetische Übertragung des italienischen Meisterwerks erreicht habe, wie er meint. Er untermauert diese Begründung mit zwei Hinweisen. Erstens sei es verkehrt und falsch, sich in der Übertragung sprachlich am Original zu orientieren, das wäre eine Fehlleistung, weil dann nicht das aktuelle Deutsch in der Zielsprache verwendet werde. Zweitens gäbe es seit dem 2. Weltkrieg keine gereimte oder gebundene Übertragung ins Deutsche mehr. Klar, wenn George es nicht geschafft hat, was will man von ihm verlangen? Klingt auf die Erstsicht plausibel. Aber dann kratzen und bohren Zweifel.

Müsste nicht ein Leser italienischer Muttersprache Anspruch auf eine Sprachfassung haben, die dem modernen, aktuellen Italienisch entspricht? Weshalb werden hier die Übertragungen, die keinem modernen Alltagsitalienisch folgen, goutiert? Müsste man nicht, wie einige Versuche mit Shakespeare in England oder den USA es tun, Dante in Neuübertragungen in leichter, gereinigter, vereinfachter italienischer Form auch den Bildungsfernen nahebringen? „Dante light“, ähnlich wie „Shakespeare light“? Könnte das nicht zum Anlass werden, endlich die Goethesche Fassung seines Faust ad acta zu legen

und sich einerseits an eine Prosafassung zu halten, wie sie Köhler und Flasch von Dantes Komödie lieferten, andererseits an eine moderne, einfache Rapform, wie sie den Jungen heute geläufig ist, trainiert durch telegene Slams? Darin läge doch eine Zukunft, den Lesern nicht alte Formen, Altdeutsch sozusagen, zuzumuten.

Zurück zum Ersten Gesang. Was folgte den spontanen Bildern und Ersteindrücken? Ist eine naive Lektüre überhaupt möglich? Muss man nicht Dante-Experte werden, um das Werk zu verstehen? Hat Ossip Mandelstam, der der Expertokratie misstraute und für eigenständiges Lesen plädierte, unrecht? Dürfen nur Schriftgelehrte deuten bzw. haben nur deren Exegesen Sinn und verdienen öffentliche Beachtung? Auch der präzise Kommentar in Robert und Jean Hollanders Übertragung zeigt die Limitationen und Grenzen des Laien auf. Es handelt sich um ein generelles Problem und betrifft nicht nur Dantes Schriften. Eine frühe Beobachtung von George Steiner gewinnt an ungutem Gewicht:

The point is not trivial. As footnotes lengthen, as glossaries become more elementary (right now it might still be 'Troilus: Trojan hero in love with Cressida, daughter of Calchas, and betrayed by her,' but in a few years the Iliad itself may require identification), the poetry loses immediate impact. It moves out of any direct line of vision into a place of special learning. This fact marks a very large change in the consensus assumed between poet and public. The world of classical mythology, ..., is receding from our natural reach. (Steiner 1967: 59)

Je überzeugender Übersetzer behaupten, dass Poeme unübersetzbar seien, desto stärker der Fokus auf das Semantische, die Botschaften, den Inhalt. Ein falsches Bescheiden aus Unvermögen und Anmaßung zugleich setzt ein. Und tatsächlich toben sich die prosaischen Nachberichtler als Exegeten in ihren Kommentaren aus, rücken den unvoreingenommenen Leser in lange Schatten, erhöhen das Sekundäre gegenüber dem Primären und festigen damit die Positionen der Schriftgelehrten und Exegeten auf Kosten der Autoren. Ein Sieg des Kommentars über das Original (ein Problem, auf das George Steiner in seinem Buch „Real Presences“ einging.)

Man fragt sich, wie ein Benedetto Croce las, bevor er die Erfahrungen jahrelanger Lektüre gesammelt hatte, wie Ossip Mandelstam, wie alle jene, die primär die poetische Sprache hören wollen und weniger die buchhalterisch erfassten Daten und Vorkommnisse eines Kleingeistes, der als Dichter groß wurde. Wenn die Komödie wirklich so eine herausragende Dichtung ist, muss

sie auch heute ohne jahrzehntelanges Studium lesbar sein, etwas hergeben, und zwar in IHRER Form, und nicht in einer aktualisierten Sprachfassung. Brauche ich tausende Fachstudien, um Shakespeares Dramen zu verstehen oder seine Sonette? Bleibt mir Goethes Faust verschlossen, wenn ich kein Germanist bin? Nein. Bei Dante soll es anders sein?

Je stärker aber das Inhaltliche gilt, desto zeitbedingter und ge- bzw. befangener die Textkorpi. Was soll mir die Sprache noch sagen, wenn ich vom Inhalt her überhaupt kein Interesse zeige oder zeigen kann, mich mit den historischen Begebenheiten, den alten christlichen Glaubenssätzen oder philosophischen Versatzstücken aus zweiter und dritter Hand auseinanderzusetzen? Was interessiert mich das christliche Weltbild, die thomistische Deutung, die katholische Welt? Soll es mich interessieren? Nur weil ein italienischer Zukurzgekommener seine eitlen Ziele dichterisch formulierte?

Mir geht es mit solchen und ähnlichen Texten wie mit schwachen Opernlibretti, die ich kaum beachte in ihrer Trivialität und Banalität, nur damit ich die Musik hören kann, die musikalische als poetische Leistung mir bewahre. Welche poetische Übersetzung der Komödie leistet das? Jedenfalls keine prosaische. Und bei den anderen zeigt sich ein viel geringerer Unterschied als ich ursprünglich annahm. Der Unterschied zwischen der Übertragung von Singleton oder Robert und Jean Hollander ist gering. Die meisten Unterschiede liegen in den Kommentaren. Für poetische Unterschiede muss man zeitlich weit auseinanderliegende Übertragungen konsultieren. Der Sprachwandel ist sehr langsam und träge.

Dass die Poesie, zumindest im Original bzw. italienischer Übertragung, auch heute noch fesselt, bannt und einen durchdringt bzw. umfängt, beweist mir unter anderem die meisterhafte Rezitation von Vittorio Gassman (Gassman: Legge Dante), der ich den Vorzug vor anderen gebe (z.B. Roberto Benigni). Hier lastet nicht mehr das Bemühen, die vielen Referenzen zu identifizieren, zu wissen und gewichten, hier wirkt das Wort, die Sprachfarbe, der Rhythmus, das Sprachkleid. Ich folge der Auswahl von Gassman und lese in der deutschen Übertragung von Philalethes oder Vossler, ich genieße die Rezitation, auch wenn ich nicht, besonders nicht ohne gleichzeitige Lektüre der deutschen Übertragung, alles sofort verstehe. Aber die deutschen Übertragungen sperren sich, klingen holprig. Ich höre intensiver. Es geschieht mir tatsächlich wie bei einer Oper in einer Sprache, die mir nicht verständlich ist, deren Fremdheit aber bei intensivem und wiederholtem Hören abnimmt. (Die aufsteigende, innere Aufforderung, endlich Italienisch zu erlernen, ist schwer zu widerlegen und macht mir als gelebte Inkonsequenz oder Bequemlichkeit Probleme.). Die Bereitschaft des Rezitators zum Pathos, wie es im Deutschen

heute unmöglich wäre, und wie er im Englischen des 20. Jahrhunderts von Ezra Pound praktiziert wurde, der energiegeladen, übertrieben und ekstatisch seine Cantos vortrug (man vergleiche dagegen die Rezitation von T. S. Eliot aus der gleichen Zeit!), bringt eine andere Welt, einen anderen Geist nahe, wofür ich zutiefst dankbar bin. Es gilt die Poesie, und nicht die empirische Korrektheit, die subjektive Verzerrung, das eitle Unterfangen. Hat Ossip Mandelstam also doch recht?

Ich höre also Gassman, wie eine Oper, und spreche jetzt Borchardts Dante. Ich lese nicht, ich sehe weniger, sondern ich höre, was ich rede, in Verbindung mit der Rezitation des Italienischen, vorgetragen von Gassman. Und tatsächlich, es verschmilzt, es breitet sich ein zusätzlicher Sprachklang aus, ein gewisser Rhythmus, eine Dramatik, die mir bei den anderen poetischen Übertragungen fehlte, und die keine Prosaarbeit liefern kann, weil sie nur sekundär ist, Inhaltsangabe. Borchardts Dante in Borchardts Deutsch kommt der Sprachmelodie so nahe wie keine andere Übertragung, die ich kenne (ist sie deshalb so unbekannt und negiert?).

Inmitten unseres Lebens
an der Fahrt / erfand ich mich in einem
finsternen hagen, / dass ich der rechten
strassen irre ward: / Ach harter pein,
und wem er glich, zu sagen, / der hagen,
ein wild wald rauch und ungeheure,
der an gedanken mir erneut das zagen!
Tod ist viel saurer nicht denn seine säure!
Doch kund zu thun, was heils ich dort empfieng,
sag ich, was mehr mich traf von abenteure:
Ich vollspräch es kaum je, wie ich mich drein fieng;
Also von schlafe war ich da bezwungen,
dass ich von der bewährten strassen gieng.

(Borchardt, Dante deutsch, Beginn Erster Gesang Hölle)

Die Wichtigkeit lauten Lesens, insbesondere von Gedichten, hat nicht nur Nietzsche wiederholt betont, sondern auch der russische Dichter Ossip Mandelstam, der damit seinen langen Essay „Gespräch über Dante“ einleitet:

Poetische Sprache ist ein Kreuzungsprozeß und setzt sich aus zwei Klangweisen zusammen. Die erste dieser Klangweisen ist die für uns hörbare und fühlbare Veränderung der Instrumente poetischer Sprache,

die bei deren Ausbruch überhaupt erst entstehen. Die zweite ist das eigentliche Sprechen, d. h. die Arbeit der Intonation und Artikulation, die von den sogenannten Instrumenten geleistet wird. (Mandelstam GE II:113)

In der Poesie ist nur das ausführende Verstehen wichtig und nicht das passive, reproduzierende, nacherzählende. Semantische Befriedigung gleicht dem Gefühl eines ausgeführten Befehls.

Die Signalwellen des Sinns verschwinden, sobald sie ihre Arbeit getan haben: Je stärker sie sind, desto lieber treten sie zurück, desto weniger neigen sie zum Verweilen. (Mandelstam GE II:114)

Die Rezitationen Gassmans umfassen nur eine Auswahl von Gesängen aus der „Hölle“. Aber sie geben wenigstens einen Teil her, in den man fast rauschhaft eintauchen kann. Und die Übertragung von Borchardt klingt so oft fremd und sperrig, dass es einige Toleranz und Übung braucht, nicht den analytischen Verstand zu aktivieren, sondern den „verschwindenden Signalwellen“, von denen Mandelstam spricht, sich zu überlassen. Man könnte die fremdartigsten Gebilde von Borchardt zitieren und herausstellen, sie in Vergleich mit den „verträglicheren“ anderer Übersetzer stellen. Doch das ginge am Sinn vorbei; was wäre gewonnen? Borchardt liefert keine Kommentare, er offeriert eine eigentümliche, konstruierte Sprache. Aber, wir dürfen nie vergessen, JEDE Sprache ist konstruiert, keine „natürlich“!

Das innere Bild des Verses ist nicht zu trennen vom unendlichen Miensenspiel, das über das Gesicht des Sprechenden und erregten Rezitators huscht.

Die Kunst des Sprechens nämlich verzerrt unser Gesicht, sprengt seine Ruhe, zerstört seine Maske [...] (Mandelstam GE II:115f.)

Gassmans Vortrag, sein zum Gehörbringen beglückt und zeigt einen möglichen Umgang mit der Danteschen Poesie, zeigt, wie auf Umwegen die Übersetzung, die der Hörer leistet oder der er folgt, wirkt, wie er das Poetische als schier Musikalisches hereinholt. Mandelstam hält fest: „Würden wir hören, so würden wir unverhofft in einen Kraftstrom eintauchen, der als Ganzes Komposition heißt, in seinem Teilaspekt aber Metapher, ...“ (Mandelstam GE II:120)

Der Zugang zur Danteschen Poesie wird durch die umfangreichen Kommentare, durch das unerbittliche Regime des Sekundären und seiner Experten,

behindert und erschwert. Welcher Leser traut sich noch eigene Gedanken aufkommen zu lassen? Wer scheut nicht vor kurzzeitigen Eindrücken zurück, nimmt das Risiko der spontanen Assoziation und Reaktion bzw. Sinnbildung nicht nur in Kauf, sondern genießt sie?

Ossip Mandelstam wusste, wie viele andere, von den Barrieren und Hindernissen durch Exegeten und Experten. „Bis heute ist Dantes Ruhm das größte Hindernis für Erkenntnis und tieferes Verständnis seines Werkes, und wird es noch lange bleiben.“ Theopohl Spoerri betonte schon im Vorwort seiner Arbeit „Dante und die europäische Literatur“ (1963) „Das Unglück des heutigen Kunst- und Literaturbetrachters – und das gilt für den Fachmann wie für den Mann auf der Straße – ist, daß er vor lauter Bäumen den Wald nicht sehen kann.“ (Dem stimme ich zu. Spoerri liefert aber eine Deutung, die klarmacht, dass nur tief Gläubige Dantes Welt verstehen können und folgt einer Ursprachtheorie, die ich nicht teile.)

Theodor W. Adorno bemerkte in seinem Aufsatz „Ohne Leitbild“: „Zu den aufgewärmten Ewigkeitswerten verführt das Argument, die ästhetische Qualität von Werken aus der vorbürgerlichen Zeit sei durch Rundheit, Einstimmigkeit, unmittelbares Einleuchten der neueren Kunst überlegen. (...) Heute aber geht vom Historismus, der höchst unnaiven Bildung ein derartiger Terror aus, daß niemand mehr wagt, dumpfen und unfreien Produkten eben das als Insuffizienz vorzuhalten, für die nicht ohne weiteres eine Frühe entschädigt, deren Heiliges nicht selten dem niedrigeren Stand der Produktivkräfte zuzurechnen ist, nicht dem Hauch des ersten Schöpfungstages. Je unnaiver das ästhetische Bewußtsein, desto höher steigt Naivetät im Kurs.“ (*Adorno GS 10.1:294*) Dieses bedauerliche Phänomen betrifft die meisten sogenannten „Säulenheiligen“ unserer Kultur, seien es Klassiker wie Hölderlin, Vorkriegsautoren wie Kafka oder Nachkriegsautoren wie Celan, Pound, Joyce und ihresgleichen.

Die Lektüren verschiedener Übersetzungen von Dantes „Göttlicher Komödie“ widersprachen meiner Erwartung, dass die jüngsten die aktuellste, moderne Sprachannäherung lieferten, vor allem deshalb, weil in jüngerer Vergangenheit kein namhafter Übersetzer sich an eine poetische Übertragung wagte und mir die prosaischen nicht genügen, weil sie von vornherein Verfehlungen sind. Auch im Englischen lassen sich nur unwesentliche Eigenheiten in den Übersetzungen von Robert und Jean Hollander bzw. Clive James festmachen; es regiert eine hohe Erwartungserfüllung. Die Hauptleistungen liegen im Expertenkommentar und nicht, zumindest für meine Ohren nicht, im Poetischen.

Dantes „Commedia“ poetisch, prosaisch, Übersetzungsvergleich

Literatur:

- Adorno, Theodor W., 1997. „Ohne Leitbild“, in: *Obne Leitbild. Parva Aesthetica*. (GS Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Alighieri, Dante, 2013. *Commedia*. In deutscher Prosa von Kurt Flasch. Frankfurt/Main.
- Ders., 1958. *Die Göttliche Komödie*. Italienisch, deutsch (Übersetzung von Richard Zozmann). Darmstadt.
- Ders., 1951. *Die Göttliche Komödie*. Übersetzt von Hermann Gmelin. Anmerkungen von Rudolf Baehr. Nachwort von Manfred Hardt. Stuttgart: Reclam.
- Ders., 1962. *Die Göttliche Komödie*. Deutsch von Karl Vossler. München: Goldmann GG842-8743.
- Ders., o. J. *Göttliche Komödie*. Übersetzt von Karl Witte. Durchgesehen und herausgegeben von Prof. Dr. Berthold Wiese. Mit einem Nachwort von Dr. Werner Bahner. Leipzig: Reclam.
- Ders., 2000. *Inferno*. Translated by Robert and Jean Hollander. Introduction notes by Robert Hollander. New York.
- Ders. 2013. *La Commedia / Die göttliche Komödie*. Übersetzt aus dem Italienischen und kommentiert von Hartmut Köhler. Stuttgart 2012 (3 Bde.).
- Croce, Benedetto, 1921. *Dantes Dichtung*. Mit Genehmigung des Verfassers ins Deutsche übertragen von Julius Schlosser. Zürich.
- Dante deutsch von Rudolf Borchardt*, 1930. München.
- Dante's Göttliche Komödie übersetzt von Philalethes*. 1916. Mit Bildern von Gustav Doré. Berlin: Borngräber.
- Flasch, Kurt, 2015. *Einladung, Dante zu lesen*. Frankfurt/Main.
- Gassman, Vittorio, 2005. *Gassman legge Dante*. Con 4 DVD. Milano: Editore EDB.
- Goethe, Johann Wolfgang von, o. J. *Gedichte*. Vollständige Ausgabe. Stuttgart.
- Hertweck, Frank, 5.10.2011. *Eine Jenseitsreise im Diesseits*. FAZ.
- Ders. 20.3.2013. *Fables Feuer*. Das Paradies als Ort der Liebe – und Polemik. Zum Abschluss von Hartmut Köhlers großer Dante-Übersetzung. ZEIT Online.
- Mai, Klaus-Rüdiger, 23.5.2015. *Der Nahferne*. Freiheit, die er meinte. Karlheinz Stierle erklärt Dante Alighieri aus dem Geist des Exils. DIE WELT.
- Mandelstam, Ossip, 1994. *Gespräch über Dante*. Gesammelte Essays 1925-1935. Frankfurt/Main.
- Niehoff, Reiner, 23.1.2014. *Die Hölle der Übertragungen*. Dantes „La Commedia“ in der Neuübersetzung von Hartmut Köhler. Eine verspätete Rezension. Literaturkritik.de.

Haimo L. Handl

- Spoerri, Theophil, 1963. *Dante und die europäische Literatur*. Das Bild des Menschen in der Struktur der Sprache. Stuttgart.
- Steiner, George, 1975. *After Babel*. Aspects of Language and Translation. Oxford.
- Ders., 1978. "Dante Now: The Gossip of Eternity (1976)", in: *On Difficulty and Other Essays*. Oxford.
- Ders., 1982. "To Civilize Our Gentlemen (1965)", in: *Language and Silence*. Essays on Language, Literature, and the Inhuman. New York.
- Stierle, Karlheinz, 25.12.2011. *Die Musen haben ihn nicht geküsst*. Kurt Flaschs Prosaübertragung von Dantes „Commedia“ verfehlt den poetischen Geist dieses Meisterwerks. ZEIT Online.
- Weiss, Peter, 1968. „Gespräch über Dante“, in: *Rapporte*. Frankfurt/Main.

Pier Paolo Pasolinis „Ragazzi di vita“ in der Übersetzung Moshe Kahns

Heinrich STIEHLER, Frankfurt am Main

Pier Paolo Pasolini (1922-1975) ist oft übersetzt worden, auch und gerade ins Deutsche. Bis 1990 *nicht* übersetzt wurde hingegen sein früher „Roman“ (-über die Gattungsbezeichnung ließe sich streiten-) „*Ragazzi di vita*“, und das nicht aus Gründen des Skandals, den er bei seinem Erscheinen 1955 im pruden Nachkriegsitalien Antonio Segnis auslöste und in Adenauers Bundesrepublik hätte auslösen können, sondern weil er, was die sprachlichen Register angeht, schlicht unübersetzbar scheint. Davon wird genauer zu handeln sein. Vorerst jedoch erweist sich eine kurze biographische Einführung als sinnvoll mit besonderer Berücksichtigung von Pasolinis Verhältnis zu den H- und L-Varietäten in Italien, d. h. zur literarischen und später auch filmischen „Mehrsprachigkeit.“

Es gibt kaum einen Intellektuellen des XX. Jahrhunderts, der so vielseitig war wie Pier Paolo Pasolini, der derart die Gegensätze in sich vereinigte und als Gegensätze bewusst bestehen ließ: als *Totalität* und *Marginalität*. Pasolini war Dichter *und* Übersetzer, war Schriftsteller *und* Filmer, war Philologe *und* Journalist, war – und das müsste vielleicht zuerst gesagt werden – Homosexueller *und* Kommunist.

Geboren am 5. März 1922 in Bologna entstammt er kleinbürgerlichen Verhältnissen. Der Vater – wenig geliebt – war Berufsoffizier mit häufigen Abwesenheiten, die Mutter, Lehrerin aus Casarsa della Delizia im Friaul, zwischen Udine und Pordenone gelegen. Die häufigen Umzüge zwischen 1922 und 1940 lassen das Kind nicht Fuß fassen; nur Casarsa, wo die Familie aus dem Zwang zur Sparsamkeit die jährliche „villeggiatura“ verbringt, wird dem jungen Pier Paolo zu einer Art Wahlheimat. Hier entstehen nach Pasolinis Abitur 1940 die „*Poesie a Casarsa*“ (1942), erste Gedichte im Friulanischen während der Hochblüte des italienischen Hermetismus; und hier wird nach Pasolinis Bologneser Promotion über Giovanni Pascoli, der wie er selbst in seiner *Fanciullino*-Poesie gesprochene Sprache und dialektale Varietät integrierte, 1945 die *Academinta de Lengha Furlana* ins Leben gerufen – nach dem Vorbild des neuprovenzalischen Félibrige-Kreises Frédéric Mistral's und anderer. Es geht Pasolini beide Male um die Verteidigung der (nicht nur) sprachlichen Marginalität gegenüber der

zentralistischen Kulturpolitik des kaum vergangenen italienischen Faschismus und seiner Ideologie der *italianità*. Es geht ihm um den Kampf gegen die Kolonialisierung und Zerstörung der bäuerlichen Oralität, es geht ihm um die Normativierung des Friulanischen als Schrift- und Literatursprache, um Prestige also, und es geht ihm zugleich um die Abgrenzung von einer für kleine Literaturen insgesamt typischen *strapaese*-Tradition, also von pragmatisch orientierter Heimatliteratur. Von der *Academiuta* werden Rimbaud, Verlaine, Eliot und andere ins Friulanische übertragen; von Anfang an ist für Pasolini – das sei betont – der Umgang mit Sprachvarietäten *experimentell*.

Im September 1943 wurde Pasolinis Bruder Guido durch Tito-Partisanen, die, unterstützt von italienischen Kommunisten, Teile Friauls für Jugoslawien zurückgewinnen wollten, umgebracht; 1947 tritt er selbst unter dem Eindruck von Landbesetzungen durch friulanische Bauern in die italienische KP ein und sieht das nicht zuletzt als einen Akt privater Versöhnung. Der erst 1962 erschienene Roman dieser Lebensphase, „*Il sogno di una cosa*“, der die Landarbeiterunruhen von 1948/49 behandelt, nimmt im Titel die Programmatik des „mythischen“ Kommunismus Pasolinis auf, einen Briefauszug von Marx an den Linkshegelianer Ruge von 1843 zitierend. *Il sogno di una cosa* –

für Pasolini ist das Träumen des Traums die entscheidende Lebensfrage, er hat nicht ohne Grund die zweite Hälfte der Marx-Stelle, die von der realen Inbesitznahme der Menschheitsträume handelt, unterschlagen. [...] „Es wird sich dann zeigen, dass die Welt längst den *Traum von einer Sache* besitzt, von der sie nur das *Bewusstsein* besitzen muss, um sie wirklich zu besitzen.“ (Kammerer 1977: 14 Hervorhebungen nicht im Original.)

Pasolini liest intensiv Marx und Gramsci, wird Sektionssekretär von Casarsa, schreibt friulanische Wandzeitungen und nimmt als Delegierter des PCI an den antifaschistischen Kongressen von Paris und Budapest teil. Aber schon am 28. Oktober 1949 kommt es zum Parteiausschluss. Ein Junge aus Casarsa hatte dem Ortspriester sexuellen Verkehr mit dem Lehrer Pasolini gebeichtet, und der Vertreter der Kirche wollte den gerade 27-jährigen wegen Unzucht mit Abhängigen erpressen, es sei denn, er schwöre dem Kommunismus ab. Er schwört ihm nicht ab, aber die stalinistische KPI, der die Sache zu Ohren kommt, passt sich flugs über die *proletarische* der *katholischen* Moral an, war – so Maria-Antonietta Macciocchi – Pasolini doch „den Genossen (...) suspekt, denn sein Hass auf die DC steht einer politischen und moralischen Annäherung von DC und KPI im Wege (...)“ (Macciocchi 1978: 10) Bereits die Wortwahl

des Ausschlusses enthüllt die Ära Shdanows: „Der Dichter (!) Pasolini ist aus der Partei ausgeschlossen worden“, und was ihr Vorsitzender Togliatti 1950 in *Rinascita* über Gide schreibt, hätte er auch über Pasolini schreiben können: Statt mit Politik sollte sich Gide lieber mit Päderastie beschäftigen, wovon er wirklich etwas verstehe... (Vgl. Macciocchi 1978: 11, Anm.2, 12)

Das lebenslang anhaltende Trauma des demütigen Verfahrens erklärt sich zudem im Lichte der erwähnten Ermordung des Bruders Guido durch Tito-Partisanen. Pasolinis Eintritt in die Partei war von ihm als Akt der Versöhnung gedacht, was die ihm mit dem Dekadenzvorwurf und dem des Jugendverderbers lohnte.

In Casarsa war kein Bleiben mehr. Pasolini zieht mit seiner Mutter nach Rom, in den Vorort Rebibbia. Nach einer Phase der Arbeitslosigkeit wird er Hilfslehrer an einer kirchlichen Privatschule, findet daneben Gelegenheitsaufträge in Cinecittà, unter anderem als römischer Dialektspezialist in Fellinis „*Le notti di Cabiria*“ (1956). Unmittelbar nach seiner Ankunft hatte er der Freundin Silvana Ottieri in Bologna die Synthese seiner Erfahrungen vermittelt: „Ich will Dir nur sagen, dass ich weder jetzt noch in Zukunft Schamgefühle haben werde, wenn ich von mir spreche. Ich werde mich sogar öffentlich an den Pranger stellen müssen, weil ich einfach niemand mehr belügen will, so wie ich im Grunde Dich und die anderen belogen habe. (...) Schluss mit den Halbwahrheiten, man muss sich dem Skandal stellen.“ (zit. nach Haag 1978: 128)

Kaum in Rom beginnt Pasolini die Arbeit an „*Ragazzi di vita*“, deren Niederschrift sich nicht zuletzt aus Gründen sprachlicher Dokumentation fünf Jahre lang hinziehen sollte. Dabei werden ihm die *borgate*, die kriegsverelendeten römischen Vorstädte, nicht nur „Zulieferer“, sie werden für ihn ein neues Casarsa, die Reinkarnation Friauls, wo er ein noch halb bäuerliches Subproletariat mit eigener Sprache und Kultur entdeckt: eine *residuale Kultur* (Raymond Williams), Vorbewusst und deshalb *Natur*, im Begriff, von der sich abzeichnenden Konsumgesellschaft des Nordens eliminiert zu werden. Ihre Sprachvarietäten sind der *gergo* und das *romanesco*, Sprachen des Lebens, Expressivität, im Gegensatz zur *lingua*, der Sprache der Macht, der Institutionen, auch der Institution Literatur. Die IV. Abteilung von „*Le Ceneri di Gramsci*“ (1957) beschreibt exakt den schriftstellerischen Zugang, die Perspektive, die gegenüber der Welt der „*ragazzi*“ eingenommen wird. An die Adresse Gramscis heißt es:

Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere
con te e contro te; con te nel cuore,
in luce, contro te nelle buie viscere;
/(...)/

(...)
Attratto da una vita proletaria
a te anteriore, è per me religione
la sua allegria, non la millenaria
sua lotta: la sua natura, non la sua
coscienza; (...)
(Pasolini 1973: 28)

Man kann die „*Ceneri di Gramsci*“ wie die „*Ragazzi di vita*“ auch lesen als Protest gegen einen billigen Sozialreduktionismus, wie ihn der Sozialistische Realismus damals mit „Parteilichkeit“ und „positivem Helden“ einforderte, dem Pasolini 1959 mit „*Una vita violenta*“ zum Teil Tribut zollt. Hier aber fehlt der „positive Held“; die „ragazzi“ sind kollektive Antihelden, die sich gerade nicht durch Zuwachs an politischem Bewusstsein auszeichnen, die stattdessen ihren eigenen Sittenkodex dauernd unterlaufen, sorglos und armselig, leichtlebig und gewalttätig sind. „*Ragazzi di vita*“ wurde die Gattungsbezeichnung „Roman“ – assoziiert man mit ihm den realistischen – häufig abgesprochen. Es handelt sich in der Tat um Geschichten, nicht um Geschichte, um ein „Stationendrama“, einen „Episodenfilm“ der römischen borgate 1945 – 1950, lose verknüpft einzig durch die schemenhafte Hauptfigur, den von den Verhältnissen zu zunehmender Brutalisierung gezwungenen Riccetto (riccio=kraushaarig, gelockt).

Das Wichtigste – auch für die Übersetzung – ist jedoch fraglos Pasolinis *mimetischer Impetus*: die Protagonisten sollen sich sprachlich (und im Film dann körpersprachlich) selbst charakterisieren, was – wie zu zeigen sein wird – erzählerischen Paternalismus und Artifizialität nicht ausschließt. Der *spirito filologico* dokumentiert die sprachlichen Register „romanesco“ und „gergo“, die bislang nicht literaturfähig waren, wie ihre Sprecher nicht gesellschaftsfähig sind. Richtig stellt Karin von Hofer fest,

dass im Dialekt durch die in ihm vorhandene weitere Kommunikations-
spanne jenes positive Moment des Volks-Verständnisses, d. h. eines un-
wissenden, jedoch natürlichen und fröhlichen „popolo“ zur Geltung
kommt, das sich in einem „dialettale riso“ derb und ausgelassen äußert,
eine Äußerung, die durch die gerade mit dem „romanesco“ mögliche
Mittelbarkeit und Verständlichkeit des Dialekts den nicht notwendig
andauernden isolationistischen Ausschluss dieser Menschen betont. Der
„gergo“ hingegen signalisierte vor diesem Hintergrund den anderen Pol,
den des „sottoproletario“, den des Misstrauens und der Verzweiflung

einer ausgeschlossenen und sich ausschließenden Gruppe und deren Degradation durch andere und durch sich selbst. (von Hofer 1971: 207 f.)

In diesem Zusammenhang noch zwei Hinweise Karin von Hofers, ein linguistischer und ein eher „philosophischer“: Der Dialekt könnte linguistisch für sich alleine bestehen, während der nur sich semantisch unterscheidende „gergo“ immer Zweitsprache ist, „die als künstliche parasitär neben der Gemeinsprache auftritt (...)“ (von Hofer 1971: 203) Der zweite Aspekt betrifft den unterschiedlichen *fiktiven Status* von Dialekt und „gergo“ bei Pasolini. Ähnlich der wiederzugewinnenden „reinen oder wahren“ Sprache in Walter Benjamins Übersetzeraufsatz von 1921 ist ihm der dichterische Gebrauch des „romanesco“ und mehr noch des Friulanischen „Ausdruck eines Wunsches, dass im Dialekt noch eine Art filterloser Ausdrückbarkeit von Mensch- und Dingwelt in ihrer ‚körperlichen‘ Konkretheit hinterlegt sei oder sein müsse (...)“ (von Hofer 1971: 197)

Vielleicht ist durch das zuvor Gesagte schon klarer, warum „*Ragazzi di vita*“ bis 1990 niemals ins Deutsche übersetzt wurde. Welcher Dialekt könnte an die Stelle des römischen treten, welcher Jargon welche Alters- und soziale Schicht charakterisieren? Und was geschieht mit der Skala der Bilder und Vergleiche – vor allem der obszönen –, in denen sich die spezifische Weltsicht der „ragazzi“ treffsicher konkretisiert? Dafür nur ein Beispiel unter vielen: Um dem pubertierenden Riccetto Geld zu klauen, wird die Prostituierte Nadia an den Strand von Ostia katapultiert; in die deskriptive Passage des Erzählers gehen „gergo“ und „romanesco“ der Sprecher ein:

Era sui quarant' anni, bella grossa, con certe zinne e certi coscioni tosti che facevano tante pieghe con dei pezzi di ciccia lucidi e tirati che parevano gonfiati con la pompa. [...]
 „Mo t'accontentamo, va,“ concesse Rocco, sulla scia d'Alvaro.
 „C'avemo certi stennarelli, qqual“
 „Pure er Riccetto, sa“, fece Alvaro, „con tutto ch'è pischello.[...]“.
 (Pasolino 1955: 43 f.)

In Moshe Kahns Version klingt das so:

Sie war so um die vierzig, schön dick, hatte tolle Titten und so feiste Schenkel, dass sie sich an den glänzenden, prallen Fettwülsten in viele, viele Falten legten, als wären sie aufgepumpt. [...]

„Jetzt kriegste ja gleich dein Vergnügen“, sagte Rocco gönnerhaft, ganz wie Alvaro. „Wir ham hier nämlich so ‘n paar Knethölzer an uns!“
„Sogar Riccetto, verstehste?“ sagte Alvaro, „auch wanner noch wie ‘n Milchbart aussieht. [...] (Pasolini 1990: 42 f.)

Bilder: gonfiati con la pompa: aufgepumpt
lo stennarello: (kleines) Knetholz für „cazzo“
Romanesco: la zinna: Tüte für „la tetta“
il coscione: Schenkel für „la coscia“
Il pischello: eher „Bettnässer“ als „Milchbart“
phonetische Eigenarten:
Monophthongisierung von Diphthongen: „avemo“
statt „abbiamo“;
Konsonantenverdoppelung: „qqua“;
Vokal „i“ wird „e“: „il/er“;
lateraler Konsonant wird frikativer Konsonant: „il/er“

Dazu Moshe Kahn in seinem *Nachwort*:

Der Umstand, dass Pasolinis „*Ragazzi di vita*“ erst so viele Jahre nach seiner Veröffentlichung ins Deutsche übertragen werden konnte, deutet bereits auf die Schwierigkeiten bei der Umsetzung der italienischen Dialektpartien ins Deutsche hin. Schwierigkeiten beim genauen semantischen Verständnis des römischen Dialekts, das Gewichtungen entsprechender deutscher Sprechformen erst ermöglicht. Ziemlich bald wurde mir klar, dass der Umgang mit einem deutschen Dialekt – das Berlinerische hatte sich für eine deutsche Entsprechung des Römischen verführerisch aufgedrängt – ausgeschlossen werden musste. Gefragt war ein allgemein verständlicher Jargon², der es mir ermöglichte, einerseits eine deutsche Übertragung zu geben, andererseits dem Text das „Römische“ zu belassen. Hilfreich, sogar unentbehrlich, wie schon für Pasolini, war mir dabei Sergio Citti. So entwickelte ich im Lauf der Arbeit Sprechweisen für die Übersetzung, die, bei genauem Hinsehen, an manchen Stellen zwar keiner gängigen deutschen Ausdrucksweise entsprechen, aber durchaus zu einer deutschen Ausdrucksweise werden könnten. Dies vor allem im Bereich der Kraftausdrücke, die besonders problematisch sind: italienische Kraftausdrücke sind zumeist im Bereich der männlichen

² Moshe Kahn subsumiert unter hier dem Begriff „Jargon“ auch die deutsche Entsprechung des „romanesco“.

Erotik oder der Religion angesiedelt, deutsche dagegen vorwiegend im Umfeld des Analen. Mir kam es darauf an, an den zahlreichen Stellen, wo der italienische Text dies forderte, diesen Typus des Erotischen – und damit Italienischen – aufscheinen zu lassen. (Kahn in Pasolini 1990: 236 f.)

Also keine Eindeutschung des Italienisch-Römischen, sondern die *Italiанизierung des Deutschen* – ganz im Sinne der von Walter Benjamin in der „*Aufgabe des Übersetzers*“ erhobenen Forderung unter Rekurs auf Rudolf Pannwitz: „der grundsätzliche Irrtum des Übertragenden ist, dass er den zufälligen Stand der eigenen Sprache festhält, anstatt sie durch die fremde gewaltig bewegen zu lassen.“ (Benjamin 1963: 22)

Gilt Entsprechendes auch für den folgenden Textausschnitt Pasolinis in der deutschen Übersetzung?

Ma benché così appeso il Piattoletta continuava a dar calci e a agitarsi, gridando. Gli altri ripresero le danze intorno a lui e strillarono più forte: „Ihu, ihu, ihuuuu“, stando però a una certa distanza per non essere colpiti dai calci che il Piattoletta allentava all'aria. „Auffa“, gridò il Roscietto, „che, nissuno tiè n' antro pezzo di spago?“

„E chi ce n' ha“, disse il Tirillo.

„Er Piattoletta, er Piattoletta“, gridò lo Sgarone. „Ce se tiè sù li carzoni!“ Se gettarono sul Piattoletta, che gemeva e si raccomandava, e mentre le bambine ridevano gridando: „An vedi quelli!“, gli tolsero lo spago che gli reggeva i calzoni e gli legarono le caviglie.

„Mo je damo foco ar palo de la morte“, gridò Armandino, accendendo un fiammifero. Ma il vento glielo spense. „Ihu, ihu, ihu“, gridavano intorno tutti gli altri a squarciagola.

„A macchinetta tua!“, gridò lo Sgarone al Tirillo. „Ècchela“, disse il Tirillo cacciandola dal fondo della saccoccia; l' accendette, e mentre che gli altri, a calci, ammucchiavano sotto il pilone degli sterpi, sempre gridando e ballando, accendette qua e là intorno l'erba secca.

Il vento soffiava forte, da tutte le parti, sul monte del Pecoraro, ormai quasi buio, mentre tra i guizzi di luce dello stabilimento, e i lampi del temporale, si sentiva già qualche tuono e odore di bagnato.

L'erba secca s'accese subito, passò le fiammelle color sangue agli sterpi, e intorno al Piattoletta che gridava s'alzò un po di fumo.

I calzoni, intanto, non tenuti più su dalla cordicella, gli erano scivolati lasciandogli scoperta la pancia e ammucchiandosi ai piedi legati. Così il

fuoco, dai fili d'erba e dagli sterpi che i ragazzini continuavano a calciare gridando, s'attacò alla tela secca, crepitando allegramente. (Pasolini 1955: 185 f.)

Auch so gefesselt, trat Piattoletta immer noch um sich und schüttelte sich laut schreiend hin und her. Die anderen fingen wieder an, um ihn rumzutanzten und schrien immer lauter: „Ihu, ihu, ihuuuu!“ ,hielten aber ein wenig Abstand, damit sie Piattolettas Tritte nicht abbekamen, die er in die Luft austeilte. – „Mannomann!“ rief Roschetto. „Hat denn keiner 'n andres Stück Schnur?“

„Wer soll'n schon was ham?“ sagte Tirillo.

„Piattoletta, Piattoletta!“ schrie Sgarone. „Damit hält er sich die Hose hoch!“ Sie stürzten sich auf Piattoletta, der stöhnte und um Gnade bat, und während die Mädchen lachten und schrien: „Jetzt seht euch die bloß an!“, nahmen die Jungs die Kordel, mit der er sich die Hose zugeschnürt hatte, und fesselten ihn an den Knöcheln.-

„Und jetzt zündenwer den Marterpfahl an!“ rief Armandino und ließ ein Streichholz aufflammen.

Aber der Wind blies es aus. – „Ihu, ihu, ihu!“ schrien alle anderen laut-hals drumherum.

„Dein Feuerzeug!“ schrie Sgarone Tirillo an.

„Hier“, sagte Tirillo und zog es aus seiner Hosentasche. Er machte es an, und während die anderen mit den Füßen Gestrüpp unter den Lichtmast häuften, wobei sie unaufhörlich weitertanzten und schrien, legte Tirillo hier und da Feuer ans trockene Gras.

Der Wind blies kräftig von allen Seiten auf dem inzwischen fast dunklen Monte del Pecoraro, während man unter dem kurz aufleuchtenden Lichtschein der Fabrik und den Gewitterblitzen bereits das erste Donnern hörte und den ersten Regen roch.

Das trockene Gras entzündete sich sofort, reichte die blutroten Flämmchen an das Gestrüpp weiter, und um Piattoletta herum stieg ein bißchen Rauch auf.

Seine Hose, die nicht mehr von der Schnur festgehalten wurde, war runtergerutscht, hatte seinen Bauch entblößt und sich um seine gefesselten Füße gekrempelt. So sprang das Feuer von den Grashalmen und dem Gestrüpp, das die Jungs auch weiterhin unter Gebrüll mit den Füßen traktierten, auf den trockenen Stoff über und knisterte fröhlich vor sich hin. (Pasolini 1990. 163 f.)

Die Aufmerksamkeit sei hier auf vier Problembereiche der Übersetzung Kahns (und damit der Interpretation Pasolinis) gelenkt: 1.) auf die Namenssymbolik; 2.) auf die sprachlichen Manifestationen der sog. *fisicità*; 3.) auf die Kollision von H- und L-Varietät, ohne dass einem mittleren Stil Raum gegeben würde; und schließlich 4.) auf die Erzählerhaltung dem fiktiven Wirklichkeitsausschnitt gegenüber.

ad 1: die italienische Namenssymbolik der Protagonisten wird schlicht beibehalten: *Il Piattoletta* ≤ Diminutiv von „la piattola“ (Küchenschabe; fig. Plagegeist); *Il Roscietto* ≤ „rossiccio“ (rötlich, rothaarig); *Lo Sgarone* ≤ „scarognare, scarognire“ (faulenzten, ungern arbeiten); *Il Tirillo* ≤ u. U. „la tiritera“ (onomatopoeisch: endloses Gewäsch, Geschwätz); vgl. auch *Il Ricetto* ≤ „riccio“ (kraushaarig, gelockt).

ad 2: die *fisicità* spiegelt sich in folgenden Wortfeldern: a) *Verben der Bewegung*: „dar calci, calciare“ (um sich treten, mit den Füßen traktieren); „agitarsi“ (hier: sich hin- und herschütteln, sich heftig bewegen); „allentare all' aria“ (langsam in die Luft austeilen); „gettarsi su“ (sich stürzen auf); „ammucchiare a calci“ (mit den Füßen anhäufen); „ballare“ (tanzen, weitertanzen). b) *Verben der Akustik*, wobei sich die Frage stellt, ob das Deutsche den lautmalerischen Charakter wahrt, bzw. wahren kann: „gridare“ (laut schreien); „strillare“ (onomatopoeisch: kreischen); „gemere“ onomatopoeisch: stöhnen), „ridere“ (lachen); „sentire“ (hören, fühlen, schmecken, wobei die Synästhesie des Italienischen, Akustisches und Olfaktorisches verbindend, im Deutschen nicht zu wahren ist: „si sentiva già qualche tuono e odore di bagnato“ = ...das erste Donnern hörte und den ersten Regen roch). c) *dem für Pasolini typischen Gebrauch des „gerundio presente“*, einen Nebensatz ersetzend und funktionierend wie im Film die Einstellung in der Sequenz: „gridando“ (laut schreiend); „stando“ (hielten... Abstand); „accendendo“ (ließ...aufflammen); „cacciandola“ (zog es aus seiner Hosentasche); „ballando“ (sie tanzten weiter); „ammucchiandosi“ (sich gekrempelt um...); „crepitando“ (knisterte). Kahn löst das italienische Gerundium also teilweise auf, teilweise ersetzt er es durch eine feststehende Wendung (etwa „gridando“ = unter Gebrüll). d) *Schrillheit, lo stridore*, auch das ein Element der *fisicità*. Expressivität steht für die Dominanz des Affektiven gegenüber dem Kognitiven. „ihu, ihu, ihuuuu“ (von der Übersetzung gewahrt); „auffa“ (Kahn: Mannomann); „an vedi quelli! (Euphonie „n“) (Jetzt seht euch die bloß an!

ad 3: *Stridore*, Schrillheit entsteht aber auch aus der bewusst herbeigeführten *Kollision zwischen L- und H-Varietät*. Die L-Varietät ist im Text das „romanesco“: „che, nissuno tiè n'antro pezzo di spago?“ (Hat denn keiner n' andres Stück Schnur?); „E chi ce n'ha?“ (Wer soll'n schon was ham?); „Ce se tiè sù li carzoni!“ (Damit hält er sich die Hose hoch!); „An vedi quelli!“ (Jetzt seht euch

die bloß an!); „Mo je damo foco ar palo de la morte“ (Und jetzt zündenwer den Marterpfahl an); „Ecchela“ (Hier).

Für das „romanesco“ stehen in Kahns Deutschem Vokalelisionen (*Aphärese*: „n“ für „ein“), Silben- und Wörterzusammenziehungen (*Kontaminationen*: „ham“, „hälter“) sowie phonetisch die Tendenz zur Vokalharmonisierung („zündener“ für „zündn wir“, vgl. im „romanesco“ „ecchela“ für „eccola“).

Charakteristisch für die H-Varietät ist die rhythmische Prosa der deskriptiven Passagen, drei-, vier- und fünfhebiger, wobei die syntaktische und die metrische Gliederung im Sprechtakt oder „Kolon“ zusammenfallen: „Il vento soffiava forte/da tutte le parti...“ (Der Wind blies kräftig von allen Seiten...) „I calzoni, intanto/ non tenuti più su dalla cordicella/...“ (Seine Hose, die nicht mehr von der Schnur festgehalten wurde...) Es handelt sich bei Pasolini um eine Prosa höchster Artifizialität, die Moshe Kahn nicht zu wahren vermag!

ad 4: Die Erzählerhaltung ist in den deskriptiven Passagen *paternalistisch* durch a) die häufigen Diminutiva: „la fiammella“ statt „la fiamma“ (Kahn: Flämmchen); „la cordicella“ statt „la corda“ (Kahn behält den paternalistischen Aspekt nicht bei: Schnur); „i ragazzini“ statt „i ragazzi“ (Kahn: Jungs; besser wäre „kleine Jungs“). b) die im Italienischen, nicht im Deutschen, exponierte Endstellung des „allegramente“. Gewalt, positiv konnotiert, erscheint im Ausgangstext als jeder Kultur vorgelagerte *Natur*.

Und dennoch: Moshe Kahns Übersetzung bleibt dem Original treu, weil sie um all das weiß und schlicht an ihre zielsprachlichen Grenzen stößt. Das gilt selbst noch für die Artifizialität von Pasolinis pseudooralen Prosa. Dahingehend schreibt Karin von Hofer im Anschluss an Bachtins „Aus der Vorgesichte des Romanwortes“ (1941):

Das also, was in diesem Beispiel [...] als Ergebnis vorliegt, ist nicht die Nachahmung der *mündlichen* Rede von Personen, sondern eine Verwendung des Dialekts als stilisierter *fremder* Rede. [...] Deshalb stoßen in der Aussage das Autor-Wort und die Worte fremder Personen zusammen, so dass der Kontext mehrstimmig wird, und das zunächst außerliterarische Wort nicht mehr als mündliches Wort über einen von ihm gemeinten Gegenstand in erster Linie informiert, sondern dieses als fremdes Wort selbst zum Gegenstand wird. [...] Nicht ein naives, sondern ein höchst kunstbewusstes Sprachverständnis liegt vor, nicht Dokumentation, sondern Literatur, nicht Unmittelbarkeit, sondern Künstlichkeit. (von Hofer 1971: 229-231 Hervorhebungen im Original.)

Marginalität, gergo, romanesco, Paternalismus, Artifizialität

Literaturhinweise:

- Bachtin, Michail M., 1979. „Aus der Vorgeschichte des Romanwortes“, in: Bachtin, Michail M., 1979. *Die Ästhetik des Wortes*. Herausgegeben und eingeleitet von Rainer Grübel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 301-337.
- Benjamin, Walter, 1963. „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: Baudelaire, Charles, 1963. *Tableaux Parisiens*. Deutsch und mit einem Vorwort versehen von Walter Benjamin. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 5-24.
- Haag, Agathe, 1978. „Der Schriftsteller Pasolini“, in: Pasolini, Pier Paolo, 1978. *Freibeiterschriften*. Aufsätze und Polemiken über die Zerstörung des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 125-132.
- Hofer, Karin von, 1971. *Funktionen des Dialekts in der italienischen Gegenwartsliteratur*. Pier Paolo Pasolini. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kahn, Moshe, 1990. „Nachwort“, in: Pasolini, Pier Paolo, 1990. *Ragazzi di vita*. Aus dem Italienischen von Moshe Kahn. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 231-237.
- Kammerer, Peter, 1977. „Der Traum vom Volk. Pasolinis mythischer Marxismus“, in: Jungheinrich, Hans-Klaus/Kammerer, Peter/Moravia, Alberto/Pasolini, Pier Paolo/Prinzler, Hans Helmut/Schütte, Wolfram, (Hgg.), 1977. *Pier Paolo Pasolini*. München und Wien: Hanser Verlag, 13-34.
- Macciocchi, Maria-Antonietta, 1978. „Pasolini: Die Ermordung eines Dissidenten“, in: Pasolini, Pier Paolo, 1978. *Freibeiterschriften*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 7-16.
- Pasolini, Pier Paolo, 1955. *Ragazzi di vita*. Milano: Aldo Garzanti Editore.
- Pasolini, Pier Paolo, 1973. *Poesies 1953-1964*. Édition bilingue traduite de l'italien par José Guidi. Paris: Éditions Gallimard.
- Pasolini, Pier Paolo, 1990. *Ragazzi di vita*. Aus dem Italienischen von Moshe Kahn. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.

Entre la liberté et la fidélité. Sur une traduction de *Flamenca*¹

Fritz Peter KIRSCH, Wien

Traduire signifie analyser. Et, pour passer d'un lieu commun à l'autre, celui qui analyse est tenu à prendre en considération les réflexions des autres chercheurs, notamment lorsqu'il s'agit d'un des textes les plus mystérieux du Moyen Âge. Dans le cas de *Flamenca*, les problèmes se posent dès le titre : le manuscrit de Carcassonne qui est le seul à être parvenu jusqu'à nous, n'en a pas. On peut en inventer un en choisissant le nom de l'héroïne. Comme la quasi-totalité des éditeurs et des commentateurs, E. D. Blodgett a opté pour cette possibilité dans sa traduction anglaise particulièrement bien conçue et documentée.² Cependant, le rôle de l'amant, somme toute, n'est pas moins important que celui de la belle dame de sorte que le titre adopté par Alberto Limentani peut se défendre : *Las Novas de Guilhem de Nivers*.³ Quant au traducteur en langue allemande, il a tout simplement suivi la majorité des spécialistes en optant pour le titre *Flamenca. Ein altokzitanischer Liebesroman*.⁴

Le texte est plein de passages posant problème. Parfois il y a de véritables hapax comme l'adverbe (?) *digastendons*, par exemple. Dans un tel cas, on peut deviner la signification en tenant compte du contexte. Le mot surgit exclusivement par rapport à Archimbaut, le mari furieusement jaloux qui se comporte en forcené et qui, selon le narrateur, finit par ressembler à quelque prisonnier « barbare ».

Grifons sembler o Esclau pres

¹ Adaptation et révision d'une étude parue dans *Il miglior fabbro... Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers, Université de Poitiers CESC, 1991, 249-258.

² *The Romance of Flamenca*. Edited and translated by E. D. Blodgett, New York and London, Garland, 1995.

³ *Las Novas de Guilhem de Nivers – Flamenca*, Introduzione, scelta e glossario di Alberto Limentani, Padova, Antenore, 1965.

⁴ *Flamenca. Ein altokzitanischer Liebesroman*, Übersetzt, mit Einführung, Erläuterungen und Anmerkungen versehen von Fritz Peter Kirsch, Kettwig, Phaidon, 1989. Cette traduction se base pour l'essentiel sur l'édition de Ulrich Gschwind (*Le roman de Flamenca. Nouvelle occitane du XIIIe siècle*, Berne, Francke, 1976).

e tot o fes digastendons (1560-1561)

À un autre endroit, on a toujours affaire à l'apparition menaçante d'Archimbaut :

Adoncs ven le fers aversiers
per digastendons totz derriers (2446-2447)

Dans une étude consacrée à *digastendons*, Joseph Maria Piel propose de considérer ce terme-là comme la propriété de « celui qui gâche inutilement le plaisir des autres ».⁵ En allemand, ce serait donc « Spielverderber ». Mais comment rendre la nuance de sauvagerie provocante qui caractérise, dans les deux citations, l'apparition d'Archimbaut ?

Il est compréhensible que les traducteurs, faute de pouvoir s'appuyer sur l'évidence lexicale, essaient de rendre à peu près l'atmosphère du passage correspondant. Le résultat consiste en rapprochements. Voici la solution proposée par Blodgett :

He seemed a Greek or a Slav enslaved
And did it all to cause her distress.

Pour le deuxième passage:

Then the fierce devil came
Last of all, loathsome and disturbed.

Dans une note de son édition, Blodgett exprime une certaine résignation concernant les interprétations de *digastendons*.

The meaning of this word is widely disputed. It is evidently an action designed to annoy Flamenca in some fashion.⁶

En fin de compte, le traducteur de langue anglaise se conforme à l'édition d'Ulrich Gschwind qui établit des parallèles avec un autre mot : *degatinbos*

⁵ J. P. Piel, „Zu aprov. digastendons, digastendonz“, in: *Verba et vocabula. Ernst Gamillscheg zum 80. Geburtstag*, éd. H. Stimm/ J. Wilhelm, München, Fink, 1968, 406-409.

⁶ E. D. Blodgett, *The Romance of Flamenca*, 428.

« which denotes distress or sorrow » (Blodgett 428). Dans la traduction allemande, on a donné la préférence à « wollte er einschüchternd wirken », et, pour le deuxième passage, « der wilde Teufel, der sich gebärdete als könne ihm keiner an ». Ainsi, on a opté pour une nuance d'agressivité provocante en opérant un rapprochement avec l'occitan moderne et en imaginant une construction comme *digas te'n donc* ce qui pourrait donner, en allemand, quelque chose comme „Sag' mal, was bildest du dir ein?“

Les problèmes posés au traducteur par les nombreux monologues et digressions du texte sont encore plus épineux que ceux causés par des mots rares. Des commentateurs ont considéré ces interruptions de l'intrigue comme « la partie caduque de l'œuvre ». ⁷ Ce sont pourtant les réflexions des personnages et du narrateur qui confèrent à *Flamenca* l'allure d'un « art d'aimer occitanien » dont l'importance, sur le plan de la culture d'oc, a été soulignée par bien des spécialistes tels que René Nelli. ⁸ Si c'est l'intention de l'auteur inconnu « de faire la satire des mœurs actuelles qui s'étendent peu à peu dans le pays même des troubadours, en montrant ce que pouvait être la civilisation troubadouresque de Prix et de Valeur », ⁹ il n'est pas permis de traiter, en tant que traducteur, les développements théoriques comme des apartés où le romancier déploie une érudition quelque peu pédantesque avant de revenir à l'essentiel, à savoir l'intrigue. Reste à savoir si le romancier en question a réussi à combiner de façon harmonieuse les monologues avec les aventures. En analysant la composition du roman dans l'optique de son contexte culturel, Ilse Nolting-Hauff a distingué le raffinement idéologique (« überspitzter Rationalismus des späten *amour courtois* ») d'une intrigue dominée par un amoralisme farcesque. ¹⁰ Il est vrai que cette opposition entre l'intrigue et les digressions est moins ressentie dans les publications plus récentes. Pour la critique d'inspiration post-structuraliste, notamment, la dichotomie entre action et réflexions s'estompe puisque tout élément textuel se ramène à l'écriture « qui translittère la voix mystérieuse de la

⁷ Dans la Préface d'une traduction anglaise, on apprécie la pureté et la simplicité de la trame romanesque tout en critiquant « the lengthy monologues in which the protagonists analyze so interminably their sentiments ». (*The Romance of Flamenca*, English Verse Translation by M. J. Hubert, Revised Provençal Text by M. E. Porter, University of Cincinnati 1962, 16)

⁸ Cf. René Nelli, *Le Roman de Flamenca. Un art d'aimer occitanien du XIIIe siècle*, Institut d'Études Occitanes 1966.

⁹ Charles Camproux, „Préface à Flamenca“, in: C. Camproux, *Écrits sur les Troubadours et la civilisation occitane du Moyen-Âge*, Castelnau-le-Lez, I. E. O., 1985, T. 1, 219.

¹⁰ « Die Liebe ist nur solange reizvoll als sie intellektuelles Spiel ist, sobald sie die « Distanz » aufgibt, kommt sie dem Schwankhaften bedenklich nahe » (Ilse Nolting-Hauff, *Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman*, Heidelberg, Winter, 1959, 178 ss.)

langue dans son mouvement infini ». ¹¹ Mais, de temps à autre, des chercheurs reviennent à la conception d'une dualité structurale de *Flamenca*. C'est ainsi que nous lisons dans la thèse de Maria Gomes Antunes :

Le récit, équilibré, s'épanouit en longueur en en largeur, selon deux axes : synchronique (descriptions, monologues, analyses des états d'âme...) et diachronique (progression des sentiments accompagnant la durée du récit). ¹²

Or, pour ne pas y aller par quatre chemins, le traducteur de langue allemande a cru discerner dans le texte de *Flamenca* quelque chose ressemblant à un mouvement interne qui anime les monologues et les réflexions dans *Flamenca* à tel point que ceux-ci tendent à épouser le dynamisme de l'intrigue. Brigitte Schlieben-Lange, qui a bien senti cette convergence, finit par s'interroger sur ce qu'elle considère comme un déficit de l'action. ¹³ Dans la mesure où les « voix intérieures » sont considérées comme des agents d'immobilisme, *Flamenca* prend en effet l'allure d'un manuel pour la conversation élégante (*Konversationsroman*). Mais si l'on admet que les réflexions ne se réduisent pas à une fonction d'illustration et d'accompagnement, le texte dans son ensemble change d'aspect. À cet égard, une contribution récente de Sarah Kay me semble particulièrement significative puisqu'elle insiste sur le processus de fictionalisation auquel l'auteur anonyme soumet la tradition littéraire et idéologique à partir de laquelle il conçoit son roman :

Le déjà-dit poétique du XIIe siècle entre (par l'effort de l'auteur de *Flamenca*) dans un procès de recyclage qui consiste en l'appropriation, par

¹¹ Roger Dragonetti, *Le Gai savoir dans la rhétorique courtoise*, Paris, Seuil, 1982, 66.

¹² Maria Gomes Antunes, *Le Roman de Flamenca : Humour, religion et sensualité*, Thèse Bordeaux III, 1987, 30. – D'autres ramènent la dualité en question à un antagonisme des genres littéraires : « Dans *Flamenca*, l'écriture offre le spectacle de la tension entre discours lyrique et 'romanesque' » (J.-C. Huchet, « 'Trouver' contre le livre dans *Le Roman de Flamenca* », *Revue des Langues Romanes* XCII, 1988, 20).

¹³ « Weshalb aber treten in diesem späten höfischen Roman die Taten völlig in den Hintergrund ? » (Brigitte Schlieben-Lange, „Ai las – que planhs? Ein Versuch zur historischen Gesprächsanalyse am *Flamenca*-Roman“, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* III 1979, 28.

les personnages, d'un passé générique, et son exploitation en vue de bâtir leur avenir personnel.¹⁴

En suivant le fil de cette argumentation on se persuade que, dans notre roman, les discours 'intérieurs' des personnages et du narrateur ne relèvent ni d'un psychologisme décoratif ni d'un didactisme qui se suffit à lui-même. Nous avons plutôt affaire à un domaine intime où des monologues aux fortes pulsions dialogiques font mûrir des tensions dont le jeu se prolonge de façon directe dans les rapports du personnage avec le monde environnant et, en fin de compte, dans la progression de l'intrigue.

Pour mieux expliquer ce qui vient d'être dit, prenons d'abord l'exemple de la « tempête sous un crâne » subie par le malheureux Archimbaut. Au beau milieu de ce long passage, Flamenca devient l'objet d'une agression verbale :

A penas si ten que no.il trenca
sas belas crins luzens e claras ;
e dis : « na falsa, que.m ten aras
que no.us aucise (...) (1120-1123)

Vers la fin du discours d'Archimbaut, la plainte se substitue à la brutalité. Le jaloux rend sa femme responsable de sa souffrance et forme le projet de ne pas la laisser impunie. Alors, brusquement, en pleine réflexion du jaloux, c'est la réponse de Flamenca :

Il respon : « Sener, ques avez ? »
« E con ! » fai s'el, « vos respondez !
Per Crist ! per Crist ! mala.us salli !
Eu mur, e vos esquarnes mi! (1148)

Pour Nelli/Lavaud, il s'agit ici d'un vrai dialogue, puisque les deux auteurs de la traduction française rendent ainsi le premier des passages cités : « Madame la traîtresse, lui dit-il, qu'est-ce qui me tient/ que je ne vous tue (...) ».¹⁵ La solution adoptée par les traducteurs anglais Hubert/Porter suit l'original de plus près puisqu'elle renonce à l'équivalent du pronom "lui" : « What keeps me

¹⁴ Sarah Kay, « *Le Roman de Flamenca* et le problème du déjà-dit », *Revue des Langues Romanes* XCII 1988, 56.

¹⁵ *Les Troubadours. Jaufré, Flamenca, Barlaam et Josaphat*, Traduction de René Lavaud et René Nelli, Bruges, Desclée de Brouwer, 1960, 702.

back », he said, « false one,/ that I do not beat down and slay/ You now (...) ».¹⁶ Chez Luciana Cocito, la formule « il dit », signalant la transition entre la narration et le discours d'Archimbaut, s'efface complètement : « Si frena a mala pena dal reciderle i bei capelli lucenti e chiari : « Donna traditrice, chi mi trattiene dall'uccidervi (...) »¹⁷ On dirait que les traducteurs hésitent devant un texte qui leur paraît quelque peu confus. L'étrangeté du passage provient du fait qu'un dialogue se passe à l'intérieur du monologue silencieux d'Archimbaut. Flamenca, à l'instant de son apparition « fantomatique » dans le discours d'Archimbaut, devrait avoir compris que la souffrance du mari s'explique par le fait qu'il craint l'effet de la chevelure magnifique sur l'entourage masculin de sa femme. Rien ne nous permet de conjecturer qu'elle n'a pas entendu la première partie du discours d'Archimbaut. Elle doit savoir, en tout cas, d'où vient la folie de ce dernier. Comment faut-il donc que le traducteur interprète sa réponse ? Est-ce qu'il y a confrontation « réelle » entre mari et femme ou est-ce que la scène se passe ailleurs, dans le for intérieur du jaloux ? Convenons, tout d'abord, que la question « Sener, quez avez ? » serait quelque peu banale et naïve si elle était posée dans un contexte de dialogue réel. Son ingénierie « imaginée » au sein de la logomachie du jaloux, par contre, confère à l'héroïne, par l'effet de contraste, la dignité de l'idéal de la Dame courtoise, source de *merces*. Il est d'ailleurs facile de prouver par d'autres passages qu'Archimbaut dialogue avec lui-même ou apostrophe les autres en parlant bas. La communication se trouve bloquée lorsque le protagoniste se déchaîne à voix basse contre un visiteur après lui avoir souhaité la bienvenue :

Suau diz : « A penas m'en tein
que no.us get fors en decazeig ! » (1051)

Ici, bien entendu un dialogue « normal » est exclu. Les choses sont moins claires lorsqu'Archimbaut s'exaspère à la vue de Flamenca entourée de dames. En principe, les propos désobligeants du jaloux pourraient être entendus.

Troba Flamenca que sezia,
et ac mout bella compainia
de domnas qu'estavon ab ella ;
per pauc le gilos non s'esfella

¹⁶ Hubert/ Porter, *The Romance of Flamenca*, voir ci-dessus, note 7.

¹⁷ *Il Romanzo di Flamenca o Las Novas de Guilhem de Nivers*. Testo, traduzione, introduzione e note di Luciana Cocito, Genova, Tilgher, 1971, 220.

e diz : « Prop es qui mal ne mier. » (1253)

Est-ce que la phrase proférée par le mari « il y a, tout près d'ici, quelqu'un qui de son fait mérite punition »¹⁸ vise Flamenca, les dames, ou bien quelque amant imaginaire qui se cache ? La remarque d'Archimbaut, aussi générale qu'un dicton populaire, permet toutes les interprétations. Au fond, le protagoniste s'adresse à la fois à tout le monde et à personne. Son véritable interlocuteur, c'est lui-même :

Pois intra querre sa sentura
e fai una contraselada
ves sa mollier qu'es fort irada ;
pois dis : Auras sui et estrac !
Anc mais hom tal mollier non hac !
E tu dizes que ges non saps
con la tenguas ni en cals caps ?
Non saps ? Si fas ! – E quo ? – Bat la ! (1273)

Le parallélisme entre ce passage et cet autre, déjà cité, où Archimbaut se met en colère contre la chevelure de Flamenca est frappant. S'il n'est pas impossible que l'agressivité du jaloux s'exprime ici « à l'extérieur », sa tendance à la parole rentrée n'en est pas moins omniprésente dans toute cette partie du roman. Par conséquent, la réponse de Flamenca pourrait être celle d'une voix de la conscience personnifiée, comparable à celle qui, plus tard, consolera Guilhem en lui expliquant toutes les stratégies qu'il faudra mettre en œuvre pour tromper le jaloux. Alors, cette Flamenca imaginée de toutes pièces commencera également par répondre à un discours intérieur de son adorateur :

Ella respon : « Sener, vos qui es,
Vos que aitan gent m'enqueres ? (2840)

En somme, rien n'interdit de penser que la confrontation des époux a lieu dans le contexte des monologues et des dialogues intérieurs qui agitent le protagoniste masculin. Ce for intérieur est l'endroit où résonnent trois voix différentes : celle du narrateur, celle d'Archimbaut le Jaloux, et celle d'Archimbaut chevalier courtois qui articule et médite le point de vue du monde extérieur, mais se voit finalement obligé de battre en retraite. Dans la dispute qui s'élève

¹⁸ Traduction de Nelli/Lavaud, *Les Troubadours*, 709.

entre le moi positif et le moi négatif, le monde social se trouve exclu. Si le narrateur mentionne les gens d’Auvergne qui font des chansons sur le jaloux ainsi que l’ami qui le critique, il ne leur permet pas d’intervenir de façon directe. C’est toujours Archimbaut lui-même qui commente les voix de l’extérieur tendant à les adopter parfois, à les contester toujours.

Alas ! caitiu malaüirat,
 Engilosit, engratonat, (1158)
 (...)

 Aunit has tu e ton linage,
 Mais no m’en cal : mais voil morir
 Qu’esser aunitz per trop sufrir (1166)

Le « mais » dans ce passage prouve que ce n’est pas le narrateur qui intervient pour blâmer le jaloux, mais le moi courtois d’Archimbaut qui finit par avoir le dessous. Dans cette lutte entre les deux aspects du moi, résonne la voix de Flamenca à qui le moi courtois du mari donne pour un instant la parole, provoquant ainsi la réaction furieuse de son adversaire. Ce qui amène la traduction allemande d’adopter résolument la perspective de l’intériorité du discours : « Kaum hält er sich zurück, ihr schönes blondes Haar abzuschneiden und zu sagen : « Falsches Weib, was hindert mich, Euch jetzt zu töten (...) ». Il a paru nécessaire de rejeter la solution proposée par Nelli/ Lavaud pour le vers 1146 - « Et quoi ! fait-il, c’est ainsi que vous répondez? »¹⁹ - puisque ce n’est pas le sens de la question qui choque Archimbaut, mais bien davantage le fait de répondre : « Wie, » spricht er « Ihr antwortet mir ? Bei Jesus Christus, ein schlimmes Wort ist Euch da entfahren ! Ich sterbe, und Ihr verhöhnt mich! »

La conscience d’Archimbaut ressemble à un champ de bataille où l’adhésion aux normes sociales est aux prises avec les pulsions d’une affectivité « sauvage ». Dans cette psychomachie, les influences et les pressions provenant du monde extérieur se manifestent sans cesse, mais de façon indirecte, sous forme de velléités conformistes du moi, et d’accès de mauvaise conscience. C’est un harcèlement permanent qui fait que le personnage essaie de cacher son tourment intime sans toutefois y réussir puisque les assauts de la passion sont trop

¹⁹ Hubert/Porter proposent une traduction semblable à celle de Nelli/Lavaud, peut-être motivée par les contraintes de la rime :
 “My lord”, she asked, “What is this woe?”
 Said he: “Do you make answer so?”

violents. Après une longue lutte, le parti pris de la dissimulation n'est plus tenable, de sorte qu'Archimbaut affronte l'extérieur sous les traits d'un monstre. Ce n'est pas seulement d'un « idéal courtois » qu'il s'écarte, mais aussi des conventions d'une élite sociale qui exige la régularisation des pulsions émotionnelles.

À mesure que se différencie le tissu social, le mécanisme sociogénétique de l'autocontrôle psychique (*Selbstkontrollapparatur*) évolue également vers une différenciation, une universalité et une stabilité plus grandes (...).²⁰

Archimbaut cesserait d'être ridicule s'il arrivait à s'abriter derrière un masque. Cette société polie, que le narrateur de *Flamenca* présente à partir de son point de vue marqué par un scepticisme souriant et désabusé, permettrait au protagoniste sans aucun doute de se faire consoler ailleurs ou de méditer tranquillement sa vengeance.

Dès qu'Archimbaut s'est installé « officiellement » dans son statut de Jaloux, le narrateur lui tourne le dos pour raconter l'histoire de Guilhem qui, après son arrivée à Bourbon, se retire à son tour dans son for intérieur pour préparer des sorties à la fois énergiques et calculées dans le monde social. À la différence du mari, l'amant respecte scrupuleusement l'antagonisme qui oppose les bienséances du monde extérieur à l'aspiration intime du moi au bonheur en liberté. Mais, au fond, l'objectif qui consiste à accorder les exigences de l'intérieur et de l'extérieur de façon à pouvoir sortir tôt ou tard de la clandestinité reste le même pour chacun des deux personnages. Bientôt, Flamenca, troublée par les impulsions que lui communiquent les activités de Guilhem, va mobiliser à son tour les forces secrètes de son intelligence et de son cœur. Désormais, le domaine de la clandestinité se trouvera élargi : Flamenca pourra méditer et gloser en compagnie de ses demoiselles et, grâce à ses écuyers Ot et Clarin, Guilhem ne sera plus seul avec Dame Amour et Dieu, les deux présences qui agitent son for intérieur. Alors, tous les discours et toutes les discussions qui auront lieu au sein de cette micro-société en train de se chercher tendront à rendre l'extérieur accessible et habitable. C'est ainsi que les « digressions » abattront les barrières qui les séparent de l'action. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer le *Roman de Flamenca* aux romans français du XIIe siècle parmi lesquels plusieurs cultivent

²⁰ Norbert Elias, *La Dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Lévy, 1975, 193.

l'introspection des protagonistes. À partir d'*Énéas*, les voix intérieures se manifestent le plus souvent sous forme de plaintes, parfois en tant que dialogues avec la personne aimée absente. Après avoir été ralenti par des tirades lyriques qui font penser parfois à des airs d'opéra, le récit proprement dit reprend ses droits, comme dans le texte suivant de Chrétien :

Ainsi travaille Amors Fenice,
 Mes cist travaux li est delice,
 Qu'ele ne puet estre lassée.
 Et Cligès a la mer passée,
 S'est a Galinguefort venuz (...) (4511-4515)²¹

Chez Chrétien de Troyes, lorsqu'il y a lutte intérieure, nous avons affaire à un aparté qui ne fait qu'approfondir et illustrer ce que les faits et dits de l'extérieur ont déjà arrangé. Dans *Yvain*, par exemple, le narrateur, sûr de la complicité de son lecteur, s'amuse à contempler la comédie que Laudine se joue à elle-même :

Einsi par li meïsmes prueve,
 Que droit, san e reison i trueve,
 Qu'an lui hair n'a ele droit,
 S'an dit ce que ele voldroit,
 Et par li meïsmes s'alume
 Aussi con la busche qui fume,
 Tant que la flame s'i est mise,
 Que nus ne sofle ne atise. (1773-1780)²²

Dans *Flamenca*, par contre, les voix intérieures assurent la progression de l'action dans la mesure où elles ébauchent les stratégies qui permettront aux protagonistes d'affronter un monde extérieur où une surveillance incessante de leurs propres actions et des réactions d'autrui est de rigueur. De plus, elles assurent la justification morale de la « praxis » des personnages. Car, s'il arrive au narrateur de se moquer des agissements de Guilhem jouant le rôle d'un *clergang* hypocrite, le protagoniste, dès qu'il médite, cesse de ressembler à Isengrin le loup. Dans le monde, le discours habile et trompeur est à sa place. Mais quand l'amant pense à sa dame et, à plus forte raison, lorsqu'il la voit, peu importe si

²¹ Chrétien de Troyes, *Romans*, Paris, Le Livre de Poche-Pochothèque, 1994, 427.

²² Chrétien de Troyes, *Romans*, 768 s.

c'est dans la réalité ou en esprit, la voix charnelle se tait pour que la parole de l'âme, plus authentique et sincère, puisse se faire entendre :

Quar atressi con aiga freja,
quan hom de primas s'i refreja
tro sus al pietz, fai parven leu
ad ome.l cor e.o feg' e.l leu,
e diz oi! Oi! Que ges un mot
non pot formar adoncs del tot,
aissi estet Guillems adonc (2541)

Par conséquent, la constatation d'Alberto Limentani que « nell'indagine di singoli aspetti o brani del romanzo, non va mai perduto di vista il suo valore d'insieme, il suo carattere di novas, di racconto scherzoso »²³ ne paraît valable que dans la mesure où elle s'applique à la comédie qui se joue sur le plan de la vie en société. Dans le domaine intime des personnages, par contre, règnent le sérieux et l'émotion puisque c'est leur destinée, voie de salut ou catastrophe, qui se joue dans le concert de leurs voix intérieures. Si Guilhem recourt au savoir livresque, c'est pour en tirer quelque conseil portant remède à l'angoisse qui ne cesse de hanter sa vision du présent et de l'avenir. Or, la traduction doit tenir compte de cette émotion qui fait que le personnage est en quelque sorte suspendu entre l'intérieur et l'extérieur. Le traducteur de langue allemande se demande s'il a réussi à garder le juste milieu entre l'abstraction et le bavardage. Si le texte français de la version Nelli/Lavaud, lui semble être un peu trop « neutre », sa propre version fort inspirée par les drames se déroulant dans l'âme des protagonistes risque parfois de friser la prolixité. D'autre part, le choix d'une traduction en prose favorise peut-être une plus grande précision dans l'expression des nuances. Voici un texte tiré d'une méditation de Guilhem sur le pouvoir de l'amour :

Mais i val astres que parages,
Quar d'Amor es sos folz usages,
Que non venga lai on deuria
Ni tenga pron lai on poiria (3346-3350)

Voici la version Nelli/ Lavaud :

²³ Alberto Limentani, Introduzione, in : *Las Novas de Guilhem de Nivers – Flamenca*, XXIV.

La chance y fait plus que le rang,
Car Amour suit le fol usage
De ne point venir où il devrait,
De ne point aider qui il pourrait.

Et voici la version F. P. K. :

Unter einem guten Stern geboren zu sein, nützt hier wohl mehr als Rang
und Würde zu besitzen, hat doch die Minne die närrische Gewohnheit,
dort wegzubleiben wo sie auftauchen sollte, und da nicht zu helfen, wo
sie es könnte.

Après le deuxième tiers du roman arrive l'instant où les amants, sans sortir encore de la clandestinité, cessent d'être séparés. Flamenca et Guilhem se parlent, s'embrassent. La saison des luttes et des rêves semble finie : On fait l'amour en se cachant selon les usages d'un monde élégant qui tolère tout pourvu que les apparences soient gardées. L'acheminement héroïque, mobilisant toutes les forces de l'esprit et de l'âme, risque de prendre fin dans la banalité de l'adultère. Pour faire sentir la gravité du danger, le narrateur voue à l'acte sexuel une description qui ferait honneur à Crébillon fils. En faisant semblant de respecter les tabous d'une société polie, on recourt à un réseau de métaphores « ludiques » qui ne cachent strictement rien. On dirait que Guilhem et Flamenca, en passant de l'ascèse méditative aux faits, font leur entrée dans le monde des bergeries libertines. Mais, en fait, il n'en est rien puisque le narrateur lui-même va intervenir pour garantir, une fois pour toutes, le triomphe de l'intériorité. La longue « digression » consacrée à l'échange de regards entre les amants (le traducteur pense que c'est là le plus beau passage du roman) évolue à partir du topos de l'inexprimable, cet artifice rhétorique que l'auteur emploie tout au long de son texte, mais nulle part avec autant de bonheur qu'ici. C'est au fil de presque cent vers que le narrateur dit et répète qu'il est impossible d'exprimer ce qui se passe entre les amoureux qui se regardent, tout en se contredisant systématiquement en prolongeant un discours qui ne cesse de tâter les frontières du dicible. Ainsi, par son jeu dialectique entre la négation obstinée des pouvoirs expressifs du langage et l'affirmation jubilatoire du pouvoir de la poésie le romancier se débarrasse de tout ce qu'il peut y avoir de caduc et de conventionnel dans son érudition troubadouresque pour faire évoluer son discours (s'identifiant au discours intérieur du personnage Guilhem) sous le signe d'une espèce d'extase verbale. La fonction de cette orchestration du silence

dans l'économie du roman est évidente : Il s'agit, pour l'auteur, de relativiser l'allure frivole que les amours de Guilhem et de Flamenca risquent de prendre. La fête des mots libérés des contraintes d'un savoir standardisé sauve le caractère irréprochable des amants qui, à la fin du roman, retrouveront peu à peu la vie courtoise dont les mesquineries ne les touchent plus. Au contraire, elle et lui, soleil et *soleilla*, feront éclore au sein de la société élégante une joie qu'aucun Archimbaut ne contrariera plus. Grâce à la conjonction de l'intérieur et de l'extérieur, le couple parfait est désormais capable de réinventer à chaque instant une vie heureuse et glorieusement maîtrisée.²⁴

Quelques commentateurs ont fustigé ce qu'ils considéraient comme la superficialité ou l'amoralisme de Guilhem et de Flamenca.²⁵ Parfois, c'est surtout Guilhem qui essuie des reproches, alors que Flamenca se trouve réhabilitée du fait que c'est elle qui met fin au « scandale » des rendez-vous clandestins.²⁶ L'expérience du traducteur qui se laisse convaincre, par son étude attentive du texte, que le roman se construit à partir d'un jeu de voix intérieures, conduit à une évaluation différente du comportement des amants. Guilhem et Flamenca ne mentent pas vraiment. Comme les protagonistes d'une belle comédie autrichienne du XIXe siècle, *Web dem der liigt* de Franz Grillparzer, ils pèsent leurs mots en profitant des mécanismes et des stéréotypes dont leur entourage social porte l'empreinte. Au sein d'une société riche en contradictions et en ambiguïtés, ils incarnent l'idéal humain conçu et choyé par l'auteur anonyme. Celui-ci, s'il sait décocher des traits satiriques et pratiquer l'humour sans illusion, est aussi hanté par l'inquiétude du penseur à la recherche d'un lecteur ami. Une telle inquiétude représente également le dernier recours du traducteur.

Cascuns en si meseis consire
de qual guisa o vueil eu dire,
quar, si con ieu dic, non es motz
que feses entendre a totz,

²⁴ La vraie sagesse des troubadours, écrit Sebastian Neumeister ; « ist in der Einsicht enthalten, dass die Annäherung an das Ideal nicht in einer Lösung enthalten ist, sondern in der Akzeptierung der Unlösbarkeit, nicht in der Ruhe, sondern in der ständig sich erneuernden Tat, nicht im sachgerechten Ernst, sondern allein im zweckfreien Spiel » (Sebastian Neumeister, *Das Spiel mit der höfischen Liebe*, München, Fink, 1969, 194).

²⁵ « Love is a matter of words in Flamenca, of discourse, conventional and unconnected with feeling » (I. Sankovitch, « Religious and Erotic Elements in Flamenca: The Uneasy Alliance », *Romanic Philology* XXXV 1981, 220).

²⁶ Cf. S. Fleischmann, „Dialectic Structures in Flamenca“, *Romanische Forschungen* XCII 1980, 226 ss.

mais per ombra e per semblanza
ne dirai qualche demostransa. (6568)

Jeder soll bei sich selber nachprüfen, was ich hier erkläre. Wie ich oben schon sagte, es gibt keine Formulierung, die für alle verständlich ist. Was ich versuchen möchte, ist, das Gemeinte durch Schattenriss und Bildlichkeit sichtbar zu machen.

Italienische Irredentisten als Vermittler deutscher Sprache und Kultur

Renate LUNZER, Wien

Germanistik in Fiume

In der bunten und bewegten kulturellen und im besonderen literarischen Geographie Italiens am Anfang des 20. Jahrhunderts stechen von den Randzonen besonders zwei ins Auge: die Venezia Giulia, also das Österreichische Küstenland mit dem plurinationalen Triest und Görz, sowie die – allerdings der ungarischen Reichshälfte der Donaumonarchie zugehörige – Hauptstadt der Region des Quarnero, Fiume. Auch Fiume, später Lustobjekt von D'Annunzios imperialistischem Wahn, war, wie Triest, eine extrem kosmopolitische Stadt, so dass ein Sprichwort sagte: „A Fiume, anche il più stupido omo, conosce quattro lingue“. Ein eindringliches Beispiel für diese „fumanità“ – aber man könnte ähnliche Anekdoten zur „triestinità“ beibringen – liefert der Begründer der modernen Germanistik in Italien, Ladislao Mittner:

Mio padre, ungherese dal nome indubbiamente tedesco, fu affascinato subito dalla lingua italiana ... ed a Fiume volle restare anche dopo il 1919 ... Mia madre era italiana con molti antenati croati di Zagabria. Uno dei miei zii, il valente e dotto germanista Enrico Burich, fu uno dei promotori dell'irredentismo italiano. Un altro mio zio, Adolf Hromatka, era il proprietario della sola libreria tedesca di Fiume, ma aveva un nome boemo e dai veri austriaci non era considerato austriaco. Continue ed accanite discussioni si accendevano fra il neoprofessore irredentista, il libraio tedesco ed il medico di famiglia, panslavista croato estremamente ostinato. Per comprendere che non potevano comprendersi essi si servivano del buon vecchio dialetto fiumano ... a volte ... di un orrido e spassoso miscuglio di tutte le parlate che risuonavano nella città vecchia! Mio nonno ... scrisse una grammatica croata per italiani, mio padre

un'italiana per ungheresi; io li seguì su questa via con una grammatica tedesca per italiani¹.

Der von Mittner apostrophierte Germanist und Onkel mütterlicherseits, Enrico Burich (1889-1965), ist ein glänzendes Beispiel für die Ambivalenz dieser kosmopolitischen Intellektuellen, die die deutsch-österreichisch-ungarische Kultur, der sie ihre *forma mentis* verdankten, zugleich bekämpften und vermittelten:

Membro del circolo irredentista «Giovine Fiume», sin da giovanissimo iniziò a collaborare con diverse riviste, tra cui «La Voce», dove pubblicò i suoi primi articoli. Portando il tema dell'irredentismo fiumano all'attenzione di Scipio Slataper e Giuseppe Prezzolini, Burich stimolò l'interesse per il problema della difesa di Fiume, minacciata dalle autorità ungheresi nella sua italianità².

Burich, der schon 1912 Fiume verließ, setzte sich leidenschaftlich für den Kriegseintritt Italiens ein (am 18. März 1915 unterzeichnet er mit Icilio Baccich und Giovanni Host einen Appell zur Befreiung Fiumes an König Vittorio Emanuele), meldete sich freiwillig zum 82. Infanterieregiment und diente den ganzen Krieg lang als Dolmetscher für Deutsch und Ungarisch beim Kommando der 4. Armee. Gleichzeitig (!) erschienen seine kommentierten Übersetzungen von Fichtes *Reden an die Nation* (*Discorsi alla nazione tedesca*, Palermo 1915) und Lichtenbergs *Sudelbüchern* (*Osservazioni e massime*, Lanciano 1915). Als Mitglied des *Consiglio nazionale* von Fiume stand er anfangs D'Annunzio bei seinem Handstreich auf die Stadt nahe, „ritirandosi però ben presto da quell'ambiente «per lui avventuroso e spesso disordinato»³. Durch seine Publikationen über moderne deutsche Literatur und seine Übersetzungen (Arnold Zweig, *La questione del sergente Grischa*, Mondadori 1930 erschien drei Jahre nach dem Original *Der Streit um den Sergeanten Grischa* und wurde viel diskutiert) bekannt geworden, berief man ihn 1934 ans Istituto italo-germanico („Petrarca-Haus“) in Köln, wo er bis 1942 eine intelligente Mediationstätigkeit entfaltete („Italien-Jahrbuch“, Zeitschrift des Petrarca-Hauses, Mitarbeit an „Deutsches Dante Jahr-

¹ I. Fried, 2005. *Fiume. Città della memoria 1868-1945*, Udine, Del Bianco, 44-45.

² G. Radetti, 1972. *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 428; S. Samani, 1975. *Dizionario biografico fiumano*, Venezia, 43.

³ Samani, 1975, 44.

buch“ in Weimar). Nach der Zerstörung Kölns kehrte er als Dozent für deutsche Sprache an die Universität Rom zurück und nach dem Waffenstillstand vom September 1943 nach Fiume, wo er sich dem Widerstand gegen die Nazi-Besatzung anschloss. Nach der jugoslawischen Besetzung der Stadt 1945 flüchtete er nach Italien und konnte sich schließlich an der Universität Rom als Dozent für deutsche Sprache und als Mitarbeiter am Istituto di studi germanici (Villa Sciarra) etablieren.

Triestiner mit und ohne „Österreich-Hemmung“

Es liegt auf der Hand, dass die aus der Grenzregion stammenden Intellektuellen, teils $\varphi\theta\sigma\epsilon\iota$, also aufgrund ihrer ethnischen Herkunft, vor allem aber $\theta\acute{\epsilon}\sigma\epsilon\iota$, durch ihre mehr oder weniger weitgehende Akkulturation in den Bildungsinstituten der Doppelmonarchie, für die Funktion des interkulturellen Transfers prädestiniert und von entscheidender Bedeutung waren. Wir haben es mit „Übersetzern“ im engeren und im weiteren Sinn zu tun, die sich mit ihrem spezifischen *ouillage mental*⁴ auf verschiedenen medialen Feldern als Brückenbauer bewährten. So lassen etwa die triestinischen Mitarbeiter der in Florenz erscheinenden Zeitschrift „La Voce“, des führenden Ideenforums der Epoche, Namen, Worte, Texte, Themen zirkulieren, die der italienischen Kultur wenig vertraut waren (so etwa die deutsche Avantgardeliteratur oder das Verhältnis von Ökonomie und Kultur oder auch das der nationalen Frage in einem übernationalen Rahmen wie der Habsburgermonarchie etc.). Es ist einer stattlichen Reihe von *giuliani* und *fiumani* zu verdanken, wenn sich das bis weit hinein ins 19. Jahrhundert vor allem Frankreich zugewandte Interesse der italienischen Kultur für die deutschsprachige Welt öffnete. Auf manche dieser *intelletuali di frontiera* ist in der Forschung schon viel Licht gefallen, insbesondere, wenn ihnen auch der große literarische oder wissenschaftliche Wurf gelang (Svevo, Magris), andere stehen im Schatten, obwohl der italienische Rezipient oft gerade diesen „minori“ unverzichtbare, prägende Erfahrungen zu verdanken hat, ich denke etwa an Übersetzer und Literaten wie Ervino Pocar oder Alberto Spaini.

Spaini gehörte zu jener Gruppe von Triestinern und Görzern – in den Literaturgeschichten gerne *pattuglia* genannt – die wir am Anfang des 20. Jahrhunderts als Studenten am Istituto di Studi Superiori in Florenz finden. In den

⁴ Unter dem *ouillage mental* verstehen wir nach Lucien Febvre die im Wesentlichen zeichenkonstituierte geistige Infrastruktur, also Sprache, Ideenmaterialien, Symbole, Mythen und andere Sinnräume, in denen Mentalitäten sich entwickeln und tradiert werden.

80er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts geboren und unter Österreich akkulturiert, versuchten sie ihre prekäre Identität durch ein *bagno di italianità* in der toskanischen Hauptstadt zu stärken. Nicht selten kombinierten sie die Studien in Florenz mit einem Aufenthalt an einer österreichischen Universität, wie zum Beispiel der Dichter Biagio Marin an der Universität Wien oder der Schriftsteller Giani Stuparich und sein Freund, der Germanist Guido Devescovi an der Deutschen Universität Prag. Auch der Philosoph Carlo Michelstaedter aus Görz, der schon 1905 nach Florenz kam, hatte vorher in Wien Mathematik studiert. Man hat ihn oft mit Otto Weininger verglichen, der uns noch beschäftigen wird. Die Ähnlichkeit dürfte sich aber vor allem darauf beschränken, dass sie beide 23jährig durch Selbstmord endeten⁵ und erst posthum durch ihr philosophisches Hauptwerk Ruhm erlangten, der Görzer mit *La persuasione e la retorica* (1910, hg. von V. Arangio Ruiz, Genova 1913), der Wiener mit *Geschlecht und Charakter* (1903).

Das charismatische „Schulhaupt“ der Triestiner in Florenz war Scipio Slataper, der „Erfinder der literarischen Landschaft von Triest“ (*Il mio Carso* 1912). Um ihn, der 1908 an der Facoltà di Lettere e Filosofia inskribierte, scharten sich im Laufe der nächsten Jahre Biagio Marin aus Grado, die Brüder Giani und Carlo Stuparich, Alberto Spaini, Guido Devescovi, Dario de Tuoni aus Triest, Enrico Burich aus Fiume und etliche andere. Slataper fand sofort Zugang zum Direktor der neu gegründeten Zeitschrift „La Voce“, Giuseppe Prezolini, und publizierte bis 1912 eine Reihe von – teils sensationsträchtigen – Artikeln (*Lettere triestine*, 1909), in denen literarische Überlegungen meist mit sozio-kulturellen und politischen zusammenflossen. Bisweilen übernahm er interimistisch die Direktion der Zeitschrift und stellte auch den Kontakt mit Angelo Vivante, dem luzidesten politischen Denker seiner Heimatstadt Triest, her (sein *Irredentismo Adriatico*, Firenze, Libreria della Voce, 1912, sagte mit untrüglichen Realitätssinn das italienische Schicksal der mitteleuropäischen Hafenstadt voraus).

Uns interessiert aber Slatapers Leistung als Vermittler deutscher Sprache und Literatur, d. h. der Nachdruck mit dem er die Rezeption in Italien unbekannter deutscher („deutsch-deutscher“, wohlgemerkt, nicht deutsch-österreichischer) und nordischer Schriftsteller vorantrieb. Hier stoßen wir auf ein interessantes ideologisches Phänomen, das auch andere Mediatoren betrifft, nämlich die durch den Irredentismus vorgegebene „manichäische Alternative“

⁵ Weininger, 1880-1903. Michelstädter 1887-1910.

(Ara-Magris⁶), die die Prozesse der Kulturvermittlung zwischen Italien und Österreich vor 1918 empfindlich behinderte. Slataper selbst gibt uns den Schlüssel in die Hand zur Beantwortung der Frage, warum das Echo der innovatorischen Kultur der Wiener Moderne auch bei den sensibelsten austro-italienischen Intellektuellen so schwach war, wenn er in der Sondernummer von "La Voce" über den Irredentismus vom 15.10.1910 folgende Hypothese äußert: "Mir scheint, dass eben die Tatsache unserer Zugehörigkeit zu Österreich ein psychologisches Hindernis dabei darstellt, uns mit seinen Tugenden zu stärken." Slataper und der Norddeutsche Friedrich Hebbel hingegen bildeten ein „Idealpaar“ – der Triestiner übersetzte seine Tagebücher⁷ und das Drama *Judith*⁸. An Hebbel faszinierte ihn die Poetik des Pantragismus, der Megalomanie und des vitalistischen Kitzels. Nicht ohne Grund hatten die scharfzüngigen Toskaner dem Triestiner Redaktionskollegen das Epitheton „Sigifrido dilettante“ angeheftet. Slataper fiel schon im Winter 1915, in der Tat tragisch und heldenhaft, auf der berühmten Podgora-Anhöhe bei Görz.

Slataper erlaubt uns auch eine relativierende Anmerkung zum Produktionsmittel der deutschen Sprache bei den *giuliani*. Die deutschen Schulen in der Venezia Giulia waren schon aus praktischen Überlegungen von italienischer Seite gut besucht, und der Deutschunterricht war auch in den italienischen Schulen obligatorisch. Damit war allerdings noch keine "ausgezeichnete Kenntnis des Deutschen bei fast allen Triestiner von einiger Kultur" gegeben, wie Giorgio Voghera in einem vielzitierten Text⁹ über das *corpus separatum* der Triester Literatur behauptet. Slataper beispielsweise, der am Triester *Ginnasio Comunale*, der Kaderschmiede der städtischen Intelligenz, seinen Deutschunterricht erhalten hatte, musste später den Germanistikstudenten Devescovi um "Nachhilfe"¹⁰ bitten und bei literarischen Übersetzungen auf seine Freunde Marcello

⁶ Eine Zusammenfassung der Gedanken von Angelo Ara und Claudio Magris findet sich in *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982, wir zitieren im Folgenden aus der Neuaufl. von 1987. Siehe auch dies., *Trieste e la Venezia Giulia*, in: *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III, L'età contemporanea, dir. da A. Asor Rosa, 1989. Torino: Einaudi, 797-839.

⁷ *Diario*, trad. di S. Slataper, 1912. Lanciano, Carabba.

⁸ F. Hebbel, *Juditha*, trad. di S. Slataper e M. Loewy, Firenze, Casa Editrice Italiana - La Voce, 1910. Judith ist eine Tragödie in fünf Akten von Friedrich Hebbel. Aufgeführt im Jahr 1840, ist es das erste von Hebbel geschriebene Drama und variiert die Geschichte der biblischen Judith.

⁹ *Gli anni della psicanalisi*, Pordenone, Studio Tesi, 1983, 105ff.

¹⁰ Am 20. 2. 1913 schreibt er ihm nach Prag: "[...] wenn es Dir nicht allzu lästig ist, würde ich dich bitten, mit mir etwas Deutsches zu lesen: entweder den *Faust* oder ein Buch von

Loewy und Elody Oblath rekurrieren. Elody, Slatapers Freundin und spätere Ehefrau von Giani Stuparich, hatte es ihrerseits nicht nötig, wie Slataper Listen auswendig zu lernender Vokabel bei sich zu tragen: Sie war in einem deutschsprachigen jüdischen Milieu aufgewachsen und hatte sich bei ergänzenden Studienaufenthalten im Königreich Italien auch eine perfekte Kompetenz des Italienischen erworben. Ganz ähnlich der aus lutheranisch-jüdischem Milieu stammende bilinguale Roberto Bazlen, künftiger „mitteleuropäischer Verleger“ von allergrößter Bedeutung für die Programme der Häuser Einaudi und Adelphi. Von Interkulturation wird man auch beim Lyriker Biagio Marin und beim Germanisten Ervino Pocar sprechen können: beide entstammten einem dialektophonen italienischen Milieu, studierten aber vom Volksschulalter bis zur Lehramtsprüfung an deutschsprachigen Institutionen. Dieses ständige Eingebundensein in zwei Kulturkreise führte dazu, dass der Irredentist Marin, der tiefer in die deutsche Dichtersprache eingedrungen war als in die italienische, den genialen "Ausweg" einer hohen Lyrik in einem artifiziellen gradesischen Dialekt fand, in den er seine an deutschen Modellen orientierten Rhythmus- und Klangvorstellungen einbringen konnte; es führte dazu, dass der bilinguale Pocar ein stupendes Übersetzungswerk aus dem Deutschen hinterließ und in Deutsch verfassten Gedichten über Grundfragen der menschlichen Existenz nachdachte. Welche Tiefenstrukturen der Persönlichkeit die Bikulturalität bei manchen, wenn auch nicht bei allen aus dieser Generation erreichen konnte, zeigt auch das pathetische Beispiel des Germanisten Guido Devescovi, der, nach einem langen Leben in italienischem Ambiente, an der Schwelle des Hochalters von einer heftigen Leidenschaft ergriffen, deutsche Liebesgedichte verfasste und auf Deutsch über die Vergänglichkeit nachdachte.

Die "Nicht-Italianität", wir würden lieber sagen der "Vorteil-Nachteil" der *giuliani*, ist sattsam an der "mangelhaften" Dichtersprache des größten italienischen Romanciers der Epoche, Italo Svevo, abgehandelt worden. Voghera gelangt in Bezug auf Svevo zu einem unorthodoxen Ergebnis: nach einer herben Kritik an der Literaturkritik¹¹ zeigt er auf, was die "einzige Lösung" für Svevos Problematik binärer Kompetenzdefizite (auch Svevos Deutsch war bekanntlich nicht perfekt) gewesen wäre: die Herstellung eines gemischtsprachigen Textes,

Kant oder was Du willst: wir würden deutsch sprechen, was ich sehr schlecht kann [...]" Slataper, 1950. *Epistolario*, a. c. di G. Stuparich, Milano: Mondadori, 146.

¹¹ "[...] die offizielle Kritik hat im Hinblick auf Svevo zwei entgegengesetzte Fehler gemacht. Zuerst hat sie ihn abgelehnt, weil er nicht gut schrieb. Als sie ihn dann anerkennen mußte, hat sie entdeckt, daß er hervorragend schrieb. Aber Svevo muß man akzeptieren - und viel - trotz der Tatsache, daß er sehr oft nicht gut schreibt." Voghera, *Gli anni...*, zit., 49f.

wenn dies auch die Rezeptionsschancen noch zusätzlich vermindert hätte.¹² Jedenfalls verliere Svevos Werk in Übersetzung wesentlich weniger als das anderer Schriftsteller.

Italo Tavolato: Ärger mit Karl Kraus und Otto Weininger

Doch zurück zur „Österreich-Hemmung“ bei den Triestiner *vociani*: zwei von ihnen stellten nicht nur deutsche, sondern sehr wohl auch österreichische Literatur vor – der schon genannte Spaini und ein merkwürdiger Außenseiter mit rätselhaft düsterer Biographie namens Italo Tavolato. Als Tavolato 1910 nach Florenz kam, hatte er schon einen langen Aufenthalt in Wien hinter sich, wo er in den Bannkreis von Karl Kraus geraten war und Weiningers Philosophie kennengelernt hatte. Giovanni Papini garantierte dem Mittellosen eine Existenz durch die Beauftragung mit einer bunten Fülle von Übersetzungen, darunter Texte von Kant, Otto Julius Bierbaum, Strindberg, Theodor Däubler und, schwerpunktmäßig, Karl Kraus (*Aforismi*, „Lacerba“, a.I., n. 2, 15 gennaio 1913). Vier (!) gut dokumentierte Artikel über deutsche Zeitschriften, und jeweils einer über Maximilian Harden und Frank Wedekind in „La Voce“ (publiziert unter der Direktion Papini, 1912) zeigen Tavalatos Vertrautheit mit der deutschen Avantgarde-Szene. Tavolato wurde jedoch nicht mit diesen oder mit seinen Artikeln über Weininger („L’anima di Weininger“, «Lacerba», a.I., n.1, 1° gennaio 1913, 5-7), der ihn heftig faszinierte, berührt, sondern mit der gezielt arrangierten Provokation „Elogio della prostituzione“ („Lacerba“, a.I., n. 9, 1 maggio 1913). In dem von Valentine de Saint Points „Manifesto futurista della lussuria“ (11 gennaio 1913) aufgeheizten Klima schickte sich Tavolato zu einer „lacerbianischen“ Überbietung an: von seinem Meister Karl Kraus, der bereits in *Sittlichkeit und Kriminalität* (1908) die Prostituierte als authentische Inkarnation des Weiblichen der repressiven bürgerlichen Moral als Anklägerin gegenübergestellt hatte, hob Tavolato in bestem aphoristischem Stil à la Kraus und unter vielen Paraphrasen des Evangeliums die „sincera, eroica, formosissima puttana“ buchstäblich in den Himmel (eine Art „Salve Regina“ mit umgekehrten Vorzeichen). Es folgte ein Prozess gegen „Lacerba“ wegen „oltraggio al pudore“, also Gefährdung der öffentlichen Sittlichkeit, in dem aber letztlich

¹² Mit diesem Gedanken nimmt Voghera das Konzept eines third space, eines „dritten“ Verständigungsraums zwischen den Kulturen vorweg, der im Zusammenhang einer ethnologischen Erweiterung der interkulturellen Hermeneutik anvisiert wurde, auch im Sinne des Aushandelns von Übersetzungswiderständen zwischen den jeweiligen Literaturen. Vgl. Doris Bachmann-Medick (Hrsg.), 1996. Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft, Frankfurt/Main: Fischer, insbes. 278ff.

alle, auch der Hauptangeklagte Tavolato, freigesprochen wurden – den Skandal hat Sebastiano Vassalli in *L'alcova elettrica* (Einaudi 1986) bravourös rekonstruiert. In den nächsten Jahren driftete Tavolato paradoxerweise in einen reaktionären Antimodernismus ab und huldigte zwischen Capri, dem damaligen „mecca gay“, Neapel und Rom im Kreise des Schweizer Schriftstellers Gilbert Clavel und des Barons **Jacques d'Adelsward-Fersen** einem homophilen und esoterischen Eroskult. Entbehrte schon das „Lob der Prostitution“ von 1913 nicht einer unfreiwilligen Komik, so tun dies seine phallischen Hymnen („Priapo redentore del mondo...“) noch mehr.

Als Anhänger der Faschisten begann er 1925 in Berlin eine äußerst rege Aktivität als Journalist, Korrespondent (u.a. für den hetzerischen und antisemitischen „Il Tevere“ von Telesio Interlandi) und Propagandist des Mussolini-Regimes. Tavolato wirkte nun wieder als Kulturvermittler, unter Umständen, die im Einzelnen zu klären wären, aber jedenfalls unter dem Banner Mussolinis. Im Dienst der OVRA, der faschistischen Geheimpolizei, gehörten Spionage und die schmutzigen Umtriebe eines *agent provocateur* unter den oppositionellen Intellektuellen zu seinen Aufgaben. Seine zahlreichen Beiträge in deutschen Zeitschriften („Literarische Welt“) und Tageszeitungen harren der wissenschaftlichen Aufarbeitung. Tavolato dürfte sich noch in den ersten Jahren des 2. Weltkriegs in Deutschland aufgehalten haben, doch sind die Zeugnisse nicht nur über diese Periode seines Lebens – beim heutigen Stand der Forschung – dünn¹³. Gesichert ist sein Ableben in Rom am 12. Jänner 1963.

Meisterübersetzer. Kafka und Thomas Mann in Italien

Der Student Alberto Spaini kam, wie Tavolato, 1910 nach Florenz und brachte sich als Kenner der deutschen und österreichischen zeitgenössischen Literaturproduktion in Prezzolinis „La Voce“ und andere Medien ein. Er hatte die Bedeutung der großen österreichischen Literatur der Krise klar erkannt, wie

¹³ Italo Tavolato, 1913, 1980. "Contro la morale sessuale", Firenze: Gonnelli, (ristampato in "Manifesti proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944", a cura di Luciano Caruso, Firenze: Spes-Salimbeni.); Leonello Rabatti, 1992. "Italo Tavolato a Firenze. Tra mediazione culturale ed avanguardismo immoralista", «La Rassegna della letteratura italiana», a. 96, s. 8 (genn.-ag. 1992) n° 1-2, 153-166; Leonello Rabatti, 1993. "Una triestinità «eretica». La vicenda letteraria di Italo Tavolato (1889-1963)", «La Rassegna della letteratura italiana», a. 97, s. 8 (genn.-ag. 1993), n° 1-2, 236-250; Aldo Mastropasqua, 2008. "Italo Tavolato, un «eretico della modernità» tra Italia e Germania", in "Spazi di transizione. Il classico moderno (1888-1933)", a cura di Mauro Ponzì, Milano: Mimesis, 87-110.

seine Gedanken zu Hofmannsthal, Rilke und Werfel¹⁴ vor dem Ersten Weltkrieg und sein lebenslanges Interesse für die Wiener Moderne¹⁵ zeigen. Während seines Studienaufenthalts in Berlin fand er Zugang zu Herwarth Waldens „Sturm“ und berichtete über die expressionistische Szene nach Italien. Spaini, der 1914 in Rom bei niemand geringerem als G.A.Borgese mit einer glanzvollen Dissertation über Hölderlin sein Studium beendete, sollte später als prominenter Journalist, Literaturkritiker, Schriftsteller und Übersetzer eine enorme Vielseitigkeit beweisen und zu jenen extra-universitären Germanisten gehören, die in Italien das Fach vorantrieben. Als Übersetzer bewies der Triestiner eine verwegene Frühreife, indem er, erst achtzehn Jahre alt, die Provokation Prezzolinis annahm, für den Verlag Laterza Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*¹⁶ zu übertragen. Spainis rezeptive Genialität, die Unmittelbarkeit seiner Reaktion auf die großen Werke der deutschsprachigen Avantgarde, erwies sich als bahnbrechend auf mehreren Feldern: 1931 publizierte er eine exzellente Übersetzung von Döblins *Berlin Alexanderplatz* (erschieden 1929), 1933; als es noch nicht einmal eine englische oder französische Übersetzung gab, legte er seine Meisterleistung, die Erstübertragung von Franz Kafkas *Der Prozeß*¹⁷ vor. Im gleichen Jahr erschien ein heute noch lesenswertes literaturkritisch-synthetisches Werk, die Monographie über das deutsche Gegenwartstheater *Il teatro tedesco*¹⁸. 1935 war auch seine Übersetzung von Kafkas *Amerika*¹⁹ abgeschlossen, wurde aber zunächst von der Zensur blockiert und konnte erst 1945 gedruckt werden. Spaini hatte geplant, das gesamte Romanschaffen Kafkas zu übersetzen (ein Unternehmen, welches später seinem Altersgenossen Ervino Pocar gelang) und dazu eine eigenwillige Theorie der Chronologie und der rezeptionsästhetischen Ansatzmöglichkeiten entwickelt, auf die ich leider nicht eingehen kann.

¹⁴ Franz Werfel, in: Il Conciliatore 1914, 262-266; Lettera inedita a Prezzolini su Hofmannsthal e Rilke, 21. Dez. 1912 (?).

¹⁵ Davon legen vor allem seine fundierten Studien *Il teatro tedesco* (Milano 1933), *Novellieri tedeschi* (Roma 1946) und seine Autobiographie *Autoritratto triestino* (Milano 1963) Zeugnis ab.

¹⁶ Goethe, *Le esperienze di Wilhelm Meister*, a c. di R. Pisaneschi e A. Spaini, intr. di A. Spaini, Bari: Laterza, vol. I, 1913; vol. II, 1915. (Man kann dies getrost als die erste italienische Übersetzung von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* bezeichnen, da es bis dahin nur eine unvollständige, nach einer französischen Vorlage hergestellte Version gab (*Gli anni di Noviziato di Alfredo[sic] Meister*, Milano: Silvestri, 1835.)

¹⁷ F. Kafka, 1933. *Il processo*, trad. e intr. di A. Spaini, Torino: Frassinelli..

¹⁸ Spaini, 1933, 1937, 1942. *Il teatro tedesco*, Milano: Treves.

¹⁹ F. Kafka, 1945, 1968, 1969, 1972. *America*, trad. e intr. di A. Spaini, Torino: Einaudi.

Spaini hat auch immer wieder zu übersetzungstheoretischen Problemen Stellung genommen. Bereits in der „Nota“ zu den *Esperienze di Wilhelm Meister* lehnt der blutjunge Übersetzer selbstbewusst eine bloß substituierende Translation ab. Umso weniger war der reife Intellektuelle ein passiver „re-coder“, er verwandelte vielmehr die Übersetzung in einen schöpferischen Akt und verpönte die „ängstliche Ehrerbietung“ gegenüber dem deutschen Original:

Forse le traduzioni più fedeli sono rifacimenti, quelli che cinquant'anni fa si usavan chiamare tradimenti.²⁰
 Vielleicht sind die getreuesten Übersetzungen die Neuschöpfungen, jene Übersetzungen, die man vor fünfzig Jahren Verrat am Autor zu nennen pflegte.

Zuletzt eine Bemerkung am Rande: wer sich eine Vorstellung vom Menschen Spaini machen will, der lese Giani Stuparichs stark (auto-)biographische Langerzählung *Un anno di scuola* oder den nach ihr gedrehten, gleichnamigen Film von Franco Giraldi: Hier lernen wir den Maturanten Spaini kennen, der – die Geschichte ist authentisch – durch eine aus Wien stammende, emanzipierte Klassenkameradin am Triester *Ginnasio Comunale* beinahe ein Werther-Schicksal erleidet.

Mit erstaunlichem Einfühlungsvermögen in ein historisches Milieu schildert Claudio Magris in seinem Roman *Un altro mare* das k. u. k. Staatsgymnasium Görz mit seinen rigorosen Übersetzungsexerzitien. Dort drückte Ervino Pocar, eine zentrale Gestalt im Rezeptionsprozess der deutschsprachigen Literatur in Italien, die Schulbank:

La virtù porta onore, sui banchi del vecchio liceo, con tante interrogazioni di greco, l'ha imparato anche lui, riportando pure ottimi voti. Fra i compagni di quella scuola Ervino ha capito che amare vuol dire ascoltare, e leggere vale più di scrivere; se proprio si vuole prendere la penna, meglio tradurre, come a scuola con Nussbaumer, lasciar stare l'esibizione personale e porsi al servizio di parole grandi."²¹
 Tugend bringt Ehre, auf den Bänken des alten Gymnasiums, bei den vielen Griechisch-Prüfungen hat auch er es gelernt und dann ausgezeichnete Noten heimgebracht. Unter den Schulkameraden von damals

²⁰ Spaini, *Traduzioni e traduttori*, unveröff. Essay (vermutlich aus den zwanziger Jahren), Archivio Eredi Spaini, Roma.

²¹ Magris, 1991. *Un altro mare*. Milano: Garzanti, 54.

hat nur Ervino verstanden, dass lieben zuhören heißt und lesen mehr wert ist als schreiben; und wenn einer wirklich die Feder in die Hand nehmen muss, dann lieber übersetzen, wie in der Schule bei Nussbaumer, jede persönliche Angeberei beiseite lassen und sich in den Dienst großer Worte stellen.

Er war der Übersetzer, "dem mehrere Generationen die grundlegende Erfahrung einiger Texte verdanken, die für die Intelligenz und das Leben eines Menschen, für seine Art des Weltverständnisses [...] entscheidend waren"²². Er übertrug mehr als dreihundert der bedeutendsten Schriftsteller, von Walther von der Vogelweide bis Thomas Mann, ins Italienische, dazu noch zahlreiche philosophische und historische Werke²³; und dies über viele Jahre seines Lebens nicht eigentlich im Hauptberuf (Pocar war ab 1934 in führender Funktion beim Mailänder Mondadori Verlag tätig), sondern in der "Freizeit". Die linguistischen Voraussetzungen einer solch exorbitanten Leistung, nämlich die Polyglossie im Sprachenbabel Görz, wo der 1892 Geborene aufwuchs, sind leichter zu erklären als die moralischen, doch kommt man angesichts der Karriere dieses laizistischen Asketen, der in seinem langen Leben wohl Ehren, aber nie materiellen Wohlstand erwarb, zu dem Schluss, dass er weniger vom als beim Übersetzen lebte.

Es war vielleicht Hugo von Hofmannsthal, der den jungen Italiener mitten im Weltkrieg dazu ermutigte, bei der Übersetzertätigkeit zu bleiben. Pocar, Student der Universität Wien, wurde 1915 nach der Desertion eines seiner Brüder in Graz konfiniert. Während er dort hungerte, fror und unter Polizeiüberwachung stand, übersetzte er Hofmannsthals *Tod des Tizian*, an dem ihm der ganze Wohlstand der deutschen Sprache aufgegangen war, und schickte diesen „imparaticcio“ an den Dichter. „Großer Herr, der er war“, schickte der Dichter dem als „politisch verdächtig“ eingestuften Verehrer einen Band *Gedichte und kleine Dramen* zurück und die Bitte, seiner "dauernd freundlich zu gedenken"²⁴. Leider muss ich aus Platzgründen weitere biographische Details zu Pocar weglassen, der nicht nur ein perfekt bilingualer Meister seiner Kunst war, sondern vor al-

²² Magris, 1981. *Pocar, la voce che ha fatto risuonare mille altre voci*, in: *Corriere della Sera*, 21. August 1981.

²³ Eine umfassende Bibliographie der Übersetzungen (auch der unveröffentlichten) Ervino Pocar's findet sich bei Nicoletta Dacrema, 1989. *Ervino Pocar: Ritratto di un germanista*. Gorizia: Tipografia sociale, 73-84.

²⁴ Pocar, 1971. Introduzione, in: Hugo v. Hofmannsthal, *Piccoli drammi*, trad., intr. e note di E. Pocar, Milano: Rusconi, 25f.

lem anderen ein Musterbeispiel an Zivilcourage, politischer Vernunft, Altruismus und Opferbereitschaft, tatsächlich ein „tugendhafter“ Mensch, um auf das Magris-Zitat zurückzukommen.

Wohl aber ist hier ein Wort über jenen Quantensprung in der Rezeption fremdsprachiger Literatur in Italien nachzutragen, der einen Pavese veranlasste, die Zeit zwischen 1930 und 1940 als „das Jahrzehnt [...] der Übersetzungen“²⁵ zu bezeichnen. Paradoxerweise belebten in diesem Zeitraum interessante editorische Initiativen – angeregt von Schriftstellern und Übersetzern wie Pocar, Enrico Rocca, Lavinia Mazzucchetti oder vom Unternehmungsgeist und der Weitsicht von Verlegern selbst – das literarische Panorama. Hierbei handelte es sich nicht nur um eine breitere Öffnung für die modernen literarischen Strömungen, sondern um erhöhte Professionalität, die sich etwa bei Übersetzungen korrekt auf die Originale, und zwar in Gesamtausgabe, stützte und nicht auf amputierte zweitklassige französische Übersetzungen der Originale, wie dies vorher häufig geschehen war. Zu den bekanntesten Initiativen dieser Art gehörten bei Mondadori die Reihen „Biblioteca romantica“, herausgegeben von G. A. Borgese, und „Medusa“, geleitet von der bewundernswert aufrechten Germanistin und Antifaschistin Lavinia Mazzucchetti – beide ausnahmsweise keine *giglianti*. Während einerseits der faschistische Staat zunehmend die Kontrollstrukturen der Buchproduktion beherrschte, nahm andererseits das Publikumsinteresse an fremdsprachigen Romanen beträchtlich zu. So verdoppelte sich die Anzahl der lieferbaren Übersetzungen zwischen 1924 und 1935 von 500 auf 1.000²⁶.

In der exorbitanten Fülle von Pocars Lebenswerk finden sich die Meisterleistungen eher in der Prosa als in der Dichtung, wir denken etwa an seine Übersetzung Thomas Manns *Doktor Faustus*. Mit ihr erteilte Pocar dem durch das professionelle Selbstbewusstsein seines Übersetzers zunächst irritierten Autor eine Lektion in translationspraktischem und -theoretischem Optimismus angesichts eines "unübersetzbaren" Buches²⁷. Beginnend in den fünfziger Jahren übersetzte Pocar nahezu das gesamte Werk Franz Kafkas (ich bin mir sehr

²⁵ Cesare Pavese, 1951. *L'influsso degli eventi*, in: Id., *La letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi, 247.

²⁶ Vgl. Albertina Vittoria, 1997. „*Mettersi al corrente con i tempi*“. *Letteratura straniera ed editoria minore*, in: *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, a cura di A. G. Marchetti e L. Finocchi, Milano, 199.

²⁷ Einen interessanten Einblick in die ausführliche pragmalinguistische Diskussion und die Psychologie von Autor und Übersetzer gibt der Briefwechsel zwischen beiden. Ervino Pocar übernahm die schwierige Aufgabe, den Roman zu übersetzen, nachdem Thomas Manns "ex officio-Übersetzerin" und Freundin Lavinia Mazzucchetti mehrfach deren

wohl bewusst, dass die Zuordnung Kafkas zur österreichischen Literatur diskutabel ist); in den siebziger Jahren brachte er nach intensiver Quellenarbeit eine philologisch untadelige Ausgabe des Gesamtwerks von Kafka heraus, die, so der Kurator selbst, im Ausland mehr Echo fand als in Italien. Für ihn, den Übersetzer aus Leidenschaft, der sich auch häufig translationstheoretisch äußerte, muss die Dialektik seiner Existenz – „austriaco senza Austria e italiano senza Italia“²⁸ – bisweilen schwer erträglich gewesen sein. Vieles unternahm er „di suo gusto“, ohne sich um die Verkäuflichkeit des Werks zu kümmern, dessen Publikation er nicht selten kalkulierenden oder ignoranten Verlegern²⁹ abringen musste. Selbst schon berühmt und angesehen, suchte er im Rahmen der Berufsorganisationen, der *Associazione Italiana Traduttori* und der *Fédération Internationale des Traducteurs* das soziale Selbstbewußtsein der unterbewerteten Kategorie der Übersetzer zu stärken. Seine Vermittlertätigkeit zwischen den Kulturen bezeichnete er als eine *via crucis*, „durchsetzt von beachtlichen äußeren Erfolgen, aber auch tiefen, quälenden, wenngleich vielfarbigen Betrübnissen“³⁰. Die letzten Jahre des gesundheitlich geschwächten Patriarchen standen im Zeichen einer translatorischen Herkulesarbeit, der *Antologia austriaca*³¹, die die Höhepunkte der österreichischen Lyrik von den Minnesängern bis zu Ernst Jandl dokumentiert. Die zweisprachige, über tausend Seiten starke, mit minutiösen biobibliographischen Anmerkungen versehene Chrestomathie, konnte erst elf Jahre nach dem Tod Pocar erscheinen, und ausnahmsweise lag ein Klappentext einmal nicht, wenn er den in ihr zurückgelegten Weg „senza confronti e senza precedenti“ nannte.

Wegbereiter von Stefan Zweig und Josef Roth

Unheilvoller und dramatischer war die Laufbahn eines anderen Pioniers der Austrogermanistik, des 1895 in Görz geborenen Enrico Rocca. Als Kulturjournalist der Spitzenklasse, als einer der frühesten europäischen Spezialisten der Radiophonie, als helllichtiger Übersetzer und Wegbereiter von Stefan

grundsätzliche Unlösbarkeit erklärt hatte. Vgl. Mann, *Epistolario*, zit., 676ff. sowie Dacrema, *Ervino Pocar*, zit., 85f.

²⁸ Dacrema, *Ervino Pocar* zit., 70.

²⁹ „Come? Grillparzer? (evidentemente mai sentito). No, grazie, è roba che non si vende.“ So schildert Pocar die Verhandlungen mit einem Verleger in einem Brief an Guido D'Annunzio, Milano, 6. Oktober 1972, Privataarchiv Eredi Pocar, Milano.

³⁰ Pocar, 1982. *Quasi una fiaba*, in: *Studi Goriziani*, LV-LVI, gen.-dic. 1982, 13.

³¹ *Poeti austriaci tradotti da Ervino Pocar*, a cura di N. Dacrema, 1992. Milano: Guerini & Associati.

Zweig und Josef Roth in Italien, als Literaturhistoriker und Schriftsteller bewies er, wie sein Freund Spaini, eine erstaunliche Vielseitigkeit. Seine Parabel als politischer Mensch war in mehrfacher Hinsicht schmerzvoll paradigmatisch: für den Irredentismus, die Flucht und das Kriegsvolontariat eines mazzinianisch inspirierten Austro-Italieners; für die begeisterte Anhängerschaft an den Futurismus und an einen idealen Faschismus der ersten Stunde, die bald einer brennenden Enttäuschung wich; für den aufreibenden Versuch eines Kompromisses mit der Realität zwischen 1922 und 1938, die nach und nach alle Werte seiner libertären Weltanschauung annullierte, und schließlich für das Schicksal eines Juden in der Ära der Rassengesetze. Ab der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre war er leitender Kulturredakteur der Tageszeitung „Il Lavoro d'Italia“, dann „Il Lavoro Fascista“. Entsprechend den Gesetzen der biographischen Logik wurde der bilinguale Görzer bald eine Autorität auf dem Feld der modernen deutschsprachigen Literatur. Ab 1929 verband ihn eine herzliche Freundschaft mit Stefan Zweig, für den er in Italien Pionierarbeit leistete. Davon legt auch ein bemerkenswerter Briefwechsel Zeugnis ab³². Der österreichische Schriftsteller gehörte in den dreißiger Jahren zwar zu den meistgelesenen Autoren der Welt, doch war in Italien die Aufmerksamkeit für die Literaturen nördlich der Alpen noch auf eine kleine Elite beschränkt. Die Rezeption Joseph Roths in Italien wurde von Rocca 1930 mit einer ausführlichen Präsentation in der vielgelesenen Zeitschrift „Italia letteraria“ initiiert. Allerdings sollten bis zum endgültigen Siegeszug Roths, eingeleitet mit der Übersetzung der *Kapuzinergruft* und Magris' Essay *Lontano da dove*, noch vierzig Jahre vergehen. Des öfteren hatte merkwürdigerweise die hochverdiente Germanistin und Mondadori-Konsulentin Lavinia Mazzucchetti quergeschossen, die allerdings auch zu neunmalklugen Fehlurteilen neigte; so schrieb sie in den vierziger Jahren über die *Kapuzinergruft*: „Diese slowenischen Typen, die Österreich so ergeben sind, und das Leben beim Militär, das ist alles hoffnungslos veraltet und *passé*.“³³

³² Renate Lunzer, 1995. *Was für ein Zeitalter haben wir uns ausgesucht! Zu einunddreißig unveröffentlichten Briefen von Stefan Zweig an Enrico Rocca aus den Jahren 1930 bis 1938*, in: Sprachkunst, 36 (1995/2), 295-313; Vgl. auch Lunzer, 1996. „*Che tempi ci siamo scelti!*“. *Lettere inedite di Stefan Zweig a Enrico Rocca*, in: Cultura Tedesca, nr. 6, dic. 1996, 169-183.

³³ Vgl. Lunzer, 1995. „*Sono Roth: odio i partiti e gli scrittori*“, in: Corriere della Sera, 17. März 1995. Pietro Albonetti, 1994. *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni trenta*, Fondazione A. e A. Mondadori, Milano, überliefert uns die Ansicht der Mazzucchetti über Roths *Die Büste des Kaisers* [*Il busto dell'imperatore*]: “[...] non serve per l'Italia, malgrado abbia valore artistico [...] lo schizzo biografico [...] di un rappresentante della vecchia Austria supernazionale.” Darauf folgt eine weitere verlegerische Breitseite gegen Franz Grillparzer.

Begleitet von sachkundigen Ratschlägen Zweigs schritt auch Roccas ambitiöses Projekt einer deutschen Literaturgeschichte voran, in der er – *rara avis* unter den damaligen Germanisten – die Existenz einer spezifisch österreichischen Literatur thematisierte und einige ihrer Parameter isolierte, wenn er dabei auch nicht frei bleibt von Stereotypen, die an den Kreis um Hofmannsthal und Leopold von Andrian anklingen³⁴. Angeekelt von den Ereignissen in Deutschland brach Rocca die Arbeit an dem Werk mit Hitlers Machtantritt ab. Das weitgediehene Fragment, posthum unter dem Titel *Storia della letteratura tedesca dal 1870 al 1933*³⁵ erschienen, konnte durch seine Subtilität noch einen Magris begeistern, der versichert, die drei darin enthaltenen Meisteressays über Roth gehörten zu den wichtigsten Impulsen für die Entstehung seines *Habsburgischen Mythos*³⁶.

Hier wollen wir noch einmal festhalten, dass es vor allem außerhalb des universitären Ambientes wirkende *gigliani* waren, die der italienischen Germanistik entscheidende Impulse, auch im Hinblick auf ihre Professionalität, lieferten: jene Jungintellektuellen, die aufgrund ihrer spezifischen Herkunft und Akkulturation schon vor dem Ersten Weltkrieg auf den Seiten von „La Voce“, „Lacerba“ und anderen Foren neuere und neueste deutschsprachige Schriftsteller vorstellten. Die Überlebenden aus dieser Schar – meist demokratische Interventionisten, die die Seite wechselten und als Volontäre in den italienischen Reihen kämpften – wurden nach dem Wegfall der irredentistischen Barriere Träger von Rückbesinnungs- und Interaktionsprozessen, die sie zu den wichtigsten Mediatoren deutschen und österreichischen Geistesguts in Italien machten.

³⁴ Rocca theoretisierte vor und nach Hitlers Machtergreifung die Eigenständigkeit der österreichischen Literatur. Von größtem Interesse ist der 1934 in einer faschistischen Tageszeitung veröffentlichte Artikel *Spirito austriaco e spirito tedesco* („Il Lavoro fascista“, 2. Nov. 1934): *Esiste un senso dell'austriaco?* Diese Frage wird in einer durchgehend antithetischen Auseinandersetzung mit den beiden benachbarten und doch so verschiedenen Kulturwelten bejaht, wobei es für Rocca in erster Linie das multiethnische Erbe der habsburgischen Monarchie, „die unglaubliche Mischung der Rassen“, ist, welche Phänotyp, Psychologie und künstlerische Kreativität der Österreicher prägt und als Antidot gegen das Vorrücken der Walhalla-Armee dienen müsste.

³⁵ Enrico Rocca, 1950. *Storia della letteratura tedesca dal 1870 al 1933*, a cura di B. Tecchi, Firenze.

³⁶ Magris ricorda esplicitamente Rocca tra uno degli ispiratori del libro: „Ricordo questa lettura di Musil, e poi di Zweig e poi, ricordo, Enrico Rocca, goriziano, e allora ho cominciato ad accorgermi [...] di quest'altra categoria [...]“ Vgl. *Anni di 'Mito absburgico'*, a cura di L. Reitani, Catalogo della Mostra della Bibl. Civica „Vincenzo Joppi“ di Udine e del Musil-Institut dell'Università di Klagenfurt, Udine, 28 maggio-27 giugno 2003, 15.

Russia in Translation. Zur Identitätskonstruktion in der Republik Moldau

Carola HEINRICH, Wien

Die Republik Moldau ist seit 1991 erstmals unabhängig, doch werden ihr seither „erhebliche Identitätsprobleme“ (Müller 2013: 4) attestiert. Das Land steht in einem Verhältnis wechselnder, von der jeweiligen innenpolitischen Entwicklung abhängiger Spannungen, einerseits mit Russland, andererseits mit Rumänien. Der ehemalige Mitgliedsstaat der Sowjetunion hat sich gerade seit den Wahlen 2009 Richtung ‚Westen‘ orientiert und sich der Europäischen Union angenähert. Klaus Bochmann beschreibt die Moldau als einen jungen europäischen Staat, der „den Prozess seiner Selbstvergewisserung bzw. Identitätsfindung noch nicht abgeschlossen hat und sich in einem Interessenkonflikt zwischen Russland, Rumänien und den einheimischen Eliten befindet“ (Bochmann 2012: 11). Man könnte also argumentieren, dass das Land eine Zwischenposition in einem Spannungsfeld zwischen den Konstruktionen von ‚Ost‘ und ‚West‘, zwischen einem Eurozentrismus und einem Orientalismus einnimmt, wie dies Marija Todorova in ihrem berühmten Werk *Die Erfindung des Balkans* (1999: 16) für den Balkan reklamiert. Während Todorova sich auf die semi- oder quasikoloniale Beziehung des Balkans zu Westeuropa bezog, richtet dieser Beitrag seinen Blick nach Osten, in Richtung der früheren Brudernation Russland.

Die Sowjetunion und ihr Nachfolgestaat Russland werden hier als eine postkoloniale Hegemonialmacht betrachtet. Ziel ist es zu zeigen, wie dieses Zentrum die Konstruktion einer kollektiven Identität steuert. Die Analyse erfolgt aus der Perspektive der Theorie der Translation (kulturelle Übersetzung). Basierend auf den Theorien Bhabhas (2011) und den Forschungen von Italiano und Rössner (2012) geht dieser Beitrag von einem Verständnis von Translation als De- und Rekontextualisierung von Inhalten und einer daraus resultierenden konfliktiven Aushandlung von Differenzen, in diesem Fall von konkurrierenden Identitätskonstruktionen, als einem performativen Akt aus. Durch diesen Prozess der Übersetzung wird Identität konstruiert. Zur Analyse werden zwei exemplarische Werke herangezogen: das Drama *Fuck You, Eu.ro.Pa!* von Nicoleta Esinencu und die Performance *DRUJBA* von Ion Borș. Dabei soll ein be-

sonderes Augenmerk darauf gelegt werden, wie die verschiedenen Ausdrucksformen von Sprechtheater und Performance eine kulturelle Translation ermöglichen und damit eine mögliche Identitätskonstruktion steuern.

Ein chronischer Konflikt

Das Gebiet der heutigen Republik Moldau ist von einer wechselhaften Geschichte geprägt: „Selbst für osteuropäische Verhältnisse wechselte das entsprechende Gebiet oft die staatliche Zugehörigkeit, seine territoriale Gestalt sowie seine Bezeichnung, meistens infolge von Kriegen“ (Müller 2012: 15) urteilt Dietmar Müller. Im Kontext der rumänischen Geschichte bezeichnete Moldau ein Fürstentum, das zuerst seit dem 14. Jahrhundert unabhängig war und schließlich im 16. Jahrhundert unter der Herrschaft des Osmanischen Reichs stand. Das Gebiet der heutigen Republik Moldau wurde 1812 am Ende des 7. Russisch-Türkischen Krieges im Frieden von Bukarest an das Russische Reich übergeben, wo sich die Bezeichnung Bessarabien etablierte (Cușco/Șarov 2012: 38). Doch dies stellte nur den Anfang einer Reihe von Wechseln der territorialen Zugehörigkeit dar: Infolge der Russischen Februarrevolution 1917 erklärte sich die Moldauische Demokratische Republik zuerst unabhängig, bis sie schließlich 1918 in das Großrumänien der Zwischenkriegszeit integriert wurde. In den Kriegsjahren zwischen 1940 und 1944 wechselte Bessarabien mehrfach zwischen Rumänien und der Sowjetunion hin und her, bis es schließlich von 1944 bis 1991 als Moldauische Sozialistische Sowjetrepublik einen Teil der UdSSR bildete. 1991 wurde die Republik Moldau mit dem Zerfall der Sowjetunion erstmals zu einem unabhängigen Staat, der sich stark zum rumänischen Nachbarstaat hin orientierte.

Die Unabhängigkeit wurde aber schon zu Beginn vom Transnistrienkonflikt und dem 1992 folgenden -krieg überschattet. Das zum Großteil von der russischsprachigen Minderheit bewohnte Gebiet erklärte sich ebenfalls unabhängig, wurde aber bis heute international nicht anerkannt. Die Beziehung zu Russland nahm dabei in der Republik Moldau einen zentralen Stellenwert ein, nicht nur als Verhandlungspartner im Transnistrienkonflikt, sondern auch als wichtigster Exportmarkt und Energielieferant; sie gestaltete sich jedoch stets sehr wechselhaft (Vrabie 2012: 366). Die Debatte um eine ethnische Identität und eine darauf basierende Nationenbildung ist bis heute nicht abgeschlossen und äußert sich in den politischen Auseinandersetzungen zwischen den RumänistInnen, die die rumänischsprachige Bevölkerung als Teil der rumänischen KulturNation verstehen und eine Wiedervereinigung mit Rumänien anstreben,

und den MoldovenistInnen, die einen von Rumänien unabhängigen und eigenständigen moldauischen Nationalstaat propagieren (Müller 2012: 24). Die Republik Moldau unterzeichnete 2009 das Abkommen der Östlichen Partnerschaft und im Juni 2014 das Assoziierungs- und Freihandelsabkommen mit der EU, worauf Russland mit wirtschaftlichen Sanktionen reagierte. Innenpolitisch ist die Republik Moldau zwischen einer weiteren Annäherung an die EU und einer Anlehnung an Russland gespalten, zwischen einer Eurasischen und einer Europäischen Union, zwischen einer geopolitischen West- oder Ostausrichtung.

Diese Spaltung spiegelt sich auch im Theaterbetrieb wider, der sich in rumänisch- und russischsprachige Theaterhäuser teilt, nur sehr selten finden sich zweisprachige Theater. Die hier behandelten AutorInnen sind Teil der Theatergruppe des *Spălătorie*-Theaters („Wäscherei“), eines der beiden unabhängigen Theater Chişinău, die es geschafft haben, die sehr traditionelle und noch von den russischen Theaterhochschulen geprägte moldauische Theaterszene zu erneuern (Wolf 2013). Dieses Theater stellt eine Ausnahme im moldauischen Theaterbetrieb dar, da es sowohl rumänische als auch russische sowie zweisprachige Stücke zur Aufführung bringt. Das *Spălătorie* widmet sich dem aktuellen sozial- und politikkritischen Theater und bemüht sich um einen regen internationalen Austausch. Thematisch beschäftigt es sich vorrangig mit der Gegenwart und ihren Problemen und Verheißungen, geprägt von Korruption und Migration, von neuen Medien und neuem Elend (Wolf 2009). Es will dabei nicht nur dokumentieren, sondern auch die BürgerInnen miteinbeziehen und aktiv auf sie einwirken (Wolf 2013).

Weder noch: Nicoleta Esinencu Fuck You Eu.ro.Pa!

Die schon erwähnte Autorin Nicoleta Esinencu ist die international wohl bekannteste moldauische Dramaturgin, wiewohl auch die umstrittenste. Ihre Texte sind stark politisch und sozial motiviert und thematisieren unter anderem Rassismus, Holocaust, den Transnistrienkonflikt und Gewalt. Ihre Sprache ist wie ihre Themen: hart und direkt, provokant und sexualisiert, gespickt mit Schimpfwörtern. Doch gleichzeitig zeichnet sie sich durch eine rhythmisierte Poetik aus, charakterisiert durch Auslassungen, Aufzählungen und Wiederholungen. Das hier behandelte Stück mit dem streitbaren Titel *Fuck You Eu.ro.Pa!* löste vor allem in Rumänien politische Kontroversen, aber auch in ganz Europa hitzige Debatten aus. In ihrer Heimat wurde es kurzzeitig abgesetzt und musste umbenannt werden. Gleichzeitig ist es auch ihr erfolgreichstes Stück. Es wurde

sowohl national als auch international auf zahlreichen Bühnen inszeniert, unter anderem auch am *Teatru Spălătorie*.

Das einaktige Drama kommt bis auf Titel und Gattungsbezeichnung komplett ohne Nebentext aus. Das Drama ist hier zwar als Monolog ausgewiesen, die Bezeichnung als Monodrama ist allerdings treffender, da beide zwar von einer einzigen Person gesprochen werden, doch bildet das Monodrama eine eigene, abgeschlossene Form, während der Monolog eine abhängige Form darstellt, die Teil eines größeren dramatischen Konstrukts ist (Nelega 2010: 65). Die meisten Inszenierungen wählen die Darstellung durch eine/n Darstellende/n, die Inszenierung von Alexandru Berceanu am Theater „Fani Tardini“ in Galați 2005 stellt hier allerdings einen Sonderfall dar, weshalb sie in dieser Analyse als Referenz dienen soll.

Das Monodrama wird hier von drei SchauspielerInnen verkörpert: das dramatische Ich wird gedoppelt und von einer stummen Nebenfigur, die eine Leninmaske trägt, begleitet. Über die Figur, das dramatische Ich, werden im Theatertext keinerlei Vorinformationen gegeben. Es gibt keine Informationen im Nebentext, kein Name oder Alter wird angegeben: Merkmale wie Geschlecht, Generation, Nationalität oder sozialer Stand erfahren die Lesenden erst im Laufe des Textes. Es gibt keinerlei auktoriale Figurencharakterisierung, was Alina Nelega als ein *eu gol*, ein ‚leeres Ich‘ bezeichnet (2010: 82). Die Figurencharakterisierung erfolgt ausschließlich figural: implizit, durch ihr sprachliches Verhalten und explizit über Eigenkommentare in den Monologen.

Mit dem Fortschreiten des Theatertextes erfahren die Lesenden, dass das dramatische Ich die Stimme einer jungen Frau ist. Ihre Sprache ist wütend, unverschämt und provokant: durch Schimpfwörter, Fäkalsprache, Sexualisierung und Sarkasmus schreit das dramatische Ich gegen Konventionen, vermeintliche Wahrheiten und Doppelmoral an. Das dramatische Ich als fiktive Figur ist aber gleichzeitig auch das Erzählsubjekt: Es berichtet von der Vergangenheit und kommentiert beispielsweise die damalige kindliche Perspektive, die nun als Naivität abgetan wird.

Die Unterteilung der fiktiven zeitlichen Deixis in Vergangenheit und Gegenwart der Darstellung und damit in Kindheit und Erwachsenendasein greift Berceanu in seiner Inszenierung auf. Er teilt die Figur in ein vergangenes Ich, ein junges naives Mädchen in Schuluniform mit rotem Pioniershalstuch, und ein späteres Ich, eine emanzipierte und rebellische junge Frau. Die beiden Darstellerinnen, Cristina und Lidia Uja, sind darüber hinaus Zwillinge, was den Dopplungseffekt noch unterstreicht. Diese Darstellung als zwei Hälften derselben Person wird durch ein symmetrisch aufgebautes Bühnenbild unterstützt,

entlang einer vertikalen Symmetrieachse im Zentrum gespiegelt, auf welcher der Sarg Lenins platziert ist.



Abbildung 1: Grausame Vergangenheit; Fuck You Eu.ro.Pal von Nicoleta Esinencu, Regie: Alexandru Berceanu, aufgeführt am Teatrul Dramatic „Fani Tardini“ in Galați 2005, © Teatrul Dramatic „Fani Tardini“.

Lenin, als stummer Nebenfigur, kommt dabei eine gesonderte Bedeutung zu: Er liegt in seinem Sarg im Zentrum der Bühne und ist nicht Teil der fiktiven Welt, die durch die Erzählung geschaffen wird. Stattdessen tritt er nur in kurzen, mit englischsprachiger Musik unterlegten, Zwischenspielen in Erscheinung, während derer er aus seinem rot beleuchteten Sarg steigt. Das Hinzufügen der Lenin-Figur ist Ausdruck einer vom Regisseur intendierten Interpretationsperspektive. Der Sarg mit der aufgebahrten Figur erinnert an Lenins Mausoleum auf dem Roten Platz in Moskau. Wenn sich die Figur aber aufrichtet, wirkt der Sarg fast wie ein rot leuchtender Thron. Lenin als ‚Russe‘ wird implizit außersprachlich charakterisiert, indem er Wodka trinkt, dem Leid der Figuren zum Trotz tanzt, die Messer wetzt und darüber hinaus sogar eine Figur ausweidet (siehe Abb. 1), um ihre Eingeweide zu essen. Durch seinen übergroßen

Kopf und die enormen Hände wird das Bild einer übermächtigen und selbstherrlichen Ideologie, die ihre Anhänger gnadenlos auffrisst, weiterhin unterstützt. Am Ende wird der Sarg angezündet, was wie ein Befreiungsschlag wirkt. In der Inszenierung lässt sich somit eine dominante Interpretation ausmachen, die im Theater text sehr viel ambivalenter angelegt ist.

Die Stimme gehört einer einzigen Person, welche die Welt um sich herum konstruiert und ihre Gefühle und Gedanken preisgibt. Die Lesenden und Zuschauenden erhalten ausschließlich den Blickwinkel des dramatischen Ichs auf die Handlung, weshalb man von einer internen Fokalisierung sprechen muss. Die Form ist dennoch eine dialogische, denn die Figur spricht zu einem fiktiven, auf der Bühne nicht anwesenden Dialogpartner: ihrem Vater. Das Stück beginnt, indem sie ihn in einer Art Beichte direkt anspricht: „Tata, trebuie să-ți spun ceva...“¹ (Esinencu 2005: 33). Dieser Satz wiederholt sich im Laufe des Stücks immer wieder und signalisiert einen Themenwechsel oder Zeitsprung und treibt damit die Geschichte voran. Das Bild des Dialogpartners wird durch Bestätigungen oder Widerreden, die eine Reaktion des Gegenübers implizieren, heraufbeschworen. Der Text ist in Prosa geschrieben, aber von Aufzählungen, von Pausen, die auch optisch abgesetzt sind, und Umbrüchen unterbrochen, welche die implizierten Repliken des nicht sichtbaren Dialogpartners anzeigen. Diese Pausen und Absätze strukturieren und rhythmisieren den Text und markieren Themen- oder Zeitsprünge. In der Form ist dadurch schon eine Art der Inszenierung inbegriffen. Die Sprache ist daher eine grundlegend szenische: Sie strukturiert den Text und bestimmt die Sprechdynamik, ist somit Motor des Stückes, der die Entwicklung vorantreibt.

Die namenlose junge Frau, das dramatische Ich, bereitet sich darauf vor, ihren Vater zu beerdigen. Sie spricht zu ihm und beginnt eine Serie teilweise unzusammenhängender Erzählungen, Erinnerungen an ihre Kindheit und Jugend („Copilăria mea a fost...“², Esinencu 2005: 35). Sie zeichnet ihre eigene Entwicklung nach und mit ihr auch das Schicksal ihres Landes: eine Zeit, zu der die Moldau noch Teil der Sowjetunion war, den anschließenden Wandel, den Krieg, die prekäre wirtschaftliche Situation der neunziger Jahre sowie Korruption und Migration, welche die heutige Situation prägen. Eine „Erzählung vom Erwachsenwerden in der obszönen Leere einer Umbruchgesellschaft“ nennt Petra Kohse dies in ihrem Stückporträt (2009). Über die stumme Figur

¹ „Papa, ich muss dir etwas sagen...“ (5). Alle Übersetzungen dieses Stückes aus der zweisprachigen Ausgabe stammen von Helga Kopp.

² „Meine Kindheit war...“ (7).

Lenins im Sarg wird suggeriert, dass sie nicht nur ihren Vater zu Grabe trägt, sondern auch das ehemalige Vaterland, die Sowjetunion.

Die Rückblenden erstrecken sich über eine Zeit von etwa 25 Jahren, die die tertiär gespielte Zeit bilden. Eine primäre Handlung existiert nicht, wir erfahren lediglich die Vorgeschichte der Figur. Das Drama folgt einem traditionellen Aufbau. Die erste Szene stellt eine Exposition des Themas dar, in der der Konflikt dargelegt wird: Der Widerspruch zwischen der von den sozialistischen Lehren geprägten Kindheit und dem heutigen westlich beeinflussten Leben. So soll auch die vorliegende Analyse an diesem Widerstreit ansetzen: an der dem Stück zugrunde liegenden doppelten Opposition einerseits zur Sowjetunion und andererseits zu Europa, mit dem Ziel, der moldauischen Selbstverortung auf die Spur zu kommen.

Die Sprecherin beginnt die Erzählung von ihrer Kindheit in der Moldauischen Sozialistischen Sowjetrepublik in Form eines Essays für einen ausgeschriebenen Wettbewerb zum Thema „Ce mi-a dat țara mea și cu ce am răsplătit-o eu?“³ (Esinencu 2005: 35), was eine klare Referenz auf die soziale Verpflichtung jeden Bürgers im Sozialismus dem Staat gegenüber darstellt. Mit einer fast schmerzhaften Ehrlichkeit konfrontiert sie ihre sozialistische Erziehung mit der heutigen westlichen Jugendkultur („Eu n-am știut cine-i Harry Potter. Și cred că nici acum nu știu. La școală noi toți eram nepoții lui Lenin. Noi citeam cărți despre Ion Soltăs“⁴, 2005: 35-36), stellt sie in Frage und schreibt sich in den sowjetischen Referenzrahmen mit seinen Heldenmythen, Märtyrertum und Vaterfiguren ein. Das dramatische Ich lehnt die Erziehung im Sinne des Sozialismus mit seiner dogmatischen Moral ab und kommt zu der Erkenntnis, dass sie nie dem entsprochen hat, was man von ihr erwartet hat, noch schlimmer, dass es ihr sogar Lust bereitet hat, nicht ein Teil des Ganzen zu sein und gegen Konventionen zu verstoßen. Und so wie sie ihre Pioniersuniform ablegt, möchte sie sich auch der vermeintlichen Zugehörigkeit und des mit ihr einhergehenden Zwangs entledigen.

Mai târziu am aflat că atunci când vrei să faci ceva nedemn de comportamentul unui pionier e destul să-ți scoți cravata. Nu ai cravată, nu ești pionier.

³ „Was hat mir mein Land gegeben und wie habe ich es ihm vergolten?“ (6-7).

⁴ „Ich wusste nicht wer Harry Potter ist. Und ich glaube, ich weiß es auch jetzt noch nicht. In der Schule waren wir alle die Enkel Lenins. Wir lasen Bücher über Ion Soltăs“ (7-8).

Stffel după-amiezile, [...] după ce aruncam în dulap uniforma școlară, eu nu mei eram nepoțica lui Lenin⁵ (Esinencu 2005: 37).

Dieser Konflikt wird gesteigert, indem dem Blick zurück in die heute als aufgezwungen erscheinende Kindheit ein verklärtes Bild von Europa als Sehnsuchtsort entgegengesetzt wird. Das Stück drückt den Wunsch aus, die Sowjetunion ‚abzulegen‘ und Europa ‚zu kaufen‘. Europa wird als Gegenpol zur Sowjetunion konstruiert, als ein projiziertes Ideal, „eine Art *American Dream*“⁶ (Esinencu 2005: 38). Europa waren „Kaugummis aus Italien, Kekse aus Frankreich und deutsche Schokolade“⁷ (2005: 38). Europa war ein Konsumgut, das man „für 7 Rubel kaufen“ konnte, greifbar nah, aber „nur alle zwei Monate“⁸ (38) erreichbar. Es ist eine idealisierte buntere Welt, die die bittere Wirklichkeit ver-süßte („În fiecare zi cumpăram o gumă de 15 copeici. Băgam în ea o mină de la un creion colorat. Acum guma mea avea culoarea Europei“⁹, 38).

Doch über Nacht löst sich dieser Gegensatz plötzlich auf: Die Sowjetunion und mit ihr die sozialistische Ideologie verschwinden plötzlich. Dieser Wechsel mit dem in ihm enthaltenen Wertewandel stellt den Höhepunkt des Stücks dar.

Nu a trecut mult timp...
Tata a venit ca de obicei beat.
Toată noaptea a futut-o pe mama.
Dimineața am aflat că Uniunea Sovietică nu mai e.
Tata era fericit¹⁰ (Esinencu 2005: 39)

Der kurze Abschnitt ist die einzige Stelle, die in der Inszenierung ausgelassen wird. So wird der Wechsel nie explizit angesprochen, sondern nur durch den Widerspruch der vorausgehenden und nachfolgenden Szenen verdeutlicht.

⁵ „Später stellte ich fest, dass wenn man etwas tun wollte, das dem Verhalten eines Pioniers unwürdig war, es ausreichte, das Halstuch ausziehen. Wer kein Halstuch hat, ist kein Pionier. Und so war ich an den Nachmittagen, [...] nachdem ich meine Uniform in den Schrank geworfen hatte, nicht mehr die kleine Enkelin Lenins“ (8).

⁶ „Era un fel de *American Dream*“ (10).

⁷ „gume din Italia, biscuiți din Franța și ciocolată nemțească“ (10-11).

⁸ „doar o dată în două luni [...] puteam sa [sic!] te cumpăr cu 7 ruble, Europa!“ (10-11).

⁹ „Jeden Tag kaufte ich einen Kaugummi zu 15 Kopeken. In diesen steckte ich die Spitze eines Farbstiftes. Jetzt hatte mein Kaugummi die Farbe Europas“ (10-11).

¹⁰ „Es ist noch nicht lange her... Papa kam wie üblich betrunken nach Hause. Die ganze Nacht hat er Mama gevögelt. Am Morgen erfuhr ich, dass es die Sowjetunion nicht mehr gab. Papa war glücklich“ (12).

Somit liegt die Klimax und damit der Moment des Umschwungs eigentlich zwischen den Szenen. Auf den Wandel folgen Elend und Enttäuschung, Rebellion und Wut, die wie in einer Abwärtsspirale thematisiert werden, die eine Art retardierendes Element darstellt. Der Wandel wird auch über die Sprache, durch den Buchstabenwechsel markiert („Apoi la școală am început să scriem cu alte litere“¹¹ Esinencu 2005: 39). Durch die Beleuchtung wird der Wechsel aber auch szenisch verdeutlicht: Das rote Licht, das Lenins Sarg beleuchtete, muss einem blauen weichen.

Auch wenn die Figur anklagend, respektlos und abschätzig über die Sowjetunion spricht, so hinterlässt ihr Zusammenbruch und damit ihr Verschwinden eine Leere, die sie nicht zu füllen vermag. Das, was sie ihr Vaterland nennt, existiert nicht mehr („Se pare că eu n-am avut țară în copilărie“¹², Esinencu 2005: 39). Durch die Auflösung der Sowjetunion verschwindet auch der Gegenspieler, und es kommt zu einer Oppositionsverschiebung: Europa wird von einem nachahmungswürdigen Vorbild zum neuen Opponenten übersetzt. Die Sowjetunion ist durch ihren Wegfall der Motor der Translation, macht sie also erst möglich: Das Bild und die Rolle Europas werden in einen neuen postsowjetischen Kontext übertragen. Der Kontext ändert sich, doch das Thema bleibt das Gleiche. Europa wird weiterhin über Konsum charakterisiert, doch ändert sich die Wertung. Die anfängliche Liebeserklärung an das vermeintliche Traumland Europa („Europa... Te iubeam tot atât de mult sau poate și mai mult“¹³, 2005: 46) wird zu einer schneidenden Anklage der unendlichen Auswahl und vermeintlichen Wahl, des automatisierten und entmündigenden Wohlstands („Acolo... La tot pasul distribuitoare. [...] Alege-ți! Ce păcat că nu o mestecă pentru tine. Ar fi minunat! [...] Eu îmi cer bilet la Paris, el îmi dă bilet la Hanovra. Domnule, nu tu hotărăști unde merg eu! Da?“¹⁴, 50-51). Der Sehnsuchtsort Europa wird durch Ironie und Sarkasmus, die bis ins Absurde führen, entwertet. Europa rückte näher, wurde realer, doch verlor auch seinen Zauber, der in Enttäuschung umschlägt („Mă apropiam de tine, Europa! Trădare... Puțin câte puțin! Trădare... Familial! Familiar! Național! Internațional!

¹¹ „Und dann fingen wir in der Schule an, mit anderen Buchstaben zu schreiben“ (12).

¹² „Mir scheint, ich hatte in meiner Kindheit kein Land“ (12).

¹³ „Europa... Ich habe dich genauso sehr geliebt, vielleicht sogar noch mehr“ (19).

¹⁴ „Dort... Automaten auf Schritt und Tritt. [...] Such dir eine aus! Wie schade, dass er nicht gleich für dich kaut. Das wäre toll! [...] Ich will eine Fahrkarte nach Paris, er gibt mir eine Fahrkarte nach Hannover. Mein Herr, nicht du bestimmst, wohin ich fahre! Klar?“ (23-25).

Statal! Antistatal!“¹⁵, 41). Darin spiegelt sich auch die Entwicklung der Figur, von einem naiven, verträumten Kind zu einer zynischen, wütenden Frau wider. Als die Figur Europa schließlich kennenlernte, jagte es ihr Angst ein („Îmi era frică, tata. Îmi era frică s-o văd“¹⁶, 46) und sie musste feststellen, dass sich das ‚Dort‘ gar nicht so sehr von dem ‚Hier‘ unterschied: „Pur și simplu îi schimbă roțile... Pur și simplu... [...] Aici, de fapt, când te-ai gândi, e același lucru“¹⁷ (47-48).

Nach dem Wegfall der Sowjetunion wird versucht, Moldau als Gegenpol zu Europa zu etablieren. Es findet somit eine Verschiebung der Opposition statt. Auffällig ist hierbei, dass immer nur von ‚dem Land‘ die Rede ist, das aber nie benannt wird und somit die Nationalität der Person auch nie ausgesprochen wird. Die Figur findet sich in einem ‚Neuen Land‘¹⁸ (Esinencu 2005: 49) wieder, das sich nicht vom Schmerz der Vergangenheit und der Zerrissenheit lösen kann („Tata, mie nu-mi place în cur. Asta îmi amintește de Patrie. Când iubești și te doare. Oamenii, aici, tata se nasc Romeo și Juliete. Ei nu-și imaginează viața fără suferință“¹⁹, 2005: 42). Wie die Sowjetunion, so wird auch das ‚neue Land‘ durch Verpflichtung und Leid charakterisiert und „im Nationaltheater [findet immer noch] die Premiere von *Das Leben Lenins* statt“²⁰ (49). Damit wird nicht nur die Rolle der UdSSR als Gegensatz zu Europa, sondern auch deren Charakteristiken auf die Republik Moldau übertragen, was eine Aushandlung mit der Vergangenheit und ein Erkennen des Anderen in sich selbst darstellt. Der vormalige Andere wird sich zu eigen gemacht. Das ‚neue Land‘ ist „irgendwie nicht mehr sowjetisch, aber im Grunde auch nichts anderes“ konstatiert Petra Kohse (2009) treffend. Die Opposition verschiebt sich, die Übersetzung wird gedoppelt und alle Beteiligten gehen aus diesem Prozess verändert hervor. Das Stück stellt den Versuch dar, das ‚eigene‘ Land über ‚fremde‘ Länder zu erfinden.

¹⁵ „Ich kam dir näher, Europa! Verrat... Nach und nach! Verrat... Familiär! Vertraut! National! International! Staatlich! Antistaatlich!“ (14).

¹⁶ „Ich hatte Angst, Papa. Ich hatte Angst davor, es zu sehen“ (19).

¹⁷ „Sie wechseln ganz einfach nur die Reifen... ganz einfach... [...] Hier ist es, wenn ich recht überlege, eigentlich nicht anders“ (21).

¹⁸ „Noua mea țară“ (22).

¹⁹ „Papa, ich hab's nicht gerne in den Arsch. Das erinnert mich an mein Vaterland. Wenn du liebst und es weh tut. Die Leute hier, Papa, kommen als Romeos und Julias zur Welt. Ein Leben ohne Schmerz ist für sie unvorstellbar“ (15).

²⁰ „la teatrul Național va avea loc premiera spectacolului *Viața lui Lenin*“ (22).

Dieses Land in einer fernen Ecke Europas ist gefangen zwischen zwei Sprachen, zwei Kulturen und gegensätzlichen Wertvorstellungen. „Die meisten [...] sind am Morgen Moldauer, am Mittag Rumänen und am Abend Russen“ (Esinencu 2008), so beschreibt Nicoleta Esinencu diese paradoxe Situation selbst. Was also bleibt, ist ein ewiges Dazwischen, zwischen alten Vorbildern und Feinden und neuen Gegensätzen in einem andauernden Kampf um Selbstdefinition durch das Aufräumen mit alten Lügen und falschen Erwartungen. Und so steht am Ende des Stücks immer noch die unbeantwortet gebliebene Frage „Für welches Land bin ich?“. Dieses steht inmitten des Prozesses der Trennung und Aushandlung, zwischen veralteten Feindbildern und neuen Abgrenzungsversuchen.

Tata, acesta este un eseu pentru un concurs anunțat de clubul tinerilor prim-miniștri.
Ce mi-a dat țara mea și cu ce am răsplătit-o eu?
Tata, eu n-am să particip la acest concurs.
Eu nu corespund cerințelor.
Eu nu am trei copii.
Unul pentru tata, unul pentru mama și unul pentru țară.

Tata, eu am doi frați mai mari.
Tata, eu sunt a treia.
Tata, eu sunt pentru țară.
Pentru care țară sunt eu?²¹
(Esinencu 2005: 54)

Die Rahmenbedingungen haben sich gewandelt und implizieren dadurch die Notwendigkeit, die persönliche Position in einem veränderten Kontext neu zu verhandeln. Die Translation dient hier der Emanzipation. Und daher kann dieser letzte Absatz auch metaphorisch gelesen werden: Sie ist die Dritte, die Jüngste; sie steht für das ‚Neue Land‘; sie steht zwischen ihren zwei großen Brüdern, den ehemaligen Vorbildern und übermächtigen Nachbarn, zwischen

²¹„Papa, dies ist ein Essay für einen Wettbewerb, den der Club der jungen Premierminister ausgeschrieben hat. Was hat mir mein Land gegeben und wie habe ich es ihm vergolten? Papa, ich werd an diesem Wettbewerb nicht teilnehmen. Ich erfülle die Anforderungen nicht. Ich habe keine drei Kinder. Eines für Papa, eines für Mama und eines für das Land. Papa, ich habe zwei ältere Brüder. Papa, ich bin die dritte. Papa, ich bin für das Land. Für welches Land bin ich?“ (28).

der Sowjetunion und Europa, und bricht in eine ungewisse Zukunft auf. Das Stück endet, wie es beginnt: Den Anfang bilden alphabetisch aneinander gereihte Krankheiten, von A wie Adipsie bis S wie Sklerose; das Ende ist eine weitere Aufzählung, diesmal von Medikamenten. So stellt dieser schmerzhafteste Versuch der Selbstverortung vielleicht auch einen Heilungsprozess dar.

Alte Freunde: DRUJBA von Ion Borş

Die Performance-Kunst entwickelte sich historisch aus der bildenden Kunst und ist als Gattung zwischen Kunst und Theater angesiedelt. Die in dieser Arbeit analysierte Performance von Ion Borş ist nicht textbasiert. Ion Borş ist Teil der Theatergruppe Teatru Spălătorie, und so wurde die Performance auch dort im Rahmen eines umfassenderen Happenings mit dem Titel *Moi poжелania Putinu* (‚Meine Wünsche an Putin‘, siehe Abb. 6) im März 2012 in Bezug auf die russischen Präsidentschaftswahlen uraufgeführt. Die knapp sechsminütige Performance wird von nur einer Person ausgeführt und auf der Bühne wird kein Wort gesprochen. Dadurch wird die Sprache als Bedeutungsträger ausgeblendet und nur die Handlung kann eine Veränderung herbeiführen und Sinn generieren. Die Aufführung auf einer klar abgetrennten Bühne, in einem Theater und durch eine Theatergruppe rückt sie aber in die Nähe des Theaters. Es kann keine scharfe Trennlinie zwischen Theater und Performance gezogen werden. Allgemein kann man bei der Performance von einem höheren Grad an Performativität sprechen.

Der Titel der Performance von Ion Borş enthält eine Reihe von thematischen Vorinformationen für die ZuschauerInnen, denn er vereint verschiedene Bedeutungssphären: *DRUJBA* ist einerseits die Marke der alten sowjetischen Kettensäge, die auch Protagonistin der Performance ist; *DRUJBA* ist andererseits auch der Name der längsten Pipeline, die Anfang der sechziger Jahre gebaut wurde und von Russland aus die sozialistischen Bruderstaaten mit Öl versorgt hat; *DRUJBA* bedeutet außerdem ins Deutsche übersetzt ‚Freundschaft‘ und offenbart durch den russischen Titel die thematische Auseinandersetzung mit Russland.

Mit dem Bau der Pipeline wurde 1960 begonnen, und sie ging 1964 komplett in Betrieb. Sie führte von Almetjewsk in der Sowjetunion über die Ukraine, Weißrussland, Polen, die Tschechoslowakei und Ungarn bis in die DDR und sicherte die Versorgung der ‚befreundeten‘ sozialistischen Ostblockstaaten im Westen der Sowjetunion mit russischem Öl, daher auch der Name. Sie war damit ein Symbol, aber auch ein Garant dieser Freundschaft. Durch zahlreiche Abzweigungen wurde die Pipeline zu einem umfassenden Netzwerk erweitert

und ist noch heute Europas wichtigste Versorgungsquelle für Öl, somit aber auch ein Sinnbild für die wirtschaftliche Abhängigkeit Europas vom russischen Energielieferanten.



Abbildung 2: Die Kettensäge als Instrument; DRUJBA von Ion Boș, aufgeführt am Teatru Spălătorie in Chișinău 2012, © Nata Moraru.

Die Handlung kann wie folgt zusammengefasst werden: Eine rote, sowjetische Motorsäge mit Benzinmotor (*spalatorie.md*) liegt in Richtung der Zuschauer auf dem Boden eines leeren, schwarzen Bühnenraumes. Der Darsteller, Ion Boș, betritt in einem eleganten schwarzen Anzug mit schwarzer Krawatte die Bühne und stellt sich dem Publikum zugewandt hinter die Säge. Der Innentasche seines Anzugs entnimmt er ein Paar weißer Stoffhandschuhe, die er anzieht. Er wirft die Kettensäge an und bedient diese rhythmisch, erhobenen Hauptes und in gerader Haltung mit starrem Blick ins Publikum. Nach einer kurzen Pause ertönt die russische Nationalhymne vom Band und er stimmt mit der Motorsäge in die Melodie ein. Mit dem Ausklingen der Hymne legt er die Säge in die Mitte des Bühnenraumes zurück, entledigt sich der Handschuhe, die er anschließend auf der Säge drapiert und verlässt die Bühne.

Die Kettensäge wird hier zu einem Musikinstrument, das heroisch die russische Nationalhymne erklingen lässt. Putin erklärte im Jahre 2000 nach seiner

Wahl zum Präsidenten diese Version mit der Melodie von Alexander Alexandrow zur Nationalhymne, die das „Patriotische Lied“ ablöste, das ab 1990 als Nationalhymne fungiert hatte. Dabei griff er auf die Hymne der Sowjetunion zurück, die Stalin 1944 statt der Internationale eingeführt hatte. Die Melodie ist dieselbe, nur der Text wurde von Sergei Michalkow umgeschrieben, der auch schon die Hymne der Sowjetunion gedichtet und nach Stalins Tod umgedichtet hatte. Durch die Verwendung der Hymne werden hier zwei unterschiedliche Zeitebenen und Räume übereinandergelegt: die ehemalige Sowjetunion und das heutige Russland.

Es tritt nur eine Figur auf, die durch den Verzicht auf linguistische Zeichen ausschließlich implizit und außersprachlich charakterisiert wird. Der elegante, schwarze Anzug der Figur verschwindet fast vor dem komplett schwarzen Hintergrund, der völlig ohne Dekor auskommt. In starkem Kontrast dazu stehen die weißen Handschuhe, Symbol für Sauberkeit und Unschuld, die sich vor dem Hintergrund abheben. Wie der Bühnenraum so sind auch Gestik und Mimik des Darstellers stark reduziert. Im Kontrast dazu steht die alte, sowjetische Motorsäge als einziges Requisit. Das Rot des Gehäuses der Säge, als einzige auftretende Farbe, entfaltet eine symbolische Kraft: Einerseits steht rot für Kraft und Macht, aber auch für Gefahr und Aggression im Allgemeinen; andererseits ist rot die Farbe der Arbeiterbewegung und die Farbe der Flagge der Sowjetunion. Weiterhin verweist die Kettensäge nicht nur mit ihrem Namen, sondern auch mit ihrem Antrieb, einem Benzinmotor, auf Öl als Energiequelle und damit auf die Macht des Energielieferanten. In der Motorsäge, diesem Überbleibsel einer anderen Zeit und Machtordnung, ist die Sowjetunion als Machtzentrum inhärent.

Drujba, Freundschaft wird dadurch als Abhängigkeit entlarvt, damals wie heute. Zwischen der Sowjetunion, die über die vermeintliche Freundschaft ihren Machtbereich sicherte, und dem heutigen Russland, das durch wirtschaftliche Abhängigkeit Macht über die zentraleuropäischen Staaten ausübt, wird eine Analogie eröffnet. Damit wird eine vermeintliche Kontinuität der Unterdrückung durch den großen Nachbarn im Norden seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs bis heute suggeriert. „In der öffentlichen Darstellung [werden] die Russen weitgehend mit dem Sowjetsystem, und die KP wiederum quasi symbolhaft mit diesem identifiziert“, urteilt Larisa Schippel (2012: 183) treffend. Ein Thema, das gerade durch die jüngsten politischen Geschehnisse in der Ukraine wieder aktuell wurde. Dieselbe Aggression und derselbe Zwang in neuer Gestalt: Ein kühler Geschäftsmann, in elegante Kleider gehüllt und mit reiner Weste, symbolisiert durch die weiße Farbe der Handschuhe, der sich die Hände

nicht dreckig macht, aber durch wirtschaftliche Interessen auch weiterhin Europa dominiert. Die Gegenwart wird somit als bloßes Abbild der Vergangenheit enttarnt, die denselben Regeln folgt. Fast 25 Jahre später hat sich trotz eines neuen politischen und wirtschaftlichen Systems im Grunde nichts geändert.

Das Bild und die Rolle Russlands werden in einen neuen postsowjetischen Kontext übertragen. Der Kontext ändert sich, doch Russland wird über dasselbe Attribut definiert. Anders als in Nicoleta Esinencus Stück wird hier nicht der Wechsel, sondern die Kontinuität inszeniert. Der neue postsowjetische Kontext bewirkt in diesem Fall nicht einen Wandel, sondern eine Wiederholung. Der Prozess der De- und Rekontextualisierung führt hier zu einem veränderten Umfeld, symbolisiert durch den eleganten Anzug, der die Uniform des Arbeiters ersetzt. Die Aushandlung zwischen den zwei Zeit- und Raumdimensionen geschieht über eine Art Mimesis, einer Nachahmung, insofern die Hymne nachgespielt und angepasst wird. Das Neue, das daraus entsteht, wäre in diesem Fall wohl vor allem als Neuheit der Ästhetik zu verstehen, aber auch der Erkenntnis der Starrheit der Situation. Die Starrheit wird durch die Spielweise des Darstellers verkörpert, der Mimik und Gestik auf ein Minimum reduziert.

Die russische Hegemonialstellung scheint bestätigt. Die Performance ist damit Ausdruck einer Hoffnungslosigkeit und Resignation, doch gleichzeitig auch einer tief sitzenden Angst und einer wütenden Anklage. Denn die Ketten-säge spielt die Hymne nicht nur mimetisch nach, sondern zerstört sie auch performativ, indem sie sie ‚zersägt‘. Das kann als Kommentar zur Veränderung gelesen werden, als ein anarchistischer Akt des Aufbegehrens, der sich gegen die Wiederholung der Dominanzstrukturen zur Wehr setzt. Die Kunst ist in diesem Fall eine anklagende, die sich klar gegen den übermächtigen Anderen ausspricht und zu keiner Aushandlung bereit ist.

Zwischen Anklage und Aussöhnung

Die beiden hier betrachteten Werke liefern eine unterschiedliche Interpretation der gegenwärtigen Situation. Der Kontext wandelt sich in beiden Fällen und impliziert dadurch die Notwendigkeit, seine Position in einem veränderten Zusammenhang neu zu verhandeln. In Nicoleta Esinencus *Fuck You Eu.roPa!* bewirkt dies eine Verschiebung der Opposition und eine Neubewertung der Rolle Russlands, als Nachfolgestaat der Sowjetunion, und Europas. Wo diese beiden Gegenpole aufeinandertreffen und sich überlappen, dort wird die mol-

dauische Identität ausgehandelt und konstruiert, dort entsteht in einem hybriden Zwischenraum etwas Neues, das ‚Neue Land‘. Die Übersetzung gelingt und stellt einen Akt der Emanzipation dar. In *DRUJBA* von Ion Borș scheitert diese Übersetzung allerdings. Der neue Kontext wirkt wie eine Verkleidung, der dieselbe Opposition und die darin enthaltenen überholten Feindbilder reaktualisiert. Festgeschriebene Rollen wiederholen sich und der Aufbruch zu etwas Neuem erscheint unmöglich. Und so wird diese Perspektivlosigkeit wütend zum Ausdruck gebracht. Diese beiden Positionen offenbaren eine neue Opposition in der moldauischen Gesellschaft, die sich in einem Prozess des Übergangs befindet, wobei sich noch herausstellen muss, ob dieser Transformations- und Translationsprozess gelingen kann oder zum Scheitern verurteilt ist.

Republik Moldau, Theater, kulturelle Übersetzung, Identitätskonflikt

Literaturverzeichnis:

Primärwerke:

- Berceanu, Alexandru, (Reg.), 2005. *Zuckerfrei/Fuck You Eu.ro.pa!* Von Nicoleta Esinencu. Galați: Teatrul Dramatic „Fani Tardini“. Aufführung.
Borș, Ion, 2012. *DRUJBA*. Chișinău: Teatrul Spălătorie. Performance.
Esinencu, Nicoleta, 2005. *Fuck You Eu.roPa!* Stuttgart: Edition Solitude. Print.

Sekundärliteratur:

- Bhabha, Homi K, 2011. „Wie des Neue in die Welt kommt. Postmoderner Raum, postkoloniale Zeiten und Prozesse kultureller Übersetzung“, in: Bhabha, Homi K., 2011. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg, 317-352.
Bochmann, Klaus et al., (Hgg.), 2012. *Die Republik Moldau. Republica Moldova*. Ein Handbuch. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
Bochmann, Klaus, 2012. „Vorwort“, in: Bochmann et al., (Hgg.), 11-14.
Cușco, Andrei/Șarov, Igor, 2012. „Bessarabien im russischen Zarenreich (1812-1917)“, in: Bochmann et al., (Hgg.), 38-58.
Esinencu, Nicoleta, 17. Juni 2008. „Ich lebe eben in dieser Scheiße“, Interview von Ines Kappert, in: *taz. die tageszeitung*, <http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2008%2F06%2F17%2Fa0160&cHash=8dcd971036> [21.07.2016].

- Fischer-Lichte, Erika, 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Italiano, Federico/Rössner, Michael, (Hgg.), 2012. *Translatio/n. Narration, Media and the Staging of Differences*. Bielefeld: transcript.
- Kohse, Petra, 2009. „Stückporträt A (II) RH +. Sie ist eine Kamera“, in: *Nachtkritik*, http://nachtkritik-spieltriebe3.de/index.php?option=com_content&view=article&id=46%3Astueckportraet-a-ii-rh-&catid=34&Itemid=79&lang=de [21.07.2016].
- Müller, Dietmar, 2012. „Moldau – Moldova – Moldawien – Bessarabien. Namen, Territorien, Identitäten“, in: Bochmann et al., (Hgg.), 15-25.
- Müller, Dietmar, 2013. „Wechselhafte Vergangenheit. Moldau – Moldova – Moldawien – Bessarabien“, in: *IDM – Das Magazin für den Donauraum und Mitteleuropa: Sonderheft Republik Moldau*, 1/2013, 4-6.
- Nelega, Alina, 2010. *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*. Cluj-Napoca: EIKON.
- Schippel, Larisa, 2012. „Rumänen / Moldauer“, in: Bochmann et al., (Hgg.), 176-184.
- Todorova, Marija Nikolaeva, 1999. *Die Erfindung des Balkans*. Europas bequemes Vorurteil. Darmstadt: Primus.
- Vrabie, Radu, 2012. „Die Republik Moldau und die Russische Föderation“, in Bochmann et al., (Hgg.), 366-374.
- Wolf, Irina, 2009. „Theaterlandschaft Republik Moldau. Die Exotik der Gegenwart“, in: *Nachtkritik*, http://nachtkritik-spieltriebe3.de/index.php?option=com_content&view=article&id=47%3Atheaterlandschaft-republik-moldau&catid=34%3Anicoleta-esinencu&Itemid=127&lang=de [21.07.2016].
- Wolf, Irina, 26. November 2013. „Reges Bedürfnis nach Neuem“, in: *Aurora. Magazin für Kultur, Wissen und Gesellschaft*, http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/wolf_mold_frm.htm [21.07.2016].

Abbildungsverzeichnis:

- Abbildung 1: Grausame Vergangenheit; *Fuck You Eu.ro.Pa!* von Nicoleta Esinencu, Regie: Alexandru Berceanu, aufgeführt am Teatrul Dramatic „Fani Tardini“ in Galați 2005, © Teatrul Dramatic „Fani Tardini“.
- Abbildung 2: Die Kettensäge als Instrument; *DRUJBA* von Ion Borș, aufgeführt am Teatrul Spălătorie in Chișinău 2012, © Nata Moraru.

Kommunikative Probleme in der Rechtsübersetzung

Margarete FLÖTER-DURR & Thierry GRASS, Strasbourg

„Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt“
(Wittgenstein, TLP 5.6)

Abstrakt: In einer Zeit, in der die maschinelle Sprachverarbeitung, sogenannte CAT-Tools und Techniken wie das Post-Editing dabei sind, sich in der Übersetzerwelt durchzusetzen, sollte man sich noch einmal gründlich mit der Frage des Sinns auseinandersetzen. Ziel dieses Artikels ist es, die Unmöglichkeit der hundertprozentigen Übertragbarkeit des Textinhalts anhand des theoretischen Ansatzes von Ludwig Wittgenstein und Alfred Schütz vor Augen zu führen. In der Übersetzungsindustrie werden die für die technische Übersetzung geltenden Kriterien (1:1 Übertragbarkeit, terminologische Monosemie, vereinfachte Syntax, kontrollierte Sprache, usw.) auf alle Übersetzungsgebiete aus Marketingsgründen ausgeweitet. Diese zwar für Technik und Industrie geeignete Vorgehensweise scheint uns insbesondere für Rechtsübersetzung überhaupt nicht angebracht. Dennoch wird diese Vorgehensweise weitgehend von den grossen Übersetzungsfirmen propagiert und von den meisten Kunden in einer meist naiven Einstellung schlicht hingenommen.

Von kommunikativen Problemen in der Übersetzung zu sprechen, setzt voraus, die Übersetzung als ein Akt der Kommunikation zu verstehen. Seit Vermeer gehört die Definition der Übersetzung als einer „interkulturellen Kommunikationshandlung“ zum Kanon der Übersetzungstheorie (Stolze 2005). Dem ist insoweit zuzustimmen als die Übersetzung, ob Prozess oder Produkt, ein fester Bestandteil der Kommunikation in der Alltagswelt (Schütz 2003a: 27) ist. Das kommunikative Paradigma ist allerdings nicht unproblematisch, weil es selbst eine Quelle von Problemen in der Übersetzung darstellt. In der Linguistik und in der von ihr weitgehend beherrschten Übersetzungstheorie hat es die Reduzierung des Textes zur Mitteilung und des Lesers zum Rezipienten bewirkt (Rastier 2003). Die spezifischen Probleme der Textinterpretation „werden dadurch verdeckt, da sie in den Bereich der mündlichen Kommunikation verlegt werden (...)“ (Rastier 2003). Damit wird die Übersetzung schlicht mit der mündlichen Kommunikation gleichgesetzt und ihr Zweck auf die Gewährleistung der Invarianz der Mitteilung reduziert, wobei von der Frage nach dem Verstehen und dem Sinn des Textes vollständig abstrahiert wird.

Dies erklärt sich dadurch, dass das kommunikative Paradigma auf dem traditionellen Begriff der Kommunikation fußt, wonach diese „als bloße Übertragung von Sinn in der Weise, dass die übertragene Information für Absender und Empfänger dieselbe wäre“ verstanden wird (Stegmaier 2016: 174). Von den Postulaten, auf denen dieser Kommunikationsbegriff basiert, ist das wichtigste die Annahme, es gäbe einen wörtlichen, unmittelbaren erkennbaren Sinn (Rastier, 2003). Dies folgt wiederum aus der in der Sprachwissenschaft weiterhin vorherrschenden Tradition des logischen Positivismus nach Frege und Russell (Rastier, 1999) und insbesondere aus der Vorstellung, „die Bedeutung eines Wortes sei ein realer oder ein abstrakter Gegenstand („Sinn“ von Frege). Dies trifft aber nicht zu, weil die Bedeutung „weder ein in der Realität vorfindlicher Gegenstand noch ein abstrakter Gegenstand ist (...)“ (Hacker 1997: 194). Der logische Positivismus postuliert ferner die Isomorphie zwischen Sprache und Wirklichkeit und stellt die Forderung nach der Bestimmtheit des Sinns auf (TLP 3.23), die sich „allerdings nicht sinnvoll aufrechterhalten lässt“ (Schlicht von Rabenau 2014: 203).

In dem vorliegenden Beitrag möchten wir die kommunikativen Probleme in der Übersetzung von einem anderen Standpunkt beleuchten: nämlich von der Frage des Sinns und dessen Konstitution. Hierfür werden so verschiedene Ansätze herangezogen wie die Philosophie von Ludwig Wittgenstein und die Theorie des Fremdverstehens und der Kommunikation des Soziologen Alfred Schütz. So verschiedenartig diese Ansätze sind, dennoch schließen sie sich nicht gegenseitig aus, sondern ergänzen sich vielmehr.

Wir vertreten die Auffassung, dass die Frage nach der Konstitution von Sinn die zentrale Problematik des Übersetzens darstellt. Das Problem *sui generis* der Übersetzung kann nicht darin bestehen, die Bedeutung einzelner Wörter, sondern vielmehr den Sinn des zu übersetzenden Textes zu erfassen und in der Zielsprache zu rekonstruieren. Dies geht auf die schlichte Tatsache zurück, dass weder die Bedeutung einzelner Wörter noch deren Summe schon den Sinn ausmachen. Deshalb ist Rastier darin zuzustimmen, dass „die „Problematik der Bedeutung unter die Problematik des Sinns zu subsumieren sei (...)“ (1999). Die Sinnkonstitution und die Verstehens- und Interpretationsprozesse zur zentralen Problematik der Übersetzung zu machen, setzt konsequenterweise die Abkehr vom klassischen Begriff der Kommunikation und vom logischen Positivismus und die Hinwendung zu einem moderneren Begriff der Kommunikation als sozialer Praxis voraus. Damit wird die pragmatische Einbettung jeder Kommunikation und jeder Interpretation (Rastier 1999), mithin auch der Übersetzung, herausgestrichen. Den modernen Begriff der Kommunikation hat Niklas Luhmann definiert. Danach ist Kommunikation „ein allgemeines

soziales Mittel der Herstellung von Ordnung“ (Stegmaier 2016: 180). Zentral hier ist weder die Übereinstimmung noch die Übertragung von Sinn, sondern der Begriff der „sozialen Situation“, weil „Kommunikation im Sinne sprachlicher Mitteilung zwangsläufig in Gang gesetzt [werde], wenn immer sich soziale Situationen bilden [...]“ (Stegmaier 2016: 181). Dies stimmt mit den Feststellungen von Schütz überein, der die Kommunikation ebenfalls als „ein soziales Handeln, d. h. ein auf Veränderungen in der Umwelt gerichtetes Handeln“ konzipiert (2003a: 23). Der Berührungspunkt mit der Übersetzung liegt offenbar hier, da diese ja nie *in vacuo* stattfindet, sondern stets in eine konkrete Situation eingebettet ist und einem ebenso konkreten Zweck dient. Die Frage nach dem Sinn wirft gleichzeitig das Problem des Verstehens auf, weil „Verstehen überhaupt korrelativ zu Sinn ist“ (Schütz 2004a: 232), wobei in der Übersetzung dieses Problem auf das Verstehen bzw. die Verständigung im Medium des Textes verweist. Aber, wie Nietzsche feststellt:

„Es ist schwer, verstanden zu werden: besonders wenn man gangasrotogati denkt und lebt, unter lauter Menschen, welche anders denken und leben, nämlich kurmagati oder besten Falles nach der Gangart des Frosches mandeikagati [...]“¹ (Stegmaier 2016: 191).

Dieser Aphorismus bringt die Problematik des Verstehens in der Übersetzung auf den Punkt. Die besondere Schwierigkeit liegt darin, dass der Übersetzer in einer Trias „Autor – Übersetzer – Leser“ operiert und das Verstehen des Ausgangstextes oder der *intentio auctoris* nicht an seinem eigenen Verstehen, sondern an dem des Lesers auszurichten hat, ohne gleichzeitig von seinem eignen Verstehen abstrahieren zu können. Das Verstehen des Übersetzers ist in gewisser Weise *das Medium*, in dem sich das Verstehen des Lesers vollzieht. Dies hat aber komplexe Probleme zum Korrelat, weil, wie Schütz aufgezeigt hat, „alles echte Fremdverstehen auf der Selbstausslegung des Verstandenen fundiert ist (2004a: 238) und weil im Verstehen „zu eigentlichen Übereinstimmungen nicht kommen kann (...), da die jeweils aktuellen Wahrnehmungen, Erinnerungen und Assoziationen von Individuum zu Individuum verschieden sind“ (Stegmaier 2016: 184). Mithin bleibt das Verstehen „auch bei optimaler Deutung ein Limesbegriff“ (Schütz 2004a: 221). Nach Luhmann vollzieht sich das

¹ Stegmaier berichtet, dass die Wörter aus dem Sanskrit stammen: « gangasrotogati: wie der Strom des Ganges dahinfließend » = presto ; « kurmagati: von der Gangart der Schildkröte = lento; „mandeikagati: von der Gangart des Frosches = staccato“ (Stegmaier 2016: 192, Fußnote 251).

Verstehen „in einem Zirkel dreifacher Selektion (Information, Mitteilung, Verstehen), die gleichzeitig erfolgen und zur Synthese gebracht werden müssen. Diese Synthese *ist* der Verstehensprozess“ (Stegmaier 2016: 189). Jede Kommunikation ist von einer doppelten Kontingenz geprägt, nämlich „durch die Tatsache, dass die jeweils andere Seite jeweils anders antworten kann, als die eine erwartet hat, und dass beide wissen, dass auch die andere Seite das weiß“ (Stegmaier 2016: 186). Übertragen auf den Übersetzungsprozess würde dies heißen, dass die Übersetzung von einer gesteigerten, weil dreifacher Kontingenz geprägt ist, die auf der Ebene des Autors, des Übersetzers und des Lesers zum Ausdruck kommt.

Die Problematik des Verstehens und der Sinnkonstitution als Quelle der kommunikativen Probleme in der Übersetzung wird hier skizzenhaft unter Heranziehung der Analysen von Wittgenstein und Schütz dargestellt.

Wittgenstein hat in dem Hauptwerk seiner Frühphilosophie, nämlich in der *Logisch-Philosophischen Abhandlung* „eine Kommensurabilitätstheorie der Übersetzung entwickelt, während er in der Spätphilosophie (...) zu dem Ergebnis gekommen ist, dass *Übersetzen Teil einer sozialen Praxis*² ist (...)“ (Kross & Ramharter 2012: 22). Durch beide Phasen seiner Philosophie zieht sich der Begriff des Gebrauchs wie ein roter Faden hindurch (Schlicht von Rabenau 2014). Anhand dieses Begriffs kann aufgezeigt werden, woraus die kommunikativen Schwierigkeiten in der Übersetzung resultieren. Alfred Schütz hat das Phänomen der Sinnkonstitution eingehend in seinem Hauptwerk *Der Sinnhafte Aufbau der sozialen Welt* und in weiteren Schriften analysiert und eine Theorie des Fremdverstehens vorgelegt.

1. Sprachgebrauch und Grenzen der Sprache

Das dem vorliegenden Beitrag vorangestellte Diktum Wittgensteins macht deutlich, was eine adäquate Sinnkonstitution in der Übersetzung voraussetzt: sich der Grenzen der Sprache bewusst zu werden und gleichzeitig den Versuch zu unternehmen, diese zu überwinden, ohne dabei ins Unsinnige abzugleiten. Das Unsinnige kann „übersetzungstechnisch“ als das aufgefasst werden, was außerhalb der Grenzen einer Sprache liegt und somit mit ihren Mitteln nicht sinnhaft ausgedrückt werden kann.

Dieses Diktum verweist zunächst auf die zwischen dem Denken und der Sprache bestehende Einheit. Das bedeutet, dass Sprache und Denken nicht voneinander getrennt werden können, da sich jedes Denken in sprachlicher

² Unsere Hervorhebung.

Form vollzieht: „Der Zweck der Sprache ist, Gedanken auszudrücken“ (Wittgenstein 2015a: 225; PU §501). Deshalb kann „die Bedeutung von Sätzen der Sprache nicht von diesen Sätzen selbst unterschieden werden“ (Schlicht von Rabenau 2014: 197). Die Grenzen unserer Sprache sind somit auch die Grenzen unserer Welt (TLP 5.6-5.62), weil sich diese nur innerhalb der Grenzen unserer Sprache konstituieren kann. Die logische einheitliche Ordnung, die der Sprache zugrunde liegt, stellt zugleich „eine Ordnung logischer Möglichkeiten dar, in denen sich die Welt allein konstituieren kann“ (Schlicht von Rabenau 2014: 199). Somit legt die Logik der Sprache fest, was ein Sprecher denken kann, aber umgekehrt ermöglicht sie, jeden ihm möglichen Gedanken aufgrund der Kombinatorik der Symbole sprachlich auszudrücken (Biewisch 2008). Wittgenstein führt den Begriff des Gebrauchs bereits im Tractatus ein. Von Bedeutung ist hervorzuheben, dass er im Tractatus nur insofern relevant ist, als sich „die einheitliche Logik der Sprache, die nicht beschrieben werden kann, in ihrem Gebrauch *zeigt*“ (Schlicht von Rabenau 2014: 199). Auch die Grenzen der Sprache können nicht beschrieben werden, sondern zeigen sich vielmehr in ihrem jeweils individuellen Gebrauch (Schlicht von Rabenau 2014: 210). Im Gebrauch der Sprache entscheidet sich vermittels der Logik, welche von den durch die Logik der Sprache zur Verfügung gestellten Möglichkeiten von dem Individuum aktualisiert werden, so dass aus der Welt *meine* konkrete Welt wird (Schlicht von Rabenau 2014: 211). Abschließend ist festzuhalten, dass für den frühen Wittgenstein die einheitliche Logik den Gebrauch der Sprache begrenzt und damit die Bestimmtheit des Sinns und die Einheit der Welt gewährleistet (Schlicht von Rabenau 2014: 213). In seiner Spätphilosophie hat Wittgenstein das Verhältnis von Sprache und Logik zwar grundlegend revidiert, den Begriff des Gebrauchs aber beibehalten. Mit dieser Revision wird die Forderung nach Bestimmtheit des Sinns und der „Kristallreinheit der Logik“ aufgegeben, so dass der Sprachgebrauch nicht mehr von der einheitlichen Logik der Sprache begrenzt wird, sondern der „vielfältige Gebrauch der Sprache offenbart ihre vielfältige Logik“ (Schlicht von Rabenau 2014: 217). Da aber die Logik für die Welt des Alltags nicht relevant ist, gilt es sich „zurück auf den rauen Boden“ (Wittgenstein 2015a: 79; PU §107) zu begeben und die Sprache als „konkretes (...) Phänomen“ (2015a: 80; PU §108) in ihrem alltäglichen Gebrauch ernst nehmen“ (Schlicht von Rabenau 2014: 220-221). Für die Übersetzung ist dies der springende Punkt, da sie stets auf dem „rauen Boden“ des alltäglichen Gebrauchs der Sprachen stattfindet und eine zeitlich wie räumlich bestimmte Handlung in Situation ist. Obwohl der vielfältige Gebrauch der Sprache eine vielfältige Logik der Sprache und eine flexible Struktur der Welt begründet, ist der Sprachgebrauch dennoch nicht ungeordnet oder strukturlos.

Vielmehr wird er durch die Regeln des Sprachgebrauchs strukturiert, wobei das Befolgen dieser Regeln eine soziale Praxis darstellt, „in der die Sprecher übereinstimmen“ (Schlicht von Rabenau 2014: 230). Diese Übereinstimmung offenbart sich im kommunikativen Erfolg, der allein als Kriterium für den richtigen Sprachgebrauch dient. Das heißt, dass sich der „Sprachgebrauch in der jeweiligen Kommunikationssituation als brauchbar erweisen muss“, indem er ermöglicht, die Veränderung der Umwelt durch Kommunikation zu erreichen. Allerdings sind die Kriterien der Brauchbarkeit im Voraus nicht festgelegt (Schlicht von Rabenau 2014: 232). Aus den vielfältigen Verwendungsweisen von Wörtern und Sätzen erschließen sich Bedeutung und Sinn. Deshalb ist es für den Übersetzer von ausschlaggebender Bedeutung, die Sprache und Ihre Begriffe in ihren Gebrauchskontexten zu beobachten. Die grundlegende Frage für den Übersetzer lautet demzufolge: „(...): *Wird denn dieses Wort in der Sprache, in der es seine Heimat hat, ja tatsächlich so gebraucht*“³ (Wittgenstein 2015a: 82; PU §116). Ist dies nicht der Fall, läuft der Übersetzer Gefahr, sich außerhalb der Grenzen der Sprache zu bewegen und ins Unsinnige abzugleiten. Damit wäre der Erfolg seiner Übersetzung als kommunikative Handlung in Gefahr. Aus den obigen Ausführungen folgt, dass allein die Beobachtung der Gebrauchskontexte und der Verwendungsweisen von Wörtern ermöglicht, „Orientierung und Klarheit über den Sprachgebrauch und damit auch über den Sinn zu erlangen. Orientierung wird „durch Übersicht erreicht, d. h. indem man sich ausreichend auskennt“ (Schlicht von Rabenau 2014: 240). Ein Übersetzungsproblem hat aber auch immer die Form eines philosophischen Problems, nämlich: „ich kenne mich nicht aus“ (PU § 123). Der Übersetzer kennt sich zwar einigermaßen in der Sprache aus – allerdings ohne alle Facetten des vielfältigen Sprachgebrauchs zu kennen – aber er kennt sich nicht oder kaum in der Sache aus. Weil wir die Grenzen unserer Sprache nicht überschreiten können, kann dieses Problem nicht theoretisch, sondern nur praktisch dadurch gelöst werden, dass sich der Übersetzer die Orientierung sowohl im Sprachgebrauch als auch in der Sache verschafft. Dies ist ein schwieriges Unterfangen, weil der Gebrauch der Sprache stets vielfältig, offen und nicht abschließend zu erfassen ist. Deshalb kann er nicht aus den konkreten Kontexten herausgelöst und auf allgemeingültige Regeln gegründet werden. Der Gebrauch „entzieht sich deshalb der Möglichkeit [...], über das Medium der Sprache erlernt zu werden. Er kann allein durch „konkretes Vormachen und Vorführen im Handeln „gelehrt“ und nur über eigenes Sich-Einüben in eine Praxis und das Sammeln eigener Erfahrungen er-

³ Unsere Hervorhebung.

lernt werden“ (Schlicht von Rabenau 2014: 278). Dies trifft auch im vollen Umfang auf das Übersetzen zu, das nicht durch die Beherrschung von Übersetzungstheorien gelernt wird, sondern durch regelmäßige Übersetzungspraxis, in der die Struktur des Gebrauchs in der jeweiligen Sprache angeeignet wird. Da die Struktur des Sprachgebrauchs durch die pragmatischen Erfordernisse der Kommunikationssituation bestimmt wird, kann sie in der Praxis erlernt werden: „nur im Fluss des Leben haben die Worte ihre Bedeutung“ (Wittgenstein 1984: LS, 913). Der Gebrauch der Sprache ist systematisch mit dem menschlichen Handeln und mit den pragmatischen Kontexten verzahnt, in denen diese eingebettet sind. Daraus speisen sich Sinn und Bedeutung: „Unsere Rede erhält durch unsere übrigen Handlungen ihren Sinn“ (Wittgenstein 2015b: 63; ÜG §229). Im kommunikativen, d. h. an anderen ausgerichteten Sprachgebrauch werden „fluktuante Netzstrukturen von Sinn und Bedeutung“ geschaffen, die sich innerhalb der vom Sprachgebrauch und von den Regeln der Grammatik gezogenen Grenzen bewegen (Schlicht von Rabenau 2014: 252). Es liegt auf der Hand, dass diese Grenze von der jeweiligen Sprache anders gezogen werden, d. h. asymmetrisch sind. Diese Asymmetrie ist einer der Hauptgründe für die kommunikativen Probleme in der Übersetzung. Ein weiterer Grund liegt in der fehlenden Übereinstimmung der Verstehensbedingungen. Die Erklärung liegt in den Unterschieden der „Lebensformen“. Wittgenstein betrachtet jede Sprache als eine „Lebensform: „(...) eine Sprache vorstellen, heißt, sich eine Lebensform vorstellen“ (Wittgenstein 2015a: 21; PU §19). Sie determiniert die pragmatischen Bedingungen des Verstehens, die nur für sie gelten. Diese Bedingungen sind von Lebensform zu Lebensform, also von Sprache zu Sprache unterschiedlich, weil jede Sprachgemeinschaft eine „Lebensform“ *sui generis* entwickelt, so dass die Verstehensbedingungen nie vollständig geteilt werden können. Die „Lebensformen“ werden vorausgesetzt, d.h. sie stellen das Gegebene dar, das nicht hinterfragt wird (Schlicht von Rabenau 2014: 265).

Dieses fraglos Gegebene (Schütz 2004c) wird bei Schütz als „Lebenswelt“ bezeichnet, „in der wir als Menschen unter Mitmenschen (...) Natur, Kultur und Gesellschaft erfahren (...)“ (2003b: 327). Die Lebenswelt, ist allerdings nicht einheitlich, sondern besteht aus mannigfaltigen Wirklichkeiten (Schütz 2004c: 177) bzw. „geschlossenen Sinnprovinzen“, deren Sinn nicht durch die ontologische Struktur, sondern durch den Sinn unserer Erfahrungen konstituiert wird (2004c: 206). Darunter hat die „Welt des Alltagslebens“ Vorrangstellung, weil die Kommunikation darin stattfindet und weil sie „von Anbeginn an nicht die Privatwelt des einzelnen Individuums, sondern eine intersubjektive Welt ist“ (Schütz 2003b: 183). Zu dieser geschlossenen Sinnprovinz gehört

auch die Sprache, die für Schütz „(...) das wichtigste Vorratslager für Typisierungen, Abstrahierungen und Standardisierungen ist, durch das gegenseitiges Verstehen für alle praktischen Zwecke gewährleistet wird“ (Schütz 2003a: 27). Die spezifische Funktion der Sprache erschöpft sich darin, als „Deutungsschema jeder Sinndeutung fremden Verhaltens“ zu dienen (Schütz 2004a: 119). Sprache ist für Schütz wie für Wittgenstein „keine Klaviatur an der geistige Vorstellungen abgespielt werden, sondern sie existiert in ihrem Gebrauch in einer soziokulturellen Welt oder [...] als eine „Lebensform“ (Schütz 2003a: 27). Die Geschlossenheit der verschiedenen Realitätsbereiche bedeutet, dass keine Möglichkeit besteht, sie „durch eine Transformationsformel aufeinander zu beziehen und von einem zum anderen zu übergehen. Der Übergang zwischen geschlossenen Sinnprovinzen ist nur durch einen „Sprung“ möglich, der subjektiv als „Schock“ erfahren wird“ (Schütz 2003a: 20). Bezogen auf die Übersetzung würde dies heißen, dass in Ermangelung einer Transformationsregel die Grenzen der Sprache nicht überwunden werden können bzw. jede Überwindung dieser Grenzen einen „Schock“ für den Übersetzer darstellt. Bedenkt man, dass auch der Wissenskorpus einer wissenschaftlichen Disziplin als ein „geschlossener Sinnbereich“ gedacht werden kann, wird die Schwierigkeit der Überwindung der Grenzen noch gesteigert. Nichtsdestotrotz ist der „Sprung“ möglich und findet auch in der Kommunikation statt, weil die „geschlossenen Sinnprovinzen keine getrennten Bereiche im geistigen Leben sind (...) und können in der alltäglichen Kommunikation in Form von indirekter, d. h. symbolischer Kommunikation mitgeteilt werden“ (Schütz 2003a: 28-29), insbesondere unter Rekurs auf Zeichensysteme, also auch Sprache.

2. Die Konstitution von Sinn und der Begriff der Relevanz

Die Frage nach der Konstitution von Sinn geht für Schütz mit dem Problem der Relevanz einher. Insbesondere in seinen Werken wie *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt* und *Das Problem der Relevanz* hat er sich mit diesen Problemen intensiv befasst. Er definiert Sinn als „das Ergebnis der Auslegung“ (Schütz 2003b: 184) und weist darauf hin, dass mit Blick auf die Sinnkonstitution der Begriff der Relevanz eine zentrale Rolle spielt. Die Relevanz wird auf mehrfache Weise als „ein Grundphänomen: das Haben von Sinn“ (2004b: 51) oder als „die Relation im Prozess des Verstehens: „Verstehen heißt Relevanzrelation feststellen“ (2004b: 47) und weiter als die „Auswahl, die es ermöglicht, aus der Totalität der Welt‘ bzw. aus einem verfügbaren Sinnuniversum bestimmte Sinngehalte herauszugreifen.“, d. h. die Selektion bedeutsamer Inhalte

(2004b: 51). Aus diesen Definitionen wird ersichtlich, dass der Begriff der Relevanz bei Schütz stets an den Begriff des Sinns gekoppelt ist und als der Grundmechanismus der Selektivität beschrieben wird, der den Prozess der Sinnkonstitution leitet (2011: 11). Schütz hat drei Arten von Relevanz, nämlich: thematische Relevanz, Interpretationsrelevanz und Motivationsrelevanz unterschieden. Die thematische Relevanz ist die wichtigste von allen Relevanztypen, weil sie dem Thema inhärent und ubiquitär ist. Bei Schütz bildet ein zu lösendes Problem das Thema (Schütz 2004b: 185). Thematisch ist somit das, was problematisch ist und die Aufmerksamkeit fokussiert.

Jedes Thema bedarf einer Interpretation. Das bedeutet, dass es in die vorhandenen Deutungsschemata eingeordnet werden muss. Erst die Interpretation verleiht den Sinn. Für Schütz: „Sinn ist (...) keine Eigenschaft (...) sondern das Ergebnis der Interpretation einer vergangenen Erfahrung“ (2003: 184). Die Interpretation, d. h. die Subsumption der neuen thematischen Elemente unter die vorhandenen Deutungsschemata, wird durch die Interpretationsrelevanz ermöglicht. Die dritte Art der Relevanz ist die Motivationsrelevanz. Sie verweist auf die Wichtigkeit einer Auslegungsentscheidung. Für Schütz besteht „die Wichtigkeit, richtig (...) auszulegen, in der Tatsache, dass nicht nur die zu wählenden Mittel, sondern auch die zu erreichenden Ziele“ von dieser Entscheidung abhängen (2004b: 107). Die Motivationsrelevanz hat demzufolge damit zu tun, was von Belang ist. Alle drei Relevanztypen bestehen nicht unabhängig voneinander, sondern bilden ein durch Interdependenz geprägtes System (Schütz 2004b: 104). Die Relevanzen steuern die Erfassung des Sinns und damit das Verstehen. Die dabei bestehenden, auf die Nichtübereinstimmung der Interpretationsschemata zurückzuführenden Schwierigkeiten werden in der Übersetzung noch dadurch gesteigert, dass sprachliche Ausdrücke regelmäßig eine objektive Bedeutung einerseits und eine subjektive bzw. okkasionelle Bedeutung andererseits aufweisen (Schütz 2004a: 256). Die objektive Bedeutung bzw. der objektive Sinn verweist auf das mit dem Ausdruck Bezeichnete und zwar unabhängig von dem Zusammenhang, in dem der Ausdruck gebraucht wird und von der Person, die ihn gebraucht (2004a: 256-257). Ausdrücke im Wörterbuch sind ein Beispiel hierfür. Daneben haben alle Ausdrücke auch einen subjektiven und okkasionellen Sinn, den Schütz als „Nebensinn“ bezeichnet. Dieser Nebensinn „umkleidet den objektiven Sinn des Zeichens, der den identischen Kern bildet“. Der Nebensinn besteht aus einer subjektiven Komponente. Dies ist der subjektive Sinn, d. h. die besondere Verwendungsweise, in der ein Ausdruck von einem Individuum oder von einer Gruppe verwendet wird. Ferner besteht der Nebensinn aus einer okkasionellen Bedeutung des Ausdrucks, die aus dem Zusammenhang, in dem er gebraucht

wird, abgeleitet wird (2004a: 256). Diese Dichotomie zwischen objektiver und subjektiver bzw. okkasioneller Bedeutung von Ausdrücken ist der Grund für das grundsätzliche Fehlen von Äquivalenten bzw. dafür, dass lediglich Teiläquivalente von Ausdrücken existieren und somit auch ein Grund für die Polysemie und die Quelle der Probleme in der Übersetzung. Sie bewirkt auch die Polarität zwischen objektivem und subjektivem Sinn (Schütz 2004a: 272), die ein heuristischer Prinzip der Sinndeutung ist und somit auch wesentlicher Grundsatz der Wissenschaften der Interpretation, nämlich der Hermeneutik, der Philologie und der Jurisprudenz, mithin auch der Übersetzung. Die Nichtberücksichtigung dieser Polarität hat die Unmöglichkeit zur Folge, bei der Interpretation eines Ausdrucks oder eines Textes die einschlägigen Interpretationsschemata beim Leser zu aktivieren.

2.1 Der Begriff der Situation

Sowohl Wittgenstein als auch Schütz haben die Bedeutung der Situation, d.h. der pragmatischen Kontexte für die Konstitution von Sinn erkannt. Für Wittgenstein ist die Sprache mit dem menschlichen Handeln und den pragmatischen Kontexten verflochten (Wittgenstein 2015a: 16; PU §7) und erst durch diese werden der Sprache Bedeutung und Sinn verliehen. Für Schütz existiert die Sprache „in ihrem Gebrauch in einer soziokulturellen Welt oder, wie Wittgenstein sagen würde, als eine „Lebensform“ (2003a: 27). Der Begriff der Situation ist für Schütz wichtig, weil er Sprache und Situation in einem Reziprozitätsverhältnis sieht: „die Situation bestimmt die Sprache und die Sprache bestimmt die Situation“ (Schütz 2003a: 246). Demzufolge wird die Sprache gebraucht, um die Situation zu definieren, Sprache ihrerseits wiederum ein Element der Situation ist. Nach Schütz wird die Sprache durch folgende Elemente der Situation bestimmt: gemeinsame Umgebung, Typisierung und Relevanz (2003a: 248). Außerdem sind nach Schütz sowohl die thematische als auch die Interpretationsrelevanz „situational bedingt“ (2004b: 105). Dies ist der Grund, weshalb es keine thematische und keine Auslegungsrelevanz *per se* gibt und dass es unabdingbar ist, die Modifikationen zu beachten, die sich aus den Umständen der jeweiligen Situation ergeben (2004b: 105). Das erklärt auch die kontextabhängige Variation in der Übersetzung.

2.2 Der Begriff und die Voraussetzungen der Kommunikation

Kommunikation ist für Schütz „ein soziales Handeln“ (2003a: 23). Sie gründet auf Reziprozität, d. h. auf der Annahme, dass „(...) die verschiedenen Deutungsschemata, die in meiner Welt als typisch relevant gelten, auch für

meine Mitmenschen (...) relevant sind“ (2003a: 164). Damit die Kommunikation erfolgreich wird, d. h. damit man sich verständigen kann, muss die Kommunikation mehrere wesentliche Voraussetzungen erfüllen. Dazu gehört in erster Linie die Übereinstimmung *im Wesentlichen* der Deutungs- bzw. Interpretationsschemata des Kommunizierenden und des Deutenden (2003a: 159). Außerdem erfordert die erfolgreiche Kommunikation die Reziprozität der Perspektiven der Kommunikationspartner, weil diese „die Voraussetzung für eine Welt der gemeinsamen Gegenstände und der wechselseitigen Verständigung ist“ (2003a: 152) Das bedeutet, dass jeder von ihnen in der Lage sein soll ein Problem aus der Perspektive des anderen zu betrachten. Schließlich ist die Übereinstimmung der Relevanzsysteme nötig. Das bedeutet, dass zumindest die thematische und die Interpretationsrelevanzen eine ähnliche Struktur haben müssen, damit die Verständigung gelingt (2003b: 342). Dies setzt voraus, dass im Wissensvorrat der Kommunikationspartner mindestens ähnliche wenn nicht identische Auslegungsschemata vorhanden sein müssen.

Es ist ein Leichtes, einzusehen, dass diese Voraussetzungen bereits in der alltäglichen Kommunikation und *a fortiori* in der Praxis der Übersetzung schwer zu erfüllen sind. Schon innerhalb der gleichen Sprache ist eine vollkommene Übereinstimmung der Interpretationsschemata nicht zu erreichen, weil das Interpretationsschema „bis ins Einzelne“ sowohl durch die individuell geltenden als auch durch die kulturell und sozial auferlegten Relevanzsysteme bestimmt wird. Das Relevanzsystem definiert den in einer Gruppe oder Sprachgemeinschaft als fraglos anerkannten Bezugsrahmen für die Interpretation, die Wisenselemente, die zum Tragen kommen und die für die Lösung eines Problems angemessenen Verfahrensweisen (Schütz 2003a: 191). Darin liegt der Grund dafür, dass erfolgreiche Kommunikation nur „zwischen Personen, sozialen Gruppen, Nationen usw. möglich ist, die im Wesentlichen die gleichen Relevanzsysteme besitzen“ (2003a: 160). Sind diese vollkommen unterschiedlich, kann keine Kommunikation mehr stattfinden. Damit ist klar, dass „eine vollkommen erfolgreiche Kommunikation“ letztendlich nicht möglich ist. Dennoch gelingt in der Praxis des Alltags sowohl die Kommunikation als auch die Übersetzung. Dies erklärt sich dadurch, dass die für die jeweilige Sprache und das jeweilige Wissensgebiet geltenden Relevanzsysteme gelernt werden können. Die der Sprache zugrundeliegenden Interpretationsschemata und die zugehörigen Interpretationsrelevanzen kann sich der Übersetzer dadurch aneignen, dass er den Sprachgebrauch in der jeweiligen Sprache sorgfältig beobachtet und einübt, so dass er mit steigender Erfahrung das fluktuante Sinn- und Bedeutungsnetz beherrscht. Die einem Wissensgebiet (Recht, Medizin, etc.) zugrun-

deliegenden thematischen und Interpretationsrelevanzen können durch zusätzliches Fachstudium, Fortbildung und durch die Aneignung des einschlägigen Sprachgebrauchs vermittels der Recherchen in der Fachliteratur ebenfalls gelernt werden. Das jeweils zu lösende Übersetzungsproblem, das – wie oben angedeutet – die Form des philosophischen Problems hat „ich kenne mich nicht aus“ wird dadurch bewältigt, dass der Übersetzer seinen Wissensvorrat und somit auch den Vorrat an verfügbaren Interpretationsschemata laufend durch Lernen und Einübung erweitert. Dadurch wird sein Wissen um das Funktionieren der Strukturen des Sprachgebrauchs ebenfalls erweitert, so dass er in die Lage versetzt wird, die Interpretationsschemata und die pragmatisch bedingten Sinn- und Bedeutungsstrukturen der Ausgangssprache, die sich im Sprachgebrauch offenbaren, durch diejenigen der Zielsprache zu ersetzen, ohne dass hier eine wie auch immer geartete Symmetrie bestehen würde oder angestrebt wäre. Letztendlich wäre der Übersetzer damit befähigt, zu verfahren wie Wittgenstein es sich empfohlen hat:

„[...] wie ist dieser Witz (z. B.) durch einen Witz in der anderen Sprache zu übersetzen? d.h. zu ersetzen; und das Problem kann auch gelöst sein; aber eine Methode, ein System zu seiner Lösung gab es nicht“ (Z 698).

3. Fazit

Wie ein Seiltänzer bewegt sich der Übersetzer ständig zwischen den Grenzen der Sprachen, der Kultur- und Wissenswelten, jongliert mit ihren stets fluktuanten und asymmetrischen Bedeutungs-, Sinn- und Relevanzstrukturen und meistert die vielfältigen damit einhergehenden Probleme, um seinem Leser in einer konkreten Situation zu einem konkreten Zweck den Sinn des Ausgangstextes nahezubringen. Da es dafür *weder Methode noch Transformationsregel* gibt und das *Verstehen des Anderen obnehin nur eine Approximation* sein kann, besteht keinerlei Gewissheit darüber, inwieweit seine Übersetzung den kommunikativen Erfolg ermöglicht. Dieser Erfolg kann sich nur zeigen, nämlich darin, inwieweit sich die Übersetzung für den Leser anschlussfähig erweist, d. h. inwieweit der Übersetzer in der Lage ist, an dessen Bedeutungs- und Sinnselektionen anzuschließen. Dies wiederum hängt davon ab, inwieweit der Übersetzer befähigt ist – im Medium seiner eigenen Auslegung – die für den Leser einschlägigen Deutungsschemata zu aktivieren. Dies ist, wie gezeigt, äußerst schwierig. Die Ungewissheit, die der Übersetzung bis zu einem gewissen Grad stets anhaftet, liegt unseres Erachtens auch darin, dass die Übersetzungspraxis genauso mannigfaltig, offen, fluktuant und situationsabhängig ist wie der Sprachgebrauch

selbst. Allerdings, so widersprüchlich es erscheinen mag, ist vielleicht gerade dies die Chance des Übersetzers, sich in der modernen Welt zu behaupten, weil, wie Matthias Schlicht von Rabenau mit Blick auf den Sprachgebrauch schreibt:

„(...) gerade weil im Gebrauch nicht von den relevanten konkreten Kontexten abstrahiert wird, befähigt dieser zum erfolgreichen sicheren Umgang mit den Situationen (...)“ (2014: 277).

Mit Blick auf die Übersetzung scheint dies geradezu maßgeschneidert. Denn gerade aufgrund ihrer Situationsgebundenheit und ihres offenen Charakters vermag sie, Spielräume der Interpretation zu eröffnen und damit, dem Leser die Orientierung selbst dann zu ermöglichen, „wenn er sich nicht auskennt“. Aber gerade deshalb gibt es auch keine Methode für die Übersetzung und auch keine Theorie vermag es, sie abschließend zu erfassen. Mithin wäre es unseres Erachtens empfehlenswert, dass sich die Übersetzungstheorie der von Wittgenstein angeregten Therapie unterzieht, indem sie erkennt: „es gibt nicht *eine* Methode der Philosophie, wohl aber gibt es Methoden, gleichsam verschiedene Therapien“ (2015a: 88 ; PU §133). Für die Übersetzungstheorie, die seit langem Gefahr läuft, dem „Tausendfüßler-Syndrom“ zum Opfer zu fallen und durch einen Exzess an Analyse Paralyse zu erleiden, würde eine solche Therapie bedeuten, dass die Übersetzungstheorie die Beobachtung und die Beschreibung der Übersetzungspraxis und des Sprachgebrauchs zu ihrem zentralen Anliegen macht. Das der Übersetzungsindustrie zugrundeliegende Postulat geht davon aus, dass der Sinn bestimmbar und damit unverändert übertragbar ist, was aus der Tradition des logischen Positivismus herrührt. Dies ist aber eine Illusion.

Sinnkonstitution, Verstehen, Interpretation, Sprachgebrauch, Fluktuanz

Bibliographie

- Biewisch, M., 2008. "Bedeutet die Grenzen meiner Sprache die Grenzen meiner Welt?", in: Kämper, H./Eichinger, L. M., (eds.). *Sprache - Kognition - Kultur*. IDS Jahrbuch 2007. Berlin: Walter de Gruyter, 323-355. / Hacker, P., M.S., 1997. *Wittgenstein im Kontext der analytischen Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kross, M./Ramharter, E., 2012. *Wittgenstein übersetzen*. Berlin: Parerga Verlag.

- Rastier, F., 1999. "De la signification au sens - pour une sémiotique sans ontologie", retrieved from http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Semiotique-ontologie.html
- Rastier, F., 2003. "Hermeneutik und Linguistik. Die Überwindung des Missverständnisses", in: Hass, U./König, C., (eds.). *Literaturwissenschaft und Linguistik von 1960 bis heute*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Schlicht von Rabenau, M., 2014. *Der Philosophische Begriff des Gebrauchs*. Platon, Kant, Wittgenstein. Münster: mentis Verlag.
- Schütz, A., 2003a. *Theorie der Lebenswelt*. Die kommunikative Ordnung der Lebenswelt. (Vol. V. 2). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Schütz, A., 2003b. *Theorie der Lebenswelt*. Die pragmatische Schichtung der Lebenswelt. (Vol. V.1). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Schütz, A., 2004a. *Der Sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*. (Vol. II). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Schütz, A., 2004b. *Relevanz und Handeln 1*. Zur Phänomenologie des Alltagswissens. (Vol. VI.1). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Schütz, A., 2004c. "Über die mannigfachen Wirklichkeiten", in: Endress, M./Srubar, I., (eds.). *Theorie der Lebenswelt* (Vol. V.1). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Schütz, A., 2011. *Relevanz und Handeln 2*. Gesellschaftliches Wissen und politisches Handeln. (Vol. VI. 2). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Stegmaier, W., 2016. *Orientierung im Nihilismus - Luhmann meets Nietzsche*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Stolze, R., 2005. *Übersetzungstheorien: eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr.
- Wittgenstein, L., 1984. *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*. Frankfurt am Main.
- Wittgenstein, L., 2015a. *Philosophische Untersuchungen* (7. Auflage ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Wittgenstein, L., 2015b. *Über Gewissheit* (13 ed.). Berlin: Suhrkamp Verlag.

Die Zeitschriften mit Impact-Faktor und die neue Weltordnung der Wissenschaft¹

Josep Lluís MATEO DIESTE, Barcelona

Alle fordern von den Evaluationsagenturen Kredit²

Seit Anfang des 21. Jahrhunderts hat sich das akademische Panorama der Humanwissenschaften stark verändert, was hauptsächlich mit der Schaffung von großen Kontrollinstanzen der wissenschaftlichen Arbeit zusammenhängt. Um zu bestimmen, welchen Einfluss dies auf die akademische Welt hat, sollen in dem vorliegenden Artikel Paradoxien und soziopolitische Mechanismen aufgezeigt werden, die hinter dem sogenannten Akkreditierungssystem und der Indexierung von Veröffentlichungen stehen. Dazu bediene ich mich der Werkzeuge der kritischen Analyse, mittels derer in Sozial- und Humanwissenschaften die Institutionen einer Gesellschaft und deren Machttendenzen analysiert werden. Dank Wissenschaftsgeschichte und kritischer Epistemologie ist bekannt, dass Wissen nicht nur durch die Arbeit der Wissenschaftler, sondern auch durch metawissenschaftliche Umstände entsteht (Kuhn, 1971), die dieses – wie kürzlich von Nussbaum (2010) in *Not for profit* aufgezeigt – häufig von seiner befreienden, kritischen und den Werten der Demokratie nahestehenden Rolle entfernt haben.

In der Geschichte des letzten Jahrhunderts gibt es viele Beispiele dafür, wie Human- und Sozialwissenschaften aufgrund soziopolitischer Begebenheiten Krisen und Veränderungen durchlaufen haben (Cefaï, Amiraux, 2002). Der jetzige Zeitpunkt ist da keine Ausnahme. Damit meine ich nicht die gegenwärtige (viel weitreichendere) Krise der öffentlichen Universitäten, sondern einen zunächst rein instrumentell erscheinenden Aspekt: die in die akademische Welt

¹ Übersetzt aus dem Katalanischen von Katrin Schmidt.

² Anmerk. d. Übersetz.: Der Artikel spielt auf die etymologische Verwandtschaft zwischen kaufmännischem Kredit und der übertragenen Bedeutung der „Glaubwürdigkeit“, die zwar im Deutschen nicht so gebräuchlich ist, sich aber gerade in Wortbildungen wie Akkreditierung, Diskreditierung etc. findet.

erst kürzlich eingeführten und im Namen von Wissenschaftlichkeit und Objektivität verteidigten Kriterien zur Evaluation der Forschung. Bourdieu (1977) hatte darauf hingewiesen, dass die Legitimität der wissenschaftlichen Autorität im Grunde von Mechanismen der – der Wissenschaftspraxis zugrundeliegenden – Macht abhängt. Wie weiter unten zu sehen, stehen wir hier vor einem Modell der Wissenshegemonie, auf das der Soziologe Wright Mills (1987) bereits vor Jahren hingewiesen hatte: die Bürokratisierung der Forschung. Die akademische Karriere der Professoren, die Bewilligung von Projekten oder die Evaluation von Bachelor- oder Masterstudiengängen unterliegen seit einigen Jahren einem quantifizierenden System von Kontrollverfahren. Diese Bürokratie des neuen „ungeduldigen Kapitalismus“ hat sich ebenfalls stark verändert – und zwar durch das Eingreifen von Beratern, die die Kontrollmechanismen davon trennen, dass sie Verantwortung über diese haben (Sennet, 2007). All dies hängt damit zusammen, dass die Kontrolltechniken der Wirtschaftsaudite durch – von Power (1997) als „Verifikationsrituale“ bezeichnete – Mechanismen auf den universitären Bereich übertragen wurden (Shore, Wright, 2000). Das Problem ist jedoch nicht rein institutionell, sondern hat sich – meines Erachtens – auf den gesamten Wissenskontext ausgeweitet, der allmählich zumindest fragwürdige Parameter der Objektivität angenommen hat. Besonders signifikant ist dabei die Ähnlichkeit der Verfahren mit denen der Wirtschaft.

Auf diese Weise ist das Wissen nicht nur durch den Produktionskontext, die limitierten Ressourcen, das Existieren von geförderten Forschungsgebieten, die Ideologie und Kultur des Wissenschaftlers, die landesüblichen Traditionen oder die üblichen Streitigkeiten in den Wissenschaftsklüngeln geprägt, sondern auch durch neue Kontrollinstitutionen des Wissens, die hier untersucht werden sollen. Eine Folge der neuen Ordnung ist, dass die in Zeitschriften mit Impact-Faktor veröffentlichten Artikel zum Tauschobjekt für die akademische Akkreditierung wurden. Wie weiter unten zu sehen, stellt sich hierbei nicht nur die Frage, wie diese Klassifikationslisten der Zeitschriften entstehen, sondern auch, wie solche Listen überhaupt zur Wissensmessung dienen können. Das Klassifizieren war, wie dies bereits Mauss und Durkheim (1903) zeigten, stets eine gängige Praxis der Menschen. Und daher darf nicht vergessen werden, dass die Kultur des Rankings ein sozialer Prozess von performativer Macht ist.

Das Ethos der Zertifizierung ist zudem von großem anthropologischem Interesse. Um dieses zu wecken, braucht es Institutionen, die ihm einen symbolischen Wert und Rechtskraft verleihen, sowie Personen, die diese „Kreditwerte“ austauschen. Die etymologische Verbindung zwischen Akkreditierung und Kredit ist hierbei mehr als deutlich und hilft uns, einige Beziehungen auf-

zudecken. Der Wissenschaftler wird von einem Akkreditierungsinstitut bewertet, das – im modernen, wirtschaftlichen Sinne – „Kredit gibt“. Es ist daher nicht verwunderlich, dass der Soziologe Robert Merton 1973 dieses neue System der Zeitschriften-Indexierung aufgrund seines modernen wissenschaftlichen Anstriches lobte, da es „Kredit gibt, wem Kredit gebührt“ (Wouters, 2006: 21).

Der Artikel und sein neuer Tauschwert

Bei der Akkreditierung ist der Zeitschriftenartikel das wichtigste Schriftstück. Dieser wird jedoch nach der Zeitschrift, in der er veröffentlicht wird, bewertet. Die Zeitschrift ist Teil eines Rankings und einer Hierarchie, bei dem der Impact-Wert der Zeitschrift größer als der Wert des Artikels als solcher ist. Der Wert des Artikels wurde folglich durch einen – von großen Unternehmen, die das Monopol der Wertzuweisung innehaben, festgelegten – Tauschwert ersetzt. Der Zeitschriftenartikel ist damit nicht mehr nur ein Mittel, um der Wissenschaftsgemeinde Ergebnisse vorzustellen, Fragen aufzuwerfen, zum kritischen Austausch anzuregen und ältere Vorschläge als falsch zu entlarven. Er häuft nicht mehr nur Wissenswert an, sondern wird zum Tausch- und Kreditobjekt in einer „Börse“, wo er von internationalen und nationalen Rating-Instanzen bewertet wird. Dieser konstruierte Wert ist gleichzeitig auch sein symbolisches Kapital, das die Forscher, die es besitzen – ob sie wollen, oder nicht – in die neuen Akkreditierungsagenturen investieren, um im Tausch dafür Projekte, Arbeitsplätze, Forschungsabschnitte etc. zu erhalten. Eine dieser – in den letzten Jahren entstandenen – europäischen Instanzen gibt Aufschluss über die Rolle der Zeitschriften bei besagtem Klassifizierungsprozess:

„Es handelt sich dabei nicht um bibliometrische Informationen, die zur Evaluation einzelner Kandidaten – sei es für Arbeitsplätze, Beförderungen, Forschungspreise, Stipendien etc. – herangezogen werden“ (Übersetzung von mir) (European Science Foundation, European Reference Index for the Humanities, ERIH).

Einer der wichtigsten Säulen zur Einschätzung der indexierten Zeitschriften ist die Zitierung. Dabei ist anzumerken, dass das wissenschaftliche und humanistische Schreiben das Resultat eines sozialen Prozesses ist, bei dem dem Geschriebenen und dessen Präsentationstechniken ein Wert beigemessen wird (Geertz, 1989). Das Zitieren über eine Fußnote ist beispielsweise eine eher neue

Formalität. Systematisch werden Werke erst seit Ende des 19. Jahrhunderts zitiert (Wouters, 2006: 11). Dadurch sind interne Techniken und Normen entstanden, die heute „Wissenschaftlichkeit“ ausmachen. Das Zitieren wurde zu einem zentralen Instrument, das gleichzeitig einer Vielzahl an Bedingungen – linguistischen Limitationen, dem fehlenden Dialog zwischen akademischen Traditionen oder der Hörigkeit gegenüber Gründervätern – unterworfen ist (Stolcke, 1993). Wie von dem Witz, der in den Büros der Universitäten kursiert, satirisch dargestellt, lohnt es sich mehr, einen Skandal mit einem gefälschten Artikel als mit einem seriösen auszulösen, wird doch Ersterer viel öfter zitiert.³ Die akademische Gemeinschaft kennt diese neuen Mechanismen nur allzu gut, wenn Kollegen bei der Evaluierung von Forschungsabschnitten wissen möchten, wer sie zitiert hat. Um zu zeigen, dass Wissenschaftler auch reziproke Zitierungswinkel schaffen („Wenn du mich zitierst, zitiere ich dich auch“, wobei dies ein Gefallen ist, den man früher oder später zurückgibt), ist besonders die Theorie von Marcel Mauss über Gabe und Gegengabe zu erwähnen.

Indexierung der Relation zwischen Zentrum und Peripherie

Das neue System der Indexierung spiegelt die weltweit bei der Konstruktion des Wissens herrschenden Machtverhältnisse und damit auch andere (wirtschaftliche oder politische) Machtverhältnisse zwischen einigen Zentren und verschiedenen Peripherien wider. Dabei stellt sich die Frage, ob das „Aufgehen“ der Peripherie-Wissenschaftler im Zentrum (was zuweilen als Antwort auf Kritiken angeführt wird,) tatsächlich die weltweite Wissensproduktion egalisiert, oder vielmehr die besten Köpfe abwandern und ungleiche Verhältnisse entstehen. Diese Kritik fordert kein anderes Wissen von Seiten der Peripherie. Es geht vielmehr darum, die ungleichen Machtverhältnisse bei der Wissenszirkulation aufzuzeigen, da sich mit der angelsächsischen Hegemonie Schreibformen ausbilden, die ebenfalls Denkformen sind.

³ Dabei sollte man nicht vergessen, dass in der Praxis wissenschaftliches Schwindeln, wenn es denn entdeckt wird, dem Wissenschaftler teuer zu stehen kommt. Einige erst kürzlich in den „strengen“ Naturwissenschaften aufgetauchte Skandale zeigen, dass es Autoren gelungen ist, in indexierten Zeitschriften Artikel zu veröffentlichen, die auf gefälschten Forschungsergebnissen beruhen. Ein Beispiel hierfür ist der südkoreanische Wissenschaftler Hwang Woo-suk, der auf falschen Klonungen beruhende Artikel in *Science* und *Nature* veröffentlichte („Der ‚Fall Hwang‘ bezeichnet das Ende der vertrauenswürdigen Editionen“, *El País*, 29.11.2006). Noch aufsehenerregender ist der Fall von Yoshitaka Fujii: Dem Anästhesisten war es gelungen, zwischen 1993 und 2011 172 größtenteils „erfundene“ Artikel zu veröffentlichen („Erfinder von medizinischen Artikeln“, *El País*, 23.07.2012).

Die Wissenskritik „des Zentrums“ irritierte bereits vor Jahren die Anthropologie und die dort ansässigen Forscher, die Sprache und Formen der dominanten Wissenschaft kritisch durchleuchten (Fahim, 1982; Jacobs-Huey, 2002). In dieser internationalen Division der akademischen Arbeit ist die Sprache – und insbesondere die Art der wissenschaftlichen Rhetorik – zur Bestimmung des Hegemoniemodells entscheidend. Ein aktuelles Beispiel illustriert die ein-/ausschließende Funktion, die die Zeitschriften in besagter internationaler Division innehaben. Die ägyptische Soziologin Mona Abaza prangerte den akademischen Tourismus der „Zentrumsforscher“ an, die sie bei ihrem Besuch in Kairo um eine wissenschaftliche Führung über den „arabischen Frühling“ bitten und dann, um Forschungsgelder zu rechtfertigen, in den Zeitschriften mit Impact-Faktor Artikel darüber veröffentlichen. Auf die von der ägyptischen Wissenschaftlerin formulierte Kritik wurde von Seiten der bereits „im Zentrum“ situierten Wissenschaftler mit dem darwinistisch-provozierenden Argument geantwortet, dass das Veröffentlichen in Zeitschriften mit Impact-Faktor ihre Befähigung demonstriere.⁴

Die Kontrolle über das Wissen beschränkt sich nicht auf die Evaluation von einzelnen Forschern oder Forschergruppen, sondern hat auch Auswirkungen auf die universitären Institutionen. Daher hat sie für viel Polemik gesorgt. Laut Gingras (2008) geht es nicht allein darum, dass die Universitätsrankings – je nachdem wer sie erstellt – anders ausfallen können, sondern dass die ausgewählten Indikatoren nicht zeigen, welche Bedeutung sie haben. Letzteres war beim Shanghaier Universitätsranking der Fall.⁵ Ein Albtraum für die Universitäten, die aus diesem Mess-System, das die Publikationen ihrer Mitglieder zum tagtäglichen Sich-Messen über zentralisierte Lebensläufe registriert (eine Obsession, die der täglichen Messung der öffentlichen Schulden gleicht), ausgeschlossen sind (Vonderau, 2012). Daher imitieren die Peripherien, obgleich sie eigene autonome Mechanismen schaffen und verteidigen mussten, das vorherrschende Modell, damit ihre Wissenschaftsgemeinde nicht von der Evaluation ausgeschlossen wird, auch wenn die Referenzwerke – wie der *Journal Citation Reports* – dieselben sind.

⁴ „Niemand verbietet Ihnen, Artikel zu schreiben und diese Zeitschriften mit Peer-Review anzubieten (wo sie nach dem Inhalt und nicht nach der Herkunft beurteilt werden)“, als Reaktion auf Mona Abaza, „Academic tourists sight-seeing the Arab Spring“, *Abram*, 26.09.2011 (<http://english.ahram.org.eg/News/22373.aspx>, aufgerufen am 15.10.2011).

⁵ Die verwendeten Indikatoren sind dazu gedacht, die Universitäten zu bevorzugen, die ohnedies schon als erfolgreich gelten: (lebende und tote) Wissenschaftler mit einem Nobelpreis oder einer Fieldsmedaille, Anzahl der Publikationen und Zitierungen im *Web of Science* oder Anzahl der Artikel in *Nature* und *Science*.

Als Antwort auf diese Hegemonie wurden von öffentlichen Institutionen, Universitäten und Forschungszentren verschiedene bibliometrische Werkzeuge vorgestellt: auf europäischer (*European Reference Index for the Humanities*, der European Science Foundation), lateinamerikanischer (*Latindex*) oder spanischer Ebene (*Indice de Impacto de Revistas Españolas de Ciencias Sociales*, *Factor de Impacto Potencial de las Revistas Médicas Españolas*, *Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades*). In Katalonien hat diese Aufgabe das Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació übernommen, das seine eigene Akkreditierungsagentur unterhält. Ihr Indexierungswerkzeug ist CARHUS, von dem es verschiedene Versionen und Katalogisierungen gab und das die vorherrschenden Indizes (Kategorie A entspricht den von Thomson Reuters katalogisierten Zeitschriften) anerkennt, aber auch niedrigere Kategorien von katalanischen und spanischen Zeitschriften enthält, die sonst in keinem anderen Ranking auftauchen.

Hypotheken und Zeitschriften: der heilige JCR

Doch von wem wird die Wirkkraft von Zeitschriften gemessen und wie? Die Bibliometrie gilt als die Wissenschaft der Wissenschaft. Sie arbeitet aber natürlich quantitativ und ist daher weit von einer epistemologischen Wissenschaftskritik entfernt. Angesichts des neuen Evaluationsfiebers und des dadurch entstehenden Chaos schlugen Bibliometrie-Experten wie Yves Gingras eine Rationalisierung der bibliografischen Messungen vor. Gingras verwirft folglich den Evaluationsprozess nicht ganz, sondern führt lediglich an, dass die Kontrollmechanismen und Indikatoren zu verbessern sind.

Institutionalisiert wurde die Bibliometrie erstaunlicherweise erst in den 60er Jahren. 1959 gründete der junge Linguist Eugene Garfield in Pennsylvania das Institute for Scientific Information (ISI), das 1992 von dem zu jener Zeit führenden Unternehmen Thomson übernommen wurde. Aus diesem entstand dann das *Web of Science* mit seinen nach Disziplinen geordneten Datenbanken (SCI: Naturwissenschaften, SSCI: Sozialwissenschaften, AHCI: Kunst und Humanwissenschaften). Die Schaffung des ISI ist im Kontext des Kalten Krieges zu verstehen und sollte, auch wenn es einem gewinnorientierten Unternehmen entstammte und anfangs nicht vollständig von der National Science Foundation finanziert wurde, die nordamerikanische Vorherrschaft über den technischen Bereich zeigen (Wouters, 2006). Der auf das Jahr 1964 datierte *Science Citation Index* (SCI) weckte anfangs viel Argwohn in der Wissenschaftsgemeinde und wurde eher von externen – an seiner bürokratischen Rationalisierung interessierten – Akteuren vorangetrieben.

Besagtes Zitierungsmodell war eigentlich Ende des 19. Jahrhunderts unter Juristen entstanden, als nämlich ein Verleger aus Illinois ein System (*Shepard Citation*) ins Leben rief, das den Anwälten die letzten in dem Land gesprochenen Urteile anzeigen sollte. Garfield verteidigte seinen Vorschlag mit dem Argument, dass ein Zitatindex all das über einen Wissenschaftler lieferte, was über ihn geschrieben worden war. Garfields Ideen wurden anfangs nicht positiv aufgenommen, dies änderte sich erst, als er 1956 die Vorstellung des „interpretative citation indexing“ hinzufügte, die er selbst mit einer Exegese vergleicht. An dieser Stelle kann ich einen kleinen Blick auf mein Forschungsgebiet leider nicht vermeiden, um die von Garfield hochgelobte Exegese mit anderen Kultursystemen zur Schaffung eines Dokumentenakkreditivs zu vergleichen, die sich ebenfalls auf Überlieferungsgenealogien stützen, wie das muslimische *Hadith* – Sprüche und Handlungen des Propheten Mohammed. Die *Hadith* stützen ihre Autorität nicht auf die Logik ihrer Inhalte oder des Textes, den sie überliefern, ihre Autorität und Wahrhaftigkeit basiert vielmehr auf der Qualität der Überlieferungskette.

Dem Garfield-Projekt wurde bis 1961 wenig Beachtung geschenkt, doch der Start des sowjetischen Sputniks alarmierte die Wissenschaftsinstitutionen, die nun die Zentralisierung des Wissens mit wohlwollenden Augen betrachteten. Seitdem sind Fachzeitschriften – wie die 1978 gegründete (zu Elsevier gehörende) *Scientometrics* – erschienen. Das Unternehmen Thomson übernahm schließlich das ISI und monopolisierte alle Informationen um die 14 000 wissenschaftlichen Zeitschriften, bis im Jahr 2002 Elsevier die Datenbank SCOPUS mit 16 000 Zeitschriften ins Leben rief. Die letzten Monate hat Google Scholar – im Gegensatz zu früher – kostenlose Formen entwickelt, bei denen die Kontrollelemente der Informationsauswahl hierbei jedoch noch sehr unklar sind.

Unternehmen wie Thomson und Elsevier sind große Konzerne und keine gemeinnützigen Forschungsinstitutionen. Anfang 2012 begann eine – unter dem Namen Hackbogados bekannte – Gruppe von Anwälten der 15-M-Bewegung die Transparenz der Euribor-Berechnungen – ein bei den Machenschaften auf dem Hypothekenmarkt entscheidender Wert – in Frage zu stellen.⁶ Das Unternehmen, das die Informationen über Euribor zusammenfasst und verarbeitet, ist jedoch erneut Thomson Reuters. Bei der Lektüre der Nachricht drängt sich der Gedanke auf, dass die Prüfung der wissenschaftlichen Produktion der letzten Jahre stark an das in den Händen von Großkonzernen liegende

⁶ http://economia.elpais.com/economia/2012/02/25/actualidad/1330161352_392075.html

wirtschaftliche Kontrollsystem erinnert. Doch nicht nur die beiden Evaluationsysteme gleichen sich: Thomson Reuters ist es, der den Euribor bestimmt und zugleich die Nominierung für die Listen der wissenschaftlichen Zeitschriften des JCR vornimmt! Die Hackbogados konnten nicht klären, wie die Datenerhebung des Euribor vonstattengeht, noch welche Rolle dabei Thomson Reuters spielt. Ein flüchtiger Blick auf die leitenden Stellen bei Thomson Reuters auf dessen Website zeigt aber, dass es sich um eine auserwählte Gruppe von Personen handelt, die in multinationalen Unternehmen, Großkonzernen, Wertpapierfirmen, Banken etc. (IBM, Deutsche Bank, Citybank, Royal Bank of Canada, Goldman & Sachs, Unilever, General Electric, Marks & Spencer, Western Union ...) arbeiten oder gearbeitet haben. In Spanien kaufte das Unternehmen die Gruppe Aranzadi, die mit der Universität von Navarra und dem Opus Dei in Verbindung steht; ein weiteres Mal, dass sich die Wege des wirtschaftlichen Glaubens und des religiösen Ertrages treffen.

Diese Überschneidung von wirtschaftlicher Macht und der über die Welt des Wissens ist sehr signifikant und beunruhigend. Dies bestätigt einmal mehr, wie falsch es ist, die Wirtschaft – mittels von Ökonomen entdeckter objektiver und unabhängiger Gesetze – an sich verstehen zu wollen. Polanyi (1989) unterstrich bereits vor Jahren die historischen Wurzeln dieses – schon von Adam Smith erkannten, zu Wissenschaft und schließlich Religion gewordenen – Glaubenssatzes, laut dem Gott die verborgene Hand des Marktes ist. Thomson Reuters ist die perfekte Metapher für Polanyis Satz über den Trugschluss von der Autonomie der Wirtschaft – und der Wissenschaft.

Auswirkungen der Bibliometrie auf den Publikationsprozess

Mit diesen neuen Parametern wird wissenschaftliche Arbeit zu einem Fabrikationsprozess, was auch schon die verwendete Terminologie zeigt: Die Projekte sind *Inputs*, die Veröffentlichungen *Outputs* und die Zitate ein Indikator für ihre internationale „Sichtbarkeit“ und „Qualität“.

Versteht man die Wissenschaftsgemeinde als Forschungsobjekt, lässt sich sagen (und hier gehe ich von der teilnehmenden Beobachtung meiner unmittelbaren Umgebung aus), dass sich Richtlinien und Vorgehensweise des wissenschaftlichen Arbeitens – durch die Einführung von Messutensilien, die Online-Lebensläufe berücksichtigen und damit den Universitäten die Teilnahme an Rankings ermöglichen, und durch von der neuen Agenda der Wissenschaftspolitik geprägte Planungsrichtlinien – nach und nach verändert haben.

Die Folgen dieser neuen Kontrolle sind sehr unterschiedlich und lassen sich auf verschiedene Weise lesen: Schlangen, um in Zeitschriften mit hohem

und mittlerem Impact-Faktor zu veröffentlichen, Probleme der nicht-indexierten Zeitschriften, Kunden zu gewinnen. Laut dem spieltheoretischen Modell beginnen die Wissenschaftler zur besseren „Zeitinvestition“ oder Risikoverteilung eine regelrechte Schachpartie: die Wartezeit kann bei den „einschlägigen“ Zeitschriften Jahre betragen. Zudem gibt es große Schwierigkeiten, das naturwissenschaftliche Muster, auf dem das Modell basiert, auf die Sozial- und Humanwissenschaften zu übertragen: Kollektivartikel, auf Ergebnissen der Experimentierung basierende, synthetische Publikationen. All dies hat die Funktion des Buches – mit seiner Tiefe, Struktur und Komplexität, die weit über die Synthesekultur eines Artikels hinausgeht, – als Demonstrationsmittel ins Abseits gedrängt.

Der Publikationsprozess der Zeitschriften mit „Impact-Faktor“ passt perfekt zu den Mechanismen der Standardisierung und Organisationszentralisierung. Bezeichnend ist hierbei, dass die Autor-Verleger-Beziehung oder andere Filtermechanismen von den großen Verlagshäusern durch neue anonyme Online-Strukturen ersetzt wurden. Instanzen, die die Fließarbeit in großen Wissenskonzernen wie *ScholarOne* zentralisieren, der sich ebenfalls in den Händen von Thomson Reuters befindet.

Ein besseres Auswahlverfahren ist zwar schwer denkbar, man muss aber zumindest bei einer der – die Beziehung zwischen Zentrum und Peripherie abbildenden – Praktiken, dem blinden Glauben an deren Neutralität kritisch gegenüber stehen: dem Evaluationssystem der Artikel durch Kreuzgutachten (Peer-Review). Hinsichtlich des Publizierens in Zeitschriften „des Zentrums“ ist die Distanz zwischen Schulen, Ländern und Erwartungen offensichtlich, durch die es für bestimmte Sprachen, Rhetoriken, Ideen, Vortragsformen, Zitierungsweisen oder zitierte Literaturen unmöglich wird, überhaupt ins Zentrum zu gelangen. In diesem Sinne lässt sich beim Peer-Review durchaus ein akademischer Ethnozentrismus verzeichnen. Das Konzept wird bei Artikeln in Zeitschriften, die grünes Licht für die Akkreditierung geben, als „blindes“ Gutachten bezeichnet. Ein entscheidender Punkt, der besondere Aufmerksamkeit verdient. Blindheit könnte man auch durch Anonymität ersetzen, die Autorschaft des Artikels wird jedoch durch verschiedene – vom Gutachter oder Leser nur allzu leicht deutbare – Indizien enthüllt: die theoretische Tradition, die zitierten Autoren, das gewählte Thema, die Forschungsmethoden, die Beherrschung von Sprache und Terminologie (Crane, 1967).

Von Seiten eines anthropologischen Vorschlags einer – für das transnationale Wissen, die Beziehung zwischen Denkern und dem Austausch von Ideen offenen – Welt wurde dieses System des Peer-Review ebenfalls kritisiert. Nach Ansicht des japanischen Anthropologen Takami Kuwayama befinden sich die

USA und Großbritannien im Zentrum, aus dem viele andere Länder ausgeschlossen und in die Peripherie verbannt wurden. (Hierzu gehören Länder aus dem Süden Europas, auch wenn dieser Kulturbereich ebenfalls internen Hierarchien unterworfen ist):

„Die Weltsystem-Theorie der Anthropologie definiert die bei Wissensproduktion, -streuung und -konsum beteiligten Strategien über andere Bevölkerungen und Kulturen. Die einflussreichen Akademiker der Zentrumsländer können entscheiden, welcher Art von Wissen Autorität und Aufmerksamkeit zukommt. Das bei vielen renommierten Publikationen angewandte Evaluationssystem des „Peer-Review“ verstärkt diese Struktur noch. Dadurch wird das in der Peripherie entstandene Wissen (...) dazu bestimmt, im lokalen Bereich verborgen zu bleiben, außer es wird den Standards und Anforderungen des Zentrums gerecht“ (Kuwayama 2004a: 9-10, zitiert in Ribeiro, Escobar, 2006: 13-14; Übersetzung von mir).

Empörungen und Antworten

Mitten in diesem Panorama gibt die Maschinerie der Evaluationsagenturen der Universitäten ein von Akkreditierungsunternehmen verfasstes Handbuch heraus. Die Auswirkungen auf den Modus Operandi der Wissenschaftler hatten jedoch bereits zu Aufruhr und Empörungen geführt. Die zunächst nur punktuell auftretenden Widerstände und harmlosen Revolten zeigen bereits das vorhandene Unbehagen, das sich nicht nur aufgrund der steigenden Kontrolle, sondern auch hinsichtlich der Form, wie diese Kontrolle ausgeführt wird, regt. Besonders gut spiegeln dies die Fälle von Wissenschaftlern wider, die sich mit Elsevier, einem weiteren großen Konzern des Indexierungsmanagements, streiten. 2006 bat die Zeitschrift *Topology* darum, die Abonnementpreise zu senken und der Herausgeberbeirat stimmte daraufhin zu, sich von Elsevier zu lösen. Dabei muss man anmerken, dass sich 2007 das Jahresabonnement einer Universität (sechs Ausgaben) auf 1.665 Dollar belief.⁷ Ein Protest neueren Datums ist der des Mathematikers Timothy Gowers der Universität Cambridge,⁸ der die Art und Weise, wie der Impact-Faktor einer Zeitschrift gemessen wird, in Frage

⁷ „A Rebellion Erupts Over Journals Of Academia“, New York-The Sun, 26. Oktober 2006.

⁸ <http://gowers.wordpress.com>. Dadurch entstand ein von den Unterzeichnern des Boykotts gegen Elsevier geführter Blog: „The cost of knowledge“, <http://thecostofknowledge.com/>

stellte und missbräuchliche Praktiken kritisierte. Im Januar 2012 schlug Gowers vor, den niederländischen Verlag zu boykottieren, indem man dort weder publizierte, noch Artikel korrigierte oder dem Herausgeberbeirat beitrug. Die Gründe hierfür waren: überhöhte Preise für das Aufrufen von Artikeln, Erzwingen von Bündelungen (kein Kauf von einzelnen Zeitschriften durch die Universitäten, sondern nur als Paket) und die Tatsache, dass Elsevier den freien Zugang zu den Zeitschriften boykottiert und damit den *Research Works Act*, ein im Dezember 2011 in den Vereinigten Staaten verabschiedetes Gesetz, das den Zugang der Öffentlichkeit auf wissenschaftliche Erkenntnisse beschränkte, unterstützt hatte. Elsevier wurde schließlich von Hunderten von Wissenschaftlern boykottiert, die die Tricks des Systems anprangerten: Die Forschung, die das Schreiben von Artikeln ermöglicht, wird von öffentlichen Geldern finanziert, dieselben Wissenschaftler bieten ihre Mitarbeit in Herausgeberbeiräten und als Korrektoren von Artikeln an. Konzerne wie Elsevier nehmen aber Geld für das Zugänglichmachen zu all diesem Wissen, das sie nichts gekostet hat, und nehmen dann auch noch Geld von besagten Universitäten, wenn diese auf die Artikel zugreifen wollen, was diese wiederum durch öffentliche Gelder finanzieren.

Bei einem noch neueren Protest vom Januar 2012 machte die belgische Philosophieprofessorin Annick Stevens in einem offenen Brief ihre Kündigung öffentlich. Die Universität hatte ihrer Ansicht nach die Werte der Autonomie und Kritik verraten und war in einer Dynamik der Bürokratie aufgegangen, die das Wissen unter den neuen Evaluationssystemen und einer falschen Exzellenz versteckte. Daraufhin entstand eine Website mit einem „Manifest für Universitäten, die ihrer Mission gerecht werden“.⁹ Nach dem Manifest erschienen weitere kritische Artikel, unterstützende Unterschriften und Initiativen, die angesichts des neuen Drucks die Universität neu denken wollten.

Andere Kritiken griffen die Klassifikationskriterien für Zeitschriften als oberflächlich und eindimensional direkt an. Die Kritik richtet sich beispielsweise an die European Science Foundation (ESF), die die Zeitschriftenhierarchien in A, B, C („international“, „national“, „lokal“) organisiert.¹⁰ Der Internationale Mathematikerverband selbst hat die missbräuchliche Verwendung des Rankings bei den Auswahlverfahren oder die Lobbyarbeit mancher Autoren zur Steigerung des Impact-Faktor bestimmter Zeitschriften angeprangert. Um besagten Missbrauch zu unterbinden, diskutierte der Verband bei seinem

⁹ <http://www.univendebat.eu>

¹⁰ Journals under Threat : A Joint Response from HSTM Editors
<http://www.sauvonsluniversite.com/spip.php?article591>

Jahrestreffen 2011 über die Schaffung eines eigenen Zeitschriften-Rankings.¹¹ Auch ein von der European Science Foundation ins Leben gerufenes Forum junger Forscher argumentierte in seinem Endbericht, dass das Bibliometrie-Modell der Naturwissenschaften nicht dasselbe sein kann wie das der Humanwissenschaften, gibt es doch bei Letzteren mehr Vielfalt, was das Publikationsformat betrifft, und ihr Impact-Faktor wird nicht nur durch die Outputs der Forschung, sondern auch durch die Lehre, die soziale Bedeutung oder die Wirkung, die diese auf die Studenten, die beruflichen Dienstleistungen oder andere Institutionen haben, bestimmt (ESF, 2011).

Die Kritiken brachten aber auch verschiedene Vorschläge vor, in denen andere – bereits existierende – Wissenschaftsmodelle wieder aufgenommen werden sollten (Salo, Heikkinen, 2011). Autoren wie Gosselain prangern beispielsweise das Missverhältnis zwischen der – auf Autonomie, Engagement und fundierter Arbeit basierenden – Tradition der Forschergruppe und den Anforderungen eines von Managern kontrollierten Panoramas an, die Produktivität, Rentabilität und unmittelbare Ausführung fordern und Mechanismen zu deren Kontrolle einführen, die die Basis des oben genannten Modus Operandi zerstören. In einer Welt des Scheins und der künstlichen Kredite verwenden Manager und Akademiker Fetischbegriffe wie den der Exzellenz. Angesichts des Drucks eines Räderwerks, das den Rhythmus des *Longue durée* und das Handwerk der wissenschaftlichen Arbeit bedroht, sind Konzepte wie die *Slow science* entstanden. Der Leser mag verwirrt sein, wenn unter den Verteidigern dieser Idee als einer der ersten Namen Eugene Garfield – der Begründer des Indexierungsmodells für Zeitschriften, der jedoch schon im Jahr 1990 schrieb, dass die Wissenschaft Zeit, Beharrlichkeit und Methodik braucht (Garfield, 1990) – auftaucht, oder wenn die selbsternannte *Slow Science Academy* (Berlin) ihr Manifest mit dem Hinweis beginnt: „Wir sagen *ja* zum ständigen Fluss regelmäßig erscheinender Peer-Review-Publikationen und deren Impact-Faktor“.¹²

Dagegen verteidigen Autoren wie Sennet (2009) das wissenschaftliche Handwerk gegen industrielle Produktivität und Fragmentierung des Wissens durch Spezialisten. Dieser von Bourdieu mittels der Soziologie systematisierte „Beruf“, das von Wright Mills verteidigte Handwerk, wobei man noch hinzufügen müsste, dass das Handwerksprodukt mehr demokratisiert werden, dass es ein politisch situiertes, ethisch bewusstes und – von Kenntnissen der *Longue durée* inspiriertes – Wissen sein muss. Die Stringenz und die Mechanismen der

¹¹ <http://www.madrimasd.org/blogs/maticas/2012/02/02/133626>

¹² <http://slow-science.org/>

öffentlichen Diskussion über das Wissen dürfen nicht mit dessen Monopolisierung und Vermarktung verwechselt werden.

September 2012

Bibliografie:

- Bourdieu, Pierre, 1976. „Le champ scientifique“, in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, Bd. 2, Nr. 2–3, S. 88–104.
- Cefai, Daniel/Amiraux, Valérie, 2002. „Les risques du métier. Engagements problématiques en sciences sociales“, in: *Cultures & Conflits*, Nr. 47, S. 15–48.
- Crane, D., 1967. „The Gate-Keepers of Science: Some Factors Affecting the Selection of Articles for Scientific Journals“, in: *American Sociologist*, 2, S. 195–201.
- Durkheim, Émile/Mauss, Marcel, 1903. „Contribution à l'étude de quelques formes de classification – contribution à l'étude“, in: *Année sociologique*, 6, S. 1–72.
- European Science Foundation/Young Researchers Forum, 2011. *Changing Publication Cultures in the Humanities*. Maynooth (Ireland): ESF. (http://www.esf.org/fileadmin/Public_documents/Publications/Changing_Publication_Cultures_Humanities.pdf, 01.10.2016)
- Fahim, Hussein M., (Hg.), 1982. *Indigenous anthropology in non-Western countries*. Durham: Carolina Academic Press.
- Garfield, Eugene, 1990. „Fast Science vs. Slow Science, Or Slow and Steady Win the Race“, in: *The Scientist* 4 (18), S. 14.
- Geertz, Clifford, 1989. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- Gingras, Yves, 2008. *La fièvre de l'évaluation de la recherche. Du mauvais usage de faux indicateurs*. Montréal: Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Science et la Technologie (http://www.cirst.uqam.ca/Portals/0/docs/note_rech/2008_05.pdf, 01.10.2016)
- Gosselain, Olivier P., 2011. „Slow Science – La désexcellence“, in: Université libre de Bruxelles – GAES, University of the Witwatersrand (<http://www.pauljorion.com/blog/?p=27864>, 01.10.2016)
- Jacobs-Huey, Lanita, 2002. „The Natives Are Gazing and Talking Back: Reviewing the Problematics of Positionality, Voice, and Accountability

- among ‚Native‘ Anthropologists“, in: *American Anthropologist*, 104, S. 791–804.
- Kuhn, Thomas S., 1971 [1962]. *La estructura de las revoluciones científicas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Mills, Charles Wright, 1987 [1959]. *La imaginació sociològica*, Barcelona: Herder.
- Nussbaum, Martha C., 2011 [2010]. *Sense ànim de lucre. Per què la democràcia necessita les humanitats*, Barcelona: Arcàdia.
- Polanyi, Karl, 1989 [1944]. *La gran transformació. Crítica del liberalismo económico*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Power, M., 1997. *The Audit Society: Rituals of Verification*. Oxford: Oxford University Press.
- Ribeiro, Gustavo Lens/Escobar, Arturo, (Hg.), 2006. *World Anthropologies. Disciplinary Transformations within Systems of Power*, Oxford/New York: Berg.
- Salo, Petri/Heikkinen, Hannu L.T., 2011. „Slow science: an alternative to macdonaldization of the academic style“, in: http://threeerottenpotatoes.files.wordpress.com/2012/02/salo2011_slow-science-alternative-to-macdonaldization.pdf (15.06.2012).
- Sennet, Richard, 2007. *La cultura del nuevo capitalismo*, Barcelona: Anagrama.
- Sennet, Richard, 2009. *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Shore, Cris/Wright, Susan, 2000. „Coercive accountability. The rise of audit culture in higher education“, Marilyn Strathern (Hg.), in: *Audit Cultures. Anthropological studies in accountability, ethics and the academy*, London/New York: Routledge, S. 57–89.
- Stolcke, V., 1993. „De padres, filiaciones y malas memorias. ¿Qué historias de qué antropologías?“, in: J. Bestard i Camps (Koord.). *Después de Malinowski*, Asociación Canaria de Antropología, Sta. Cruz de Tenerife, S. 147–198.
- Vonderau, Asta, 2012. „Standardizing for excellence: New public management and audit cultures in German universities“, in: Workshop ‚Standards and the quest for thechnocratic certainty‘, EASA 2012: Uncertainty and disquiet.
- Wouters, P., 2006. „Aux origines de la scientométrie. La naissance du Science Citation Index“, in: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Nr. 164, S. 11–22.

REZENSION

Villani, Mario/Reati, Fernando, 2016. *Desaparecido*. Erinnerungen aus einer Gefangenschaft. Wien: Löcker, 257 S. [deutsch von Helga Lion und einer Gruppe von Studierenden; argentinisches Original: *Desaparecido*. Memorias de un cautiverio. Buenos Aires: Ed. Biblos, 2011].

Ob es dem Zufall zuzuschreiben ist, dass wenige Monate nach Horacio Verbitskys *Der Flug* (vgl. QVR, no. 47, 147-151) ein anderes der wichtigsten Bücher über die Menschenjagden der argentinischen Diktatur (1976-1983) auf Deutsch veröffentlicht wird? Vielleicht liegt es eher daran, dass die allgemein wieder zunehmenden Übergriffe staatlicher Gewalt (Türkei, Russische Föderation, Ägypten, aber auch Polen und Ungarn, um nur wenige Beispiele zu nennen) manche Menschen für die Frage der Menschenrechte stärker sensibilisieren. Im Moment scheint es, dass die Hoffnung der Zeit um den Jahrtausendwechsel, dass der Grad der Rechtsstaatlichkeit zunähme, sich in Nichts auflöst. Es ist vielleicht sinnvoll, in diesem Zusammenhang an den Satz des ehemaligen deutschen Bundespräsidenten Gustav Heinemann (1899-1976) zu erinnern, der 1968 sinngemäß sagte: die Hand, die mit zwei Fingern auf den anderen weist, zeigt mit dreien auf den Sprecher zurück.

Die beiden Werke sind in gewisser Hinsicht komplementär: während Verbitsky das verbrecherische Tun von Angehörigen staatlicher Institutionen ins Auge fasst, beschreibt Mario Villani (*1939) in der Hauptsache seine eigenen Erfahrungen als Häftling in verschiedenen der offiziell nicht existierenden Gefängnisse in und um Buenos Aires. Villani wurde am 18. November 1977 festgenommen und im August 1981 wieder freigelassen, er verbrachte 44 Monate in Haft. Er hat seine Erfahrungen auf Band gesprochen; Fernando Reati hat sie zu einem lesbaren Text zusammengestellt.

Der Band wird eingeleitet durch ein Vorwort von Manfred Nowak, jenem ehemaligen Professor der Universität Wien, der sich vor allem mit Menschenrechten befasst und dessen Professur nach seiner Emeritierung nicht wieder besetzt wurde (damit setzt die Universität Wien ein Zeichen), und Eugenio Raúl Zaffaroni, einem Richter am Obersten Gerichtshof Argentiniens. Danach beschreibt Reati die Umstände seiner Bekanntschaft mit Villani und die Vorgehensweise für die Entstehung des Bandes. Der weitere Text ist in der ersten Person Singular abgefasst, um den Eindruck eines mündlichen Berichts so weit wie möglich zu bewahren.

Der Bericht setzt mit der überfallartigen Verhaftung ein, ohne Wahrung irgendwelcher rechtsstaatlicher Normen (daher die Bezeichnung *Desaparecido*, „der Verschwundene“, denn diese Personen tauchen in den staatlichen Unterlagen nicht auf) und teilt sich in die verschiedenen Aufenthaltsorte von Villani, nämlich den *Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes* und schließlich die berühmte *ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada)*, die durch Initiative des damaligen Präsidenten Nestor Kirchner 2003 zu einer Gedenkstätte umgewandelt wurde. Obwohl Villani im ersten Gefängnis, wo er nur etwa sechs Wochen festgehalten wird, vielfach gefoltert wird – da er eher auf Verdacht verhaftet wurde und die Häscher (zu) wenig über ihn wissen – berichtet er später kaum noch davon, was wohl bedeutet, dass er auch in geringeren Maße betroffen ist. Die schrecklichen Formen dieser Folter sollen hier nicht referiert werden. Allerdings ist die Folter auch dann noch eine ständige Präsenz in seinem Leben (er muss die der anderen aus der Nähe miterleben) und eine Gefahr, denn entweder kann ein übel gelaunter Bewacher jeden Augenblick zu einem Folterwerkzeug greifen, oder er wird durch eine Aussage eines anderen Häftlings scheinbar belastet. In diesem Zusammenhang notiert Villani: „Die Möglichkeit, erneut misshandelt zu werden, stellte eine Art psychische Folter dar, die noch schlimmer war als die körperliche Gewaltanwendung. Niemand konnte ihr je entkommen.“ (S. 235) Irgendwann scheinen die Verfolger zu erkennen, dass sie wohl einen Falschen verhaftet haben. Allerdings entsteht nun für sie das Dilemma, wie sie ihn wieder loswerden können. Die einfachste und naheliegende Lösung wäre sein Tod. Er hat jedoch aus Gründen, die er selbst allenfalls errahnen kann, Glück: so kommt es zur Erlaubnis von zwei Telefongesprächen mit seiner damaligen Frau und später auch zu einer Art von Freigängen. Wahrscheinlich hängt das vorsichtige Verhalten auch damit zusammen, dass Villanis Vater sofort nach dem ersten Telefonat einen (zunächst vergeblichen) Antrag auf Habeas Corpus stellt und damit ein normales gerichtliches Verfahren in die Wege leiten will. Nach einer langen Übergangszeit wird er dann, noch vor dem Ende der Diktatur, entlassen, bleibt aber weiterhin unter der Aufsicht des Militärs. Nach dem Ende der Militärherrschaft wirkt er bei der Aufdeckung der Verbrechen der staatlichen Organe mit und sagt in vielen Prozessen, nicht nur in Argentinien, aus.

Die ganze Zeit über schwebt Villani in Lebensgefahr: er ist immerhin als Linksperonist und Gegner des Regimes bekannt, als „Verschwundener“ verfügt er nicht über die geringsten Rechte und keinen Schutz des Gesetzes, jederzeit kann einer der Verantwortlichen oder der Wärter dafür sorgen, dass er definitiv stirbt. Die Zahl von geschätzten 30 000 Toten, von denen nicht wenige aufgrund von Irrtümern und Verwechslungen ermordet wurden, genügt, um

diese ständige Bedrohung zu verdeutlichen. Hinzu kommt die folgende Überlegung Villanis: „Es war nicht so, als ob diese Welt [die Außenwelt] nicht existierte, sondern wir [die *Desaparecidos*] existierten für diese Welt nicht mehr.“ (S.128)

Insofern ist ein auffälliges Element des Buches die mehrfach wiederkehrende Frage, zu welchen „Kompromissen“ ein Häftling bereit sein darf, um seine Überlebenschancen zu vergrößern, und wo die Grenze liegen muss. Villani ist aufgrund seiner Kenntnisse als Mathematiker und (Elektro-) Techniker – er war bei der *Comisión Nacional de Energía Atómica* tätig gewesen, eine Position, die er allerdings aufgrund seiner politischen Überzeugungen schon früher hatte räumen müssen – für das Gefängnispersonal eine potentiell wertvolle „Beute“. Er ist dann auch zu technischen Hilfen bereit, repariert elektrische Geräte (die im Allgemeinen gestohlen waren, denn diese Staatsdiener eigneten sich widerrechtlich den Besitz der Entführten an), zieht jedoch eine strikte Grenze dort, wo er anderen Häftlingen auch nur indirekt schaden könnte. Außerdem muss er schnell erkennen, dass auch die Mitglieder der so genannten *Consejos* (Räte) nicht davon ausgehen können, eine bessere Überlebenschance zu haben. Viele von ihnen verschwinden endgültig. Dennoch verfolgt ihn diese Frage auch noch mehr als dreißig Jahre nach seiner Freilassung. So schreibt er: „In den Lagern begann mein Kampf um die Bewahrung meiner Identität, der bis heute anhält.“ (S. 61) Gleichzeitig ist ihm die ständige Bedrohung deutlich: „Ich war überzeugt davon, dass der einzige Weg für alle, die für die Gefangenenlager zuständig waren, unbestraft davon zu kommen, der war, sämtliche Spuren zu vernichten, indem sie uns alle umbrachten.“ (S. 102) Tröstlich ist dabei vielleicht nur der allerdings zwiespältige Satz: „Niemand lernt seine persönlichen Grenzen kennen, bis er sich im Grenzgebiet wiederfindet. Diese Grenzen reichen meist weit über das Vorstellbare hinaus.“ (S. 144)

Aufgrund dieser letzten Feststellung ist Villani sehr vorsichtig mit der Einschätzung von so genannten Kollaborateuren, denn er erkennt, dass selbst diejenigen unter ihnen, die sehr weit gegangen sind, „nicht die eigentlichen Schuldigen, sondern Opfer der anderen Art“ (S.176) sind; er erkennt, ohne sie explizit zu nennen, eine Form der alten Dialektik von Herr und Knecht, wie Hegel sie einst beschrieb. Für die aufgrund solchen Verhaltens ums Leben Gekommenen ist das indes nur ein geringer Trost.

Man hätte sich gewünscht, noch etwas mehr über die Zeit nach der Entlassung zu erfahren. Da und dort wird deutlich, dass einen die Hafterfahrungen nie verlassen, allerdings ist der Verfasser in Bezug auf diesen Punkt sehr zurückhaltend.

Die Bedeutung des Buches resultiert nicht zuletzt aus einem Satz, der weit über den Einzelfall hinausgeht: „Werden sie [die Menschen] begreifen, dass das, was in Argentinien geschehen ist, Teil eines geplanten Vorgehens war und dass Folterer einfach erschaffen werden, wenn man sie braucht? Werden sie verstehen, dass Entführungen und Foltermaßnahmen keine unerklärlichen und abartigen Phänomene waren, sondern dass sie sich, unter bestimmten Bedingungen, jederzeit und überall wiederholen können?“ (S. 243) Diese Feststellung ist schrecklich, und trotz aller Widrigkeiten gilt es, daran zu arbeiten, dass solche Situationen nicht entstehen können. Leider gibt die Weltlage am Jahreswechsel 2016/17 wenig Grund zum Optimismus.

Ein Wort über die Entstehungsbedingungen der Übersetzung: sie ist entstanden als Projekt von zwei Lehrenden und sieben Studierenden des Zentrums für Translation, nicht zuletzt aufgrund einer Begegnung mit Mario Villani in Italien. Die Übersetzung ist insgesamt sehr gut und flüssig, man spürt die Professionalität, nur sehr selten stößt man auf Ungeschicklichkeiten, wie etwa den „Waldenserorden“ (S. 230). Leider hat sich der Verlag ein eigenes Lektorat erspart, auf diese Weise sind einige überflüssige Tippfehler im Text geblieben, und die Zeichensetzung ist, vor allem im Hinblick auf die Kommata, recht uneinheitlich. Das sollte für eine weitere Auflage, die man dem Band wünscht, getilgt werden.

Ein Buch, das viele Leser finden sollte, vielleicht auch manche von denen, die die vorsichtigen Maßnahmen des Rechtsstaates für pingelig halten, denn sie wissen nicht, wie schnell sie andernfalls in die Fänge eines zum Moloch gewordenen Gewaltapparates geraten können.

Oberwaltersdorf, 2.I.2017

REZENSION

Kramer, Valentin, 2016. *Zwischen den Heimaten*. Deutsch-argentinische Einwanderervereine in Rosario und Esperanza 1856-1933. Bielefeld: Transcript Verlag, XI+408 S.; Hock, Beate, 2016. *In zwei Welten*. Frauenbiographien zwischen Europa und Argentinien. Deutschsprachige Emigration und Exil im 20. Jahrhundert. Berlin: edition tranvía, Verlag Walter Frey, 234 S.

Die beiden hier zu besprechenden Werke verbindet das Objekt der Betrachtung, die Auswanderung von Deutsch(sprachig)en nach Argentinien, die Herangehensweise und das jeweilige Erkenntnisinteresse sind allerdings recht unterschiedlich. Beide sind mit Unterstützung des *Centro DIHA (Centro de Documentación del la Inmigración de Habla Alemana en la Argentina)* entstanden, das hauptsächlich von Regula Rohland de Langbehn, der damaligen Germanistik-Professorin an der *Universidad de Buenos Aires* inspiriert und ins Leben gerufen wurde und seither für die Erforschung der deutsch-argentinischen kulturellen Beziehungen eine wichtige Rolle spielt. In beiden wird auch deutlich, dass die Hauptgründe für die Emigration von Deutschsprachigen erstens wirtschaftliche und zweitens politische waren; diese Menschen suchten eine neue Heimat aus ähnlichen Gründen, die heutige Migranten veranlasst, die ihre zu verlassen (der größte Unterschied besteht darin, dass Argentinien damals ein bevölkerungsarmes Land war, das Einwanderer suchte, es dagegen heute solche Leerräume kaum noch gibt und sich daher fast alle Staaten gegen die Aufnahme von Zuwanderern wehren – diese wiederum haben sich in der Vergangenheit überall als gewichtige Faktoren der Innovation erwiesen).

Die Arbeit von Kramer, die auf einer Eichstätter Dissertation beruht, ist die Arbeit eines Historikers, mit allen Vor- und Nachteilen einer Qualifikationschrift. Er beginnt mit einer Klärung der Begrifflichkeiten und des Forschungsstandes, beschreibt die ihm zur Verfügung stehenden Quellen und versucht insbesondere und dankenswerterweise, seine Ergebnisse in den größeren Zusammenhang der Migration, aber auch einer deutschen auswärtigen (Kultur-) Politik zu stellen, die, vor allem bis 1914/18, stark von dem Weltmachtstreben Deutschlands beeinflusst ist. Insofern ist das Hin und Her zwischen den Ebenen besonders interessant – vielleicht wäre da und dort ein Vergleich mit der oft durchaus ähnlich vorgehenden Politik der anderen europäischen Kolonialmächte möglich gewesen.

Die Provinz Santa Fe mit den beiden unterschiedlich großen Städten Rosario und Esperanza gehört zu jenen nördlichen Landesteilen Argentinien, die

von Anfang an, mit der Unabhängigkeitserklärung von 1816, Teil der Föderation waren und in denen auch schon früh eine mehr oder weniger gezielte Einwanderungspolitik einsetzte. Daher kann Kramer als Ausgangspunkt seiner Untersuchung das Jahr 1857 nehmen, einen Zeitpunkt, zu dem die territoriale Gestalt Argentiniens sich gerade definitiv auszubilden beginnt. Er zeigt, wie aus ursprünglich vor Ort aufgrund der Initiative von einzelnen entstehenden Bemühungen sich nach und nach Strukturen aufbauen, die in einem zweiten Schritt die Unterstützung zunächst Preußens, ab 1871 des neu entstandenen Deutschen Reiches suchen, diese auch bekommen, aber natürlich um den Preis einer politischen Anlehnung an dieses Reich (der Preis wird als nicht hoch empfunden, denn er trifft meist auf die Gemütszustände der Betroffenen, die natürlich ein wenig am Glanz des neuen Reiches teilhaben wollen; anders wird es in der Zeit der Weimarer Republik und vor allem des Hitler-Regimes, das zu einer tiefen Spaltung der deutschen Gruppen im Ausland führen wird).

Kramer nimmt sich drei Beispiele vor, nämlich das deutsche Vereinswesen in den beiden Orten, und dann die deutschen Schulen und die evangelischen Kirchengemeinden (die als Untergruppen angesehen werden können, da sie auch in Vereinsform organisiert sind). Es sollen hier nicht die Einzelheiten seiner reich dokumentierten Untersuchungen angeführt werden – das hieße nur, das Buch paraphrasieren – bedeutsam scheint mir, die großen Linien zu skizzieren. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts ruft Argentinien nach Einwanderern, denn das Land ist menschenleer (die Autochthonen zählen nicht!), auch in den „alten“ Provinzen. Dafür stellt es materielle Hilfe zur Verfügung, aber zum einen reicht diese nicht, zum anderen greift sie nicht immer dort, wo es sinnvoll wäre. Daher entstehen zunächst Vereine und ähnliche Strukturen aufgrund eines akuten Bedarfs; dass diese (oft) landsmannschaftlich strukturiert sind, beruht darauf, dass die Einwanderer vielfach in mehr oder weniger geschlossenen Gruppen angekommen waren; daneben spielt das Kriterium der Kommunikationsmöglichkeiten eine gewichtige Rolle. Diese Gründungen werden vielfach zu sozialen Mittelpunkten für die Einwanderer; zugleich verzögern sie tendenziell eine raschere Integration in die argentinische Gesellschaft. Zumindest für die erste Generation spielen Spanischkenntnisse nur eine relativ geringe Rolle, und aufgrund des am Anfang wenig ausgebauten Schulwesens kann sich das Leben „auf einer Insel“ noch länger fortsetzen. Erst als der argentinische Staat allmählich eine stärkere Präsenz zeigt, gewinnt die Zweisprachigkeit eine größere Bedeutung. Gerade das Schulwesen muss sich dann auch stärker nach staatlichen Vorgaben richten. Ähnliche Entwicklungen zeigen sich überall in Argentinien, mir selbst sind sie vor zwanzig Jahren in der Stadt Pigüé (Provinz

Buenos Aires) deutlich geworden, deren Bewohner zunächst vor allem Okzitanisch sprachen (die Stadt wurde 1884 gegründet), dann eine erste teilweise Assimilation auf Französisch erlebten und erst gegen 1930 generell zum Spanischen übergingen.

Kramers Studie zeigt auch, wie von einem ursprünglich fast rein deutschen Selbstverständnis allmählich der Übergang zu stärker gemischten Identitäten erfolgt (erst *nach* seiner Beobachtungsperiode wird es oft zu einer fast völligen Integration kommen, nicht zuletzt aufgrund der Folgen der Hitler-Diktatur, aber auch aufgrund der Tatsache, dass die Einwanderung Deutschsprachiger seit den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts unbedeutend wird, also keine neuen Vertreter der ersten Generation mehr vorhanden sind). Die lange Dauer des Prozesses der Integration wird auch durch das schon bald sich zeigende Gefühl der Überlegenheit mitbestimmt (es lässt sich in Resten mitunter noch heute bei Deutsch-Argentinern beobachten). Die Analyse dieses Prozesses kann exemplarische Bedeutung bekommen; sie sollte nicht zuletzt im Hinblick auf die derzeit in Europa sich abspielenden Verläufe mit großer Aufmerksamkeit betrachtet werden.

Die Arbeit von Beate Hock, einer Soziologin, betrachtet Biographien von nach Argentinien eingewanderten deutsch(sprachig)en Frauen. Ihr Beobachtungszeitraum beginnt mit dem 20. Jahrhundert und endet mit der letzten größeren Einwanderungswelle nach dem Zweiten Weltkrieg. In kurzen Skizzen schildert sie die Biographien von achtzehn Frauen ausführlicher, zu denen noch einige Kurzportraits kommen. Sie muss also exemplarisch vorgehen, jede Biographie sollte über den Einzelfall hinausweisen. Dabei unterscheidet sie zwischen denen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingetroffen sind – in allen drei Fällen handelt es sich um Frauen, die zunächst lange Jahre in Patagonien verbringen und das Leben von Pionierinnen führen (müssen). Die zweite Gruppe besteht aus Frauen, die nach 1933 eingewandert sind; dabei unterscheidet sie dankenswerterweise zwischen (den relativ wenigen) politischen Exilantinnen und jenen, die aus „rassischen“ Gründen fliehen mussten. Der letzte Abschnitt, der weitgehend auf der Grundlage von Interviews geschrieben wurde, befasst sich mit Frauen, die nach dem Zweiten Weltkrieg eingewandert sind. Dabei treffen unterschiedliche Gruppen aufeinander: Menschen, die aufgrund ihrer Nähe zum deutschen Faschismus fliehen mussten (exemplarisch Vera Liebl, die Frau von Adolf Eichmann), Opfer des Faschismus, aber auch etwa Donauschwäbinnen, deren Eltern aufgrund ihrer in Europa fast aussichtslosen Lage den Weg nach Übersee antreten (die in Ungarn, Jugoslawien und Rumänien seit dem 18. Jahrhundert angesiedelten Donauschwaben wurden vor

allem aus Jugoslawien fast alle vertrieben und mussten lange Jahre in verschiedenen Ländern in Lagern unter schwierigen Bedingungen zubringen).

Aufgrund ihres Erkenntnisinteresses sucht Beate Hock nach Veränderungen des Frauenbildes und des Frauenbewusstseins aufgrund der Migration. Vor allem die vorgestellten frühen Immigrantinnen müssen Gewaltiges leisten und werden in eine völlig neue Umgebung geworfen. Wenn sie sich den Herausforderungen nicht stellen, ist die Gefahr des Unterganges groß. Allerdings ist erstaunlich, wie stark diese Frauen bei allem Pioniergeist in ihren überkommenen Vorstellungen verharren: das Überlegenheitsgefühl über die Autochthonen (in Patagonien besonders über die Angehörigen der indianischen Völker) bleibt, daher kommen auch Ehen mit Einheimischen zunächst nicht in Frage. Ähnlich wird das überkommene Bild der Geschlechterrollen im Bewusstsein kaum in Frage gestellt, obwohl das tatsächlich gelebte Leben dazu oft in krassstem Widerspruch steht. Erst die Generation der Flüchtlinge von 1933 hat ein (teilweise) anderes Bewusstsein, allerdings ist dort die Tendenz zur Rückwanderung größer, die Auseinandersetzung mit argentinischen Probleme geht bisweilen nicht über das Notwendige hinaus. Dagegen bleiben die porträtierten jüdischen Immigrantinnen fast alle in Argentinien.

Beate Hock porträtiert relativ viele in Argentinien (oder zumindest bei den dortigen deutschstämmigen Einwanderern) bekannte Frauen – sie verweist selbst zu Recht darauf, dass für die frühere Einwanderung nur von solchen Frauen Selbstzeugnisse existieren, die eine biographische Vorgehensweise erlauben – damit gerät sie etwas in Gefahr, das Besondere für das Allgemeine zu nehmen. Auf der anderen Seite verleiht diese Darstellungsweise dem Band eine Lebendigkeit und Anschaulichkeit, die sonst nicht zu erreichen gewesen wäre. So ist der Band angenehm zu lesen, zugleich wirft er beim Leser immer wieder die Frage nach der Repräsentativität des Gezeigten auf. Aus eigener Erfahrung könnte ich für die verschiedenen Gruppen leicht weitere Beispiele hinzufügen, allerdings gibt es auch recht andere Schicksale und Verhaltensweisen, die im Schatten bleiben. So bleibt die Darstellung notwendig fragmentarisch (sie war wohl auch nicht anders konzipiert) und regt den Leser zu weiterem Suchen an.

Alles in allem: zwei interessante Beiträge zum besseren Verständnis des Phänomens Migration, die gerade in diesen Zeiten der zu einfachen Parolen willkommen sind. Interessant sind nicht zuletzt die unterschiedlichen Titel, die auf zwei unterschiedliche Sichtweisen der Migration schließen lassen: *Zwischen den Heimaten* gegenüber *In zwei Welten*.

Oberwaltersdorf, 9.I.2017