

La Poetessa traduce il Poeta: Ingeborg Bachmanns Ungaretti-Übersetzungen

Von Francesca Falconi, Urbino

Einleitung

Ich habe nur ein einziges Mal übersetzt, und zu meinem Vergnügen. Die Gedichte, vor allem die frühen, von Giuseppe Ungaretti. Ungaretti ist eine Schlüsselfigur der italienischen Lyrik. Er hat zu Anfang dieses Jahrhunderts die erstarrte italienische Lyrik revolutioniert. Und da man ihn bei uns kaum kennt, schien es mir wichtig, ihn zu übersetzen.¹

In diesen wenigen Zeilen fasst Ingeborg Bachmann ihre Übersetzertätigkeit zusammen, die im wesentlichen 53 Gedichte von Giuseppe Ungaretti zum Gegenstand hatte, die 1961 vom Suhrkamp-Verlag veröffentlicht wurden. Gerade weil sie diese Tätigkeit, die sich auf die Übersetzung von einigen Hörspielen und fünf Werbetexten für die Firma Olivetti im Jahr 1966 beschränkte², so selten ausübte, kann sie nicht in dem Sinn als Übersetzerin bezeichnet werden, wie es andere berühmte Schriftstellerkollegen waren; man denke nur an Paul Celan, der unter anderem die späte Lyrik Ungarettis übersetzte oder an Ungaretti selbst, der sich vor allem mit Übertragungen der Werke von William Blake, Shakespeare, Saint-John Perse, Racine, Mallarmé, Ezra Pound und Vinicius de Moraes beschäftigte. Wenn die Übersetzung genauso wie andere Literaturgattungen, Erzählung oder Essay definiert und betrachtet werden kann³, dann ist das Bemühen von Ingeborg Bachmann als weiterer Beweis für die Vielseitigkeit der Schriftstellerin anzusehen, wie auch für ihre Bereitschaft, sich an ganz unterschiedlichen Texten zu versuchen, ausgehend von der Überzeugung: „Schreiben ohne Risiko – das ist Versicherungsabschluß mit einer Literatur, die nicht auszahlt“⁴. Und die Schriftstellerin geht ganz bewusst das Risiko ein, einen schwierigen Dichter wie Ungaretti zu übersetzen, weil sie es für absolut notwendig hält, dass die deutsche Dichtung die neuen Töne von Ungarettis Lyrik kennen lernt. Ingeborg Bachmann, die in einem

- 1 Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hrsg. von Christine von Koschel u. Inge v. Weidenbaum. München/Zürich 1983, S. 57.
- 2 Bachmann übersetzte das Hörspiel *Das Herrschaftshaus* von Thomas Wolf, *Der schwarze Turm* von Louis MacNeice und einen Aufsatz des Germanisten Roberto Calasso mit dem Titel *Fataler Monolog*. Beide Texte finden sich im Nachlass und sind noch unveröffentlicht.
- 3 Cf. Antonio Prete: Sottovento. Critica e scrittura. Manni, Lecce, 2001, S. 111.
- 4 Bachmann (1983), a. a. O., S. 40.

Spiegel-Artikel vom 18. August 1954 als diejenige begrüßt wurde, die durch ihr Werk den Aufschwung der deutschen Literatur, Spiegelbild der wirtschaftlichen Konsolidierung des Landes, verkörperte, beschließt als Vermittlerin die italienische Literatur besser bekannt zu machen, indem sie durch die vom Surrealismus geprägten Gedichte Ungarettis dem der deutschen Literaturwelt mangelnden Wissen über die europäischen Avantgarden abhelfen und auf ihre Weise dazu beitragen will, dieser den Ausweg aus der Isolierung⁵ aufzuzeigen, die fast fünfzehn Jahre nach Kriegsende noch nicht endgültig überwunden war. In diesem Sinne erscheint es durchaus gerechtfertigt, rückwirkend die Funktion der Bachmann-Übersetzungen im Lichte der Polysystemtheorie als Mittel zu betrachten, jene Leerstellen zu füllen, die Even-Zohar als „Lücken“ innerhalb einer literarischen Kultur bezeichnet.⁶ Bachmann folgt dem Beispiel von Madame de Staël, einer ebenfalls bekannten Übersetzerin, die in ihrem berühmten Artikel *De l'esprit des traductions*⁷ das Verfassen von Übersetzungen als Heilmittel für alte und fossilisierte literarische Texte vorgeschlagen hatte, und gibt sich aus freien Stücken in die Rolle der „Kulturmittlerin“.

1. Die Rezeption von Ungaretti in Deutschland

Die Übersetzertätigkeit von Ingeborg Bachmann knüpft an dem Interesse für die italienische Literatur an, das durch die Verleihung des Nobelpreises an Salvatore Quasimodo im Jahr 1959 geweckt wurde. So war es kein Zufall, dass der Piper-Verlag, der 1960 eine Übersetzung der Gedichte herausbringen wollte⁸, Ingeborg Bachmann als „Gutachterin“ für den Dichter benannte. Vor den Sechzigerjahren jedoch wurde die italienische Literatur im Verhältnis zur englischen und französischen kaum rezipiert und in der Nachkriegszeit führte die „re-education“ durch die Alliierten in den Besatzungszonen dazu, dass sich die Aufmerksamkeit auf die Literatur richtete, die in der Nazizeit verboten gewesen war. Seit den Zwanzigerjahren wurde die italienische vor allem durch Zeitschriften und Anthologien verbreitet.⁹ Der erste Ungaretti-Überset-

5 Gilda Musa betont die Bedeutung dieser Übersetzung für die Öffnung der deutschen Literatur nach der Isolation in der Nazizeit. G. Musa: Ungaretti in Germania presentato da Ingeborg Bachmann. In: *La Fiera letteraria* (1962) 17, Nr. 5, S. 1.

6 Edwin Gentzler: *Teorie della traduzione. Tendenze contemporanee*. Torino, 1998, S. 133.

7 <<http://copland.udel.edu/~ssiggema/stael1816.html>> (30.06.08).

8 Vgl. Monika Albrecht, Dirk Goettsche (Hg.): *Bachmann Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2002, S. 293.

9 Für einen vollständigen Überblick über die Rezeption von Ungarettis Werken in Deutschland siehe Stephanie Dressler: *Giuseppe Ungarettis Werk in deutscher Sprache*. Heidelberg 2000, S. 23–101.

zer war der Dichter Hans Leifhelm, der ab 1937 in Italien lebte und 1939 für die Zeitschrift *Das Innere Reich* drei Gedichte aus *Il Sentimento del tempo* und eins aus *L'allegria* übersetzte. 1939 übersetzte dann Egon Vietta für die *Italien-Zeitschrift* „*Epigrafe per un caduto della rivoluzione*“ das einzige Gedicht, in dem Ungaretti ganz offen den Faschismus pries. Die Wahl dieses Textes lässt erkennen, welche Art von Kultur diese „italienfreundlichen“ Zeitschriften vermittelten, die hauptsächlich den Eisernen Pakt zwischen der deutschen und italienischen Diktatur festigen sollten. Zu diesem Gedicht kamen noch fragmentarische Übersetzungen aus der Sammlung *Giorno per Giorno* sowie von *Pari a sé*, *Apollo* e *Natale*.

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs zeigten die Zeitschriften viel früher als die Verlage Interesse an der italienischen Literatur. Ungarettis Gedichte wurden 1946 in der *Literarischen Revue* (*Soldato, Commiato*) veröffentlicht, 1948 in der von Alfred Döblin geleiteten Zeitschrift *Das goldene Tor* (*Sereno, O notte*), 1949 in *Thema* (*Sera*), 1950 in der *Neuen Rundschau* (*I Fiumi*), 1956 im *Merkur* (*Chiaroscuro, Ricordo d'Africa, Lontano*) und 1959 in *blaetter und bilder* (*Cori descrittivi di stati d'animo*).

Nicht nur in den Zeitschriften, sondern auch in den Anthologien findet das Werk Ungarettis in den Fünfzigerjahren wachsendes Interesse, da der Hermetismus als eine der wichtigsten Richtungen der italienischen Lyrik erkannt, wenn auch noch nicht richtig beurteilt wird. Eine der bedeutendsten Anthologien ist *Museum der modernen Poesie* (1960) von Hans Magnus Enzensberger; darin übersetzen die bekanntesten zeitgenössischen deutschen Dichter Lyrik aus Europa und Nord- und Südamerika. Im *Museum* erscheinen auch fünf von Ingeborg Bachmann übersetzte Gedichte (*Mattina, Fase, Allegria di Naufragi, Finale, Sono una creatura*), die im Jahr darauf in ihren Sammelband *Gedichte* Eingang finden. Und schließlich sind die ersten Einzelübersetzungen von Ungarettis Lyrik zu nennen, die 1960 erschienen, sowie der Band *Träume und Akkorde*, in dem Eric Jayme und Joachim Lieser sich an die Übersetzung eines Kapitels von *Il Sentimento del tempo* und eines aus *L'allegria* wagten.

Es gibt keinen Beleg dafür, dass Bachmann ihre Übersetzungen mit den früheren Fassungen verglichen hätte, vielmehr lässt sich bei einem Vergleich der wenigen Texte leicht feststellen, dass kaum Ähnlichkeiten oder Affinitäten im Übersetzungsstil vorhanden sind. Daher kann man sagen, dass die österreichische Schriftstellerin nicht auf die Möglichkeit zurückgreift, frühere Fassungen der von ihr übersetzten Gedichte zu „nutzen“.

2. Ingeborg Bachmann und das Übersetzen

Das Überschreiten von Sprachgrenzen ist ein Hauptmerkmal von Bachmanns Dichtkunst. Aufgrund ihrer Geburt in einer Gegend wie Kärnten, an der Grenze zu Slowenien und Italien, wuchs die Schriftstellerin im Kontakt zu unterschiedlichen Sprach- und Kulturräumen auf und entwickelte eine ganz natürliche Tendenz zur Beachtung des Sprachpluralismus sowie ein Gefühl für Grenzen. Die Abgeschiedenheit des heimatlichen Tals führt schließlich zu der Entscheidung aufzubrechen, um in Graz, Innsbruck und Wien zu studieren und schließlich nach Italien umzuziehen. Doch bleibt diese mehrsprachige „mythenreiche Vorstellungswelt“ – das spätere durch die nationalsozialistische Besetzung zerstörte „Haus Österreich“ im Roman *Malina*¹⁰ – stets das ideelle Ziel ihrer dichterischen und existenziellen Suche. Auch zu Hause hört die Autorin eine Mischung der Klänge zweier unterschiedlicher Sprachen, da der Vater Deutsch und Italienisch sprach („schon für meinen Vater war es selbstverständlich italienisch zu sprechen, er hat auch gewünscht, daß ich es lernte“¹¹).

Die Notwendigkeit einer Grenzüberschreitung wurde Ingeborg Bachmann bewusst, als sie den *Tractatus logico-philosophicus* von Wittgenstein las, in dem der Philosoph die Philosophie auf die Sprachanalyse zurückführt und so ihren Forschungsbereich eingrenzt. Nach Wittgenstein kann die Logik sich nur damit befassen, was durch Sprache ausdrückbar ist, denn „die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“. Bachmann nimmt diesen Satz zum Ausgangspunkt für ihre beständige Erforschung der sprachlichen Grenzen zwischen Sagbarem und Unsagbarem. Obwohl diese Erforschung als Versuch zu sehen ist, der eigenen Sprache auf den Grund zu gehen, liegt es nahe, dass die Fähigkeit und Möglichkeit von einer Sprache zur anderen zu wechseln der Autorin nicht fremd sind.

Bereits in der frühen Erzählung *Das Honditschkreuz* (1949) spricht sie von der Besonderheit des „windischen“ Volks, des böhmischen Volks, zu dessen Natur die Überschreitung von Volks- und Brauchtumsgrenzen gehört. („Mit ihrem Dasein ist es, als wollten sie die Grenze verwischen, die Grenze des Landes, aber auch der Sprache, der Bräuche und Sitten. Sie bilden eine Brücke, und ihre Pfeiler sitzen gut und friedlich drüben und herüben. Und es wäre gut, immer so zu bleiben“¹²).

10 Ingeborg Bachmann: Gesammelte Werke, Band III. München/Zürich 2000, S. 99: „Ich muß gelebt haben in diesem Haus zu verschiedenen Zeiten, denn ich erinnere mich sofort, in den Gassen von Prag und in dem Hafen von Triest, ich träume auf böhmisch, auf windisch, auf bosnisch, ich war immer zu Hause in diesem Haus [...]“. Diese Ausgabe wird im Folgenden mit der Abkürzung GW und der römischen Zahl für den Band angeführt.

11 Albrecht, Götsche (2002), a. a. O., S. 205.

12 GW II, a. a. O., S. 491.

In dem Gedicht *Exil* von 1947 beschreibt sie ein lyrisches Ich, in dem man leicht den Dichter erkennt, der herumreist „mit der deutschen Sprache/ dieser Wolke um mich/ die ich halte als Haus/ treibe durch alle Sprachen“¹³, wobei deutlich wird, dass sie sich einer Situation der gastfreundlichen Aufnahme bewusst ist, die die als Heimstatt gewählte Sprache nur vorübergehend bieten kann. Der Versuch die Grenzen der eigenen Sprache zu überschreiten wird ebenfalls im Gedicht dargestellt [*Meine Gedichte sind mir abhanden gekommen*], in dem das lyrische Subjekt den Verlust seiner Gedichte ebenso beklagt wie die Unmöglichkeit einer Rettung durch Zuflucht zu kontextfreien und somit nutzlosen Ausdrücken anderer Sprachen. („Parlo e tacio, parlo, flüchte mich in ein Idiom,/ in dem sogar Spanisches vorkommt, los toros y/ las planetas, auf einer gestohlenen Platte/ vielleicht noch zu hören. Mit etwas Französischem/ geht es auch, tu es mon amour depuis si longtemps“¹⁴). Doch trotz dieses Scheiterns schreibt Bachmann überschwänglich in einem Entwurf zu der Erzählung *Simultan*, die zum letzten Sammelband *Drei Wege zum See* gehört: „Übersetzen ist die erste Pflicht, auch wenn sie nicht in die Charta der Menschenrechte aufgenommen ist“¹⁵, und erkennt somit der Übersetzung eine absolut grundlegende Rolle zu. Es wäre jedoch zweifellos eine verkürzte Interpretation, diese Behauptung nur auf den Übersetzungsvorgang zu beziehen. Es handelt sich vielmehr um einen Prozess, den es täglich aus der Grundhaltung des Verständnisses und der Annäherung in Bezug auf die anderen zu vollziehen gilt.

Die Hauptfigur der Erzählung *Simultan* ist Nadja, eine Dolmetscherin, die außer der deutschen Muttersprache Französisch, Englisch, Italienisch und Russisch spricht und problemlos von einer Sprache in die andere wechselt. Nadja lebt inmitten einer Vielzahl von Wörtern, die sich wechselseitig aufeinander beziehen, aber niemals auf die Realität, in der sie lebt. Folglich bieten die Wörter keinerlei Orientierungsfunktion für ihr Leben. Die Liebesgeschichte, die sie mit einem Kollegen beginnt, scheitert gerade an dem zunehmenden Schweigen, das sich zwischen die beiden schiebt, denen es nicht mehr gelingt, die gemeinsame Sprache ganz einfach zur Kommunikation und Findung ihrer wahren Identität zu benutzen. Die Sprache ist zum reinen Arbeitsinstrument geworden. Die Unfähigkeit, zu dem unter der Wortoberfläche verborgenen Sinn

13 Ders., GW I, S. 153. Antonio Prete bezieht sich wahrscheinlich auf dieses Gedicht, wenn er zu der Beziehung zwischen Schriftstellern anmerkt: „Der Schriftsteller wohnt in der Sprache, die Sprache ist sein Heimatort, aber er fühlt sich auch als eine Art Exilant der Sprache und ihrer Vollkommenheit, so dass die Begegnung mit einer anderen Erfahrung den Weg zum Dialog, Vergleich, Zuhören und zur Metamorphose seiner selbst durch den anderen frei macht“, übersetzt nach Prete (2001), a. a. O., S. 49.

14 Ingeborg Bachmann: Ich weiß keine bessere Welt. Unveröffentlichte Gedichte. München/ Zürich 2000, S. 11.

15 Albrecht/Göttsche (2002), a. a. O., S. 204.

vorzudringen zeigt sich in der faustisch anmutenden Szene, in der Nadja vergeblich versucht, einen Satz aus dem Evangelium zu übersetzen und schließlich angesichts ihres offenkundigen Scheiterns in Tränen ausbricht.¹⁶

Außerdem wird diese Notwendigkeit des Übersetzens über die rein wortgetreue Wiedergabe hinaus in *Der Fall Franza* untermauert, in dem die Hauptfigur ihre Ausdrucksfähigkeit parallel zur Entzifferung der Hieroglyphen wiedergewinnt – den Zeichen, die der Ursprung des Schrifttums sind. Ihnen wohnt noch die Magie inne aus der Zeit vor der Abstraktion und der Herrschaft des Logos, das Martin, Franzas Bruder, mit Hilfe eines technischen Handbuchs übersetzt, da er sich im Gegensatz zu seiner Schwester nicht auf seine Intuition verlässt. Auch in diesem Fall wird, wenn auch nur für kurze Zeit, die so gefürchtete „Sprachlosigkeit“ gebannt, indem ein Kontakt hergestellt wird zu anderen Menschen, den Arabern in der Wüste, und zu deren Vergangenheit, bei der es sich, wie Franza in der leidvollen Geschichte der Königin Hatshepsut entdeckt, um die gemeinsame Geschichte der ganzen Menschheit handelt.

Das Nachdenken über das Übersetzen zieht sich also als Hintergrundmotiv durch ihr ganzes Werk – verstanden als Überschreiten einer nicht nur durch Worte gesetzten Grenze und als Notwendigkeit, um einen Bezug zu anderen Individuen, Zeiten und Räumen herzustellen.

3. Die Entscheidung, Ungaretti zu übersetzen

Wenn ein Dichter einen anderen übersetzt, ist das ein ganz besonderer Vorgang. Octavio Paz sieht die Aufgabe des Dichters als der des Übersetzers entgegengesetzt an, indem er sagt, dass der Erste die sprachlichen Zeichen in eine unveränderliche Ordnung bringt, während der Letztere die Zeichen befreit und sie wieder frei zirkulieren lässt, so dass er in gewisser Weise die Rolle eines „Kämpfers für die Freiheit der Wörter“ übernimmt, die ebenso wichtig wie die des Dichters sei. Paz meint auch, dass die Dichter selten gute Übersetzer seien, da sie das Original zum Ausgangspunkt für ihre eigene Kreativität nähmen.¹⁷ Ganz anders ist dagegen die Sicht von Novalis, demzufolge die Lyrikübersetzung „poesia della poesia“ (Dichtung der Dichtung) und daher jeder Übersetzer von Gedichten selbst ein Dichter ist. Diese Behauptung stützt sich auf das Verständnis der Übersetzung als „forma irrinunciabile

16 „Sie hätte den Satz in keine andere Sprache übersetzen können, obwohl sie zu wissen meinte, was jedes Wort bedeutete und wie es zu wenden war, aber sie wußte nicht, woraus dieser Satz wirklich gemacht war. Sie konnte eben nicht alles“, GW IV, a. a. O., S. 315.

17 Mary Snell-Hornby, Hans G. Hönig, Paul Kußmaul, Peter A. Schmitt (Hg.): Handbuch Translation. Tübingen 1998, S. 269–273.

della poesia, costitutivamente presente in essa“ („Übersetzen ist so gut dichten, als eigene Werke zustande zu bringen“) und auf die Auffassung des lyrischen Texts als dynamischen Werks, das die Übersetzung innerhalb eines bestimmten historisch-kulturellen Bezugssystems interpretiert.¹⁸

Dass Ingeborg Bachmann sich für die Gedichte Ungarettis entschied, hat viele verschiedene Gründe. Zunächst lag es für Bachmann wahrscheinlich nahe, einen italiensichen Autor zu übersetzen, da sie sich seit den Fünfzigerjahren immer wieder länger in Italien aufhielt und 1965 schließlich nach Rom umzog, wo die Schriftsteller Giorgio Manganelli, Giancarlo Vigorelli, Alberto Moravia und Elsa Morante zu ihren Freunden und Bekannten zählten.¹⁹ Wie schon erwähnt, war es Bachmann ein Anliegen, zum Knüpfen von Kontakten zwischen der italienischen und deutschen Literatur beizutragen; dabei war sie sich der bei einem Austausch zwischen Literaturen dadurch entstehenden Schwierigkeiten bewusst, dass oft die Schriftsteller und Strömungen nach nicht wirklich adäquaten Kriterien untersucht werden.²⁰

Dass sie der Lyrik den Vorzug gegenüber der Prosa gab, weist auf das Bestreben hin, die Beziehung zu dieser Gattung aufrechtzuerhalten, die sie Anfang der Sechzigerjahre doch gerade beschlossen hatte aufzugeben, um sich der Niederschrift der Erzählungen von *Das dreißigste Jahr* zu widmen – eine Wende, die dazu führte, dass sie anschließend außer den letzten vier, die 1968 erschienen, keine Gedichte mehr veröffentlichte. Diese Entscheidung zur „Abkehr“ von der Lyrik erklärt sich daraus, dass die Autorin spürte, bestimmte ethische Fragestellungen nicht mehr durch das Verfassen von Gedichten beantworten zu können. Dabei zweifelte die Schriftstellerin nicht an der Gattung als solcher, wie das die Bewegung zur Politisierung der Literatur in der zweiten Hälfte der Sechzigerjahre tat, sondern vielmehr an ihren eigenen Fähigkeiten. Das Wiederauftauchen und die postume Veröffentlichung der neueren Gedichtsammlung *Ich weiß keine bessere Welt* zeigen, dass Bachmann weiterhin eine tief sitzende Bindung an die Lyrik aufrechterhielt und sie sogar zur Grundlage ihrer Prosawerke machte.

Es ist sicher nicht nur ein Zufall, dass Ingeborg Bachmann, Paul Celan und Hilde Domin sich an die Übersetzung von Ungaretti, dem „Dichter des Unge-sagten“, gewagt haben. Alle drei traten erstmals in den Fünfzigerjahren als Übersetzer auf und haben eine ähnliche Beziehung zum poetischen Wort und

18 Siehe Emilio Mattioli: La traduzione di poesia come problema teorico. In: Franco Buffoni (Hg.): La traduzione del testo poetico. Milano 1989, S. 29–39.

19 Andreas Hapkemeyer: Ingeborg Bachmann, Entwicklungslinien in Werk und Leben. Österreichische Akademie der Wissenschaften Wien 1990, S. 151.

20 „Wir lernen nur einzelne große Dichter anderer Länder kennen, seltener Strömungen, Gruppen, und nehmen sie darum unbefragter hin oder messen großzügiger oder messen mit unseren Maßen, die im Herkunftsland wieder Befremden erregen können“, GW IV, a. a. O., S. 619–620.

zum Schweigen, das darin aufgeht und sich erneuert. Ingeborg Bachmann spricht von „Stürzen in Schweigen“, Celan von einer „starken Neigung zum Verstummen“, Hilde Domin bezeichnet die Lyrik als „das Nicht-Wort ausgedehnt zwischen Wort und Wort“.²¹ Wie Giovanni Di Stefano bemerkt, sind die drastischen Formulierungen der deutschen Autoren ein Hinweis auf das Spüren einer sprachlichen Krise, die in Deutschland offenkundiger als in anderen Ländern zutage trat und sich leicht auf die jüngste Nazivergangenheit zurückführen lässt. In diesem Zusammenhang war die Entscheidung von Ingeborg Bachmann umstritten, bei der Auswahl ihrer Übersetzungen fast alle Ungaretti-Gedichte auszuschließen, die auf die Zeit des Faschismus von 1919 bis 1935 zurückgehen, was im Übrigen auch Paul Celan tat, der nur die späten Gedichte übersetzte. Tatsächlich war der italienische Dichter erklärter Faschist, eine Entdeckung, die Bachmann überraschte²², die sie aber in dem Nachwort zu dem übersetzten Sammelband mit keinem Wort erwähnt. Im Nachwort gibt sie einen kurzen Abriss des Lebens des Dichters, versucht die Hauptmerkmale seines Werks herauszuarbeiten, das sie in die große Tradition von Petrarca und Leopardi stellt und im Spektrum der italienischen Lyrik der Zeit Ungarettis ansiedelt.

Diejenigen, die sich mit Ingeborg Bachmanns Übersetzertätigkeit beschäftigt haben, haben auch untersucht, wie die Auswahl der Gedichte erfolgte. So hat die Schriftstellerin 40 Texte aus *L'allegria* übersetzt, 6 aus *Il sentimento del tempo*, 6 aus *Il dolore* und eins aus *La terra promessa*. Alice Vollenweider rechtfertigt diese Vorliebe für die frühe Lyrik mit der auch außerhalb Italiens anzutreffenden Tendenz, Ungaretti im Zusammenhang mit der Ausdrucks-expressivität seiner ersten dichterischen Fragmente und der Erneuerung der Tradition zu sehen, aber sie fragt sich auch, ob es nicht sinnvoller gewesen wäre, auf die „Kostproben“ aus den folgenden Sammelbänden zu verzichten und stattdessen *L'Allegria* vollständig zu übersetzen.²³ Werner Menapace führt einen ganz banalen Grund an und meint, die Auswahl hänge unter anderem mit der leichteren Übersetzbarkeit im Vergleich zu den späteren Werken zusammen.²⁴

21 Cf. Giovanni Di Stefano: Dreifaches Echo. Die Lyrik Giuseppe Ungarettis in der Übertragung von Ingeborg Bachmann, Paul Celan und Hilde Domin. In: Manfred Lentzen (Hg.): Aspekte der italienischen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Bilder, Formen, Sprache. Beiträge zum Deutschen Romanistentag 1995 in Münster. Rheinfelden, Berlin 1996, S. 220.

22 „Ich habe nun durch Zufall, erfahren, daß Ungaretti nicht nach Brasilien ging, weil er es in Italien nicht mehr aushalten konnte [...]. Er war Faschist, ein gemäßigter, wenn man so will, Böses angerichtet hat er grade nicht, aber immerhin, Brasilien war keine Emigration, er war gut bezahlt von daheim, hat 1924 Mussolini ein Gedicht gewidmet [...]“, in Albrecht, Göttsche (2002), a. a. O., S. 238.

23 Alice Vollenweider: Der Meister im Hintergrund. In: Neue Deutsche Hefte (1962) 9, S. 136–137.

24 Werner Menapace: Die Ungaretti-Übersetzungen Ingeborg Bachmanns und Paul Celans. Dissertation Innsbruck 1980, S. 40.

Doch wusste die Dichterin: „Nur eine Gesamtausgabe könnte zeigen, welchen Stellenwert auch diese und alle anderen nicht berücksichtigten Gedichte haben“²⁵, und angesichts einer notwendigen Beschränkung beschließt sie, sich auf Texte zu konzentrieren, deren Kenntnis sie für unerlässlich hält, denn gerade „in den frühen Gedichten sind alle die neuen Töne und Gesten da, die wir zuerst kennenlernen sollten“.²⁶ Außerdem ist die Poesie von *L'Allegria* der frühen, tagebuchartigen Lyrik Ingeborg Bachmanns näher, in der es, formal betrachtet, ein Verhältnis von Ursache und Wirkung zwischen Lebenserfahrungen und der Sprache, in der sie umgesetzt werden, gibt. Es handelt sich um eine Lyrik mit noch starken Anklängen an die vorangegangene Kriegserfahrung, die deutlich hervortritt, da sie noch nicht durch ein dichtes Geflecht von Bildern und Metaphern vermittelt wird, wie das in den späteren Sammelbänden geschieht. Man darf auch nicht vergessen, dass zwei für Ungarettis Entwicklung und seine Überlegungen zum Verhältnis Liebe-Krieg wichtige Autoren wie Musil und Rilke²⁷ den Ersten Weltkrieg, in dessen Folge die Gedichte von *L'Allegria* entstanden, erlebt und reflektiert hatten.

4. Übersetzungsprobleme

Nach Italo Calvino macht es die Übersetzung zwischen sehr unterschiedlichen Sprachen leichter, den Geist des Textes zu erhalten.²⁸ Das ist zwar richtig, aber zweifellos zeigen sich bei einem Vergleich der italienischen und deutschen Sprache auch eine Reihe struktureller Differenzen, die es zu berücksichtigen gilt. Insbesondere schränkt die klangliche Harmonie einzelner Wörter, die auf Italienisch mit einem Vokal enden, die Möglichkeit einer genauen phonischen Wiedergabe ein. Die wesentlichen Unterschiede finden sich jedoch im Bereich der Syntax, wo der beachtlichen Flexibilität der italienischen Sprache die Starre und Logik des Deutschen gegenüber steht. Man denke nur an die attributive Stellung der Adjektive, die im deutschen Satz immer vor dem Substantiv stehen müssen, während die indefiniten Elemente wie Infinitive und das Partizip Perfekt immer die letzte Stelle einnehmen. Außerdem werden im Italienischen Partizipialkonstruktionen und Gerundium bevorzugt, die im

25 GW I, a. a. O., S. 619.

26 Ders., S. 618.

27 In einem Brief schreibt Rilke: „J'ai de beaux livres autour de moi: il ya a un tel choix à ce moment, une telle abondance dans les lettres françaises! [...] Mais en Italie aussi. Quel essor, et non seulement dans la littérature, mais dans la vie publique! [...] Entre vos beaux poètes on m'a beaucoup fait admirer à Paris Ungaretti“, in Dressler (2000), a. a. O., S. 60.

28 Italo Calvino: Tradurre è il vero modo di leggere un testo. In: Saggi 1945–1985, 2. Bd. Milano 1995, S. 1827.

Deutschen durch genauere Umschreibungen wiederzugeben sind. Im Deutschen gibt es kein historisches Perfekt und die Verbformen haben oft Bedeutungsnuancen, denen im Italienischen ganz andere Formen entsprechen.

Ungarettis Lyrik und speziell die Gedichte von *L'Allegria* werfen noch mehr Übersetzungsprobleme auf, da er die Syntax zersplittert und die Metrik revolutioniert, indem er „den traditionellen Vers in Unterverse auflöst und so den Diskurs in eine Folge von silbenbetonten Wortmonaden verwandelt, die wie Ausrufe des Erstaunens wirken; dadurch werden bedeutungsleere Wörter semantisiert und „Pausen des Schweigens und Leerstellen“ zu Bedeutungsträgern“.²⁹

Hinzu kommt der Gebrauch von Metaphern, Analogien und die Genauigkeit, mit der Ungaretti an jedem einzelnen Wort arbeitete, sodass es nicht austauschbar wurde. Als Beispiel beschreibt Bachmann die Schwierigkeit, ein zufrieden stellendes Äquivalent für die Übersetzung eben des Titels „Allegria“ zu finden, das man auf Deutsch mit „Heiterkeit, Munterkeit, Freude...“³⁰ übersetzen könnte, und schließlich nimmt sie die letzte Version als passendste, weil sie an Mozarts Musik erinnert und damit zu in einem kulturellen Rahmen passt, den der deutsche Leser kennt. Dieser Bezug zur Musik ist für die Dichterin sozusagen unausweichlich, da sie die Musik als Ort betrachtete, an dem Sprache und Poesie zu einem neuen Sinn erweckt werden können und wo alle Sprachen so miteinander in Berührung kommen, das sie Bestandteil einer universellen Sprache werden.³¹

29 P. V. Mengaldo: Poeti italiani del Novecento. In: Hermann Grosser, Salvatore Guglielmino: Il sistema letterario. Guida alla storia e all'analisi testuale. Milano 1996, S. 660.

30 GW I, a. a. O., S. 618.

31 Ders., GW IV, S. 61: „Wie ein Stigma haftet darum die Musik den Dichtungen, zu denen sie Liebe hat, [...]. Denn wie die neuen Wahrheiten können die alten von der Musik geweckt, bestätigt und nach vorn gerissen werden; und jede Sprache, die diese Wahrheiten ausspricht – die deutsche, die italienische, die französische, jede, kann durch Musik ihrer Teilhabe an einer universalen Sprache wieder versichert werden“. Cf. Gian Piero Bona, der sagt: „Und ich würde das Ideal, dass der Bildhauer Brancusi für die Architektur formuliert hat, auf die perfekte Übersetzung übertragen: In einem perfekten Bau kann man das ganze Gebäude auf den Kopf stellen, es verschieben wie ein Schiff, das vom Wind getrieben wird, das Dach nach unten verlegen, ohne dass der Eindruck eines Ungleichgewichts entsteht. Die Harmonie bleibt erhalten. ... Die Lyrik-Übersetzung also als musikalische Instrumentierung“, *Interpres et amans (o la condizione del tradurre)*, übers. nach Buffoni (1989), a. a. O., S. 143. Auch Carlo Izzo schlägt vor, „die Übersetzung genau so wie eine musikalische Komposition zu betrachten, ausgeführt von einem oder mehreren Instrumenten, die sich von denen unterscheiden, für die sie ursprünglich geschrieben worden war“, übers. nach *Responsabilità del traduttore, ovvero esercizio d'umiltà*, in „Civiltà britannica, vol. II, Saggi e Note“, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1970, S. 391.

5. Analyse einiger Texte

Die Begegnung zwischen Ingeborg Bachmann und Giuseppe Ungaretti fand 1961 statt, nachdem die Schriftstellerin die Gedichte übersetzt hatte. Sie war diesem Treffen aus Angst vor ihrem „fehlerhaften Italienisch“ lange aus dem Weg gegangen. Aber sie wusste auch, dass niemand besser als Ungaretti verstehen könnte, das man sich in der eigenen Sprache heimisch fühlen muss, „um ein Gedicht von einem anderen ziehen zu können“³². Nach der ersten Ausgabe der *Gedichte* im Jahr 1961 gab es zahlreiche Kritiken an Bachmann. Ihr wurde vorgeworfen, nicht gut genug Italienisch zu können, die Zeitformen der Verben nicht zu kennen, vor allem nicht den Konjunktiv, und die Gedichte teilweise nicht richtig verstanden zu haben. Die Fehler, die Bachmann als solche erkannte, wurden in den folgenden Ausgaben korrigiert und scheinen der Popularität ihrer Arbeit, die zusammen mit der Übersetzung von Celan zum Dreh- und Angelpunkt der Rezeption Ungarettis in Deutschland wurde, keinen Abbruch getan zu haben.

Anhand der Untersuchung einiger Gedichte soll versucht werden herauszufinden, auf welche Weise die Dichterin übersetzte. Der erste Text, den Bachmann bewusst als eine Art Epigraph für die ganze Sammlung nahm, ist das berühmte Gedicht *Mattina* (Morgen).³³

M'illumino/d'immenso
Ich erleuchte mich/durch Unermeßliches

Es handelt sich um einen binären Vers von überwältigender Musikalität, der mit seinem lakonischen Spannungsbogen die ganze Seite füllt. Die Übersetzerin hält sich sehr eng an den Originaltext und versucht, dessen Intensität, die Suggestion und Klangharmonie beizubehalten. Die Alliteration des Konsonanten „m“ findet eine Entsprechung in der Wiederholung des „ch“, wodurch zwar die Plastizität des Originals verloren geht, aber immerhin die Kontinuität und das Bestreben sich mitzuteilen, das sie dem Leser vermitteln will, wiedergegeben wird. Zahlreiche Kritiken monierten das instrumentelle „durch“, das man mit „aus“ oder einem Genitiv hätte übersetzen können. Die Verwendung von „durch“ ließe sich durch die Funktion erklären, die das Licht für Bachmann hat, nämlich die des Wiederauf- und Überlebens, das sich in einem Übergang vollzieht, während es für Ungaretti gleichbedeutend mit Unbeschwertheit ist. Durchaus unbegründet erscheint die Bemerkung von Menapace³⁴, der die

32 GW IV, a. a. O., S. 331.

33 Ders., GW I, S. 514–515.

34 Werner Menapace: Die Ungaretti-Übersetzungen Ingeborg Bachmanns und Paul Celans. Dissertation Innsbruck 1980, S. 42.

Übersetzung als etwas trocken, schwerfällig, zu wörtlich beurteilt und einen Mangel an Mut und schöpferischer Freiheit kritisiert.

Eine Affinität zwischen beiden Dichtern findet sich, wie schon erwähnt, im Glauben an die Lyrik als endgültigem Beweis dafür, dass der Mensch der Zerstörung und den Gewalttaten der Geschichte widersteht. Gerade der Dichter versucht, eine paradoxe Vitalität des von Zerstörung umgebenen Menschen zu behaupten und das Schweigen zu besiegen durch wesentliche, aber stets universelle Worte, die offen sind und die Erfahrung der anderen in sich tragen.

Fratelli (Brüder)³⁵ beschreibt die Flüchtigkeit des Lebens und die Wiederentdeckung eines zaghaften Gefühls der Brüderlichkeit, das durch ebenso schwache Bilder assoziiert wird.

Di che reggimento siete fratelli?	Von welchem Regiment seid ihr, Brüder?
Parola tremante nella notte	Zitternd das Wort in der Nacht
Foglia appena nata	Das kaum geborene Blatt
Nell'aria spasimante involontaria rivolta dell'uomo presente fragilità	In der erregenden Luft das ungewollte Aufbegehren des Mannes der seine Schwäche weiß
Fratelli	Brüder

Es handelt sich um einen Text, bei dem der Klang der Worte dominiert, die sich in einem leitmotivischen Zirkel wiederholen. Bachmann entscheidet sich jedoch dafür, eine semantische Korrespondenz zu bewahren. Die Alliteration von „fragilità“ und „fratelli“ in den beiden letzten Zeilen geht in der Übersetzung verloren, aber sie versucht, diesen Verlust durch die Konsonanz von „Schwäche“ und „weiß“ auszugleichen. Bemerkenswert sind einige Lösungen wie die Verwendung des bestimmten Artikels in den Zeilen (das), 5 (das) und 7 (das), wodurch die Bilder konkreter werden, aber in gewisser Weise das im Original vermittelte Gefühl der extremen Flüchtigkeit abgeschwächt wird. Die Wiedergabe von „uomo“ in der achten Zeile durch „Mann“ scheint eher ungenau zu sein als ein bewusster Versuch, das „Geschlecht sprachlich zu neutralisieren“³⁶; da

35 GW I, a. a. O., S. 536–537.

36 Cf. Peter Newark: “The translator mediates between two parties and his job is to eliminate misunderstandings... It is always your duty to ‘desex’ language (‘they’ for ‘he’, ‘humanity’ for ‘Man’ etc.) tactfully, without being counterproductive”, nach Alessandra Calanchi: *Passaggi di traduzione: da donna a donna*. In: Liana Borghi (Hg.): *Passaggi. Letterature comparate al femminile*. Urbino 2001, S. 287.

im Original damit wahrscheinlich „menschliches Wesen“ gemeint ist, wäre die Übersetzung „Mensch“ zutreffender. In dem Gedicht *Distacco* (Riß) entscheidet sich die Dichterin übrigens für dieselbe Lösung.³⁷

Eccovi un uomo/ uniforme
Hier habt ihr einen Mann/ wie jeden

Auch in diesem Fall gibt es keinen Hinweis darauf, dass mit „uomo“ ein Mensch männlichen Geschlechts gemeint wäre, im Gegenteil spricht das völlige Fehlen von räumlichen und zeitlichen Bezügen, die sich auf einen kriegerischen Kontext beziehen könnten, gegen eine solche Hypothese.

In *Veglia* (Wache)³⁸ dagegen ist der Sprecher zweifellos ein Soldat im Schützengraben.

Un'intera nottata	Eine ganze Nacht
buttato vicino	hingeworfen
a un compagno	neben einen hingemetzelten
massacrato	Kameraden
con la sua bocca	mit seinem gefletschen
digrignata	Mund
volta al plenilunio	dem Vollmond zugewandt
con la congestione	mit dem Blutandrang
delle sue mani	seiner Hände
penetrata	der in mein Schweigen
nel mio silenzio	einbrach
ho scritto	habe ich Briefe geschrieben
lettere piene d'amore	voll von Liebe
Non sono mai stato	Nie bin ich so sehr
tanto	am Leben
attaccato alla vita	gehangen

Die Dramatik des Gedichts, das eine Momentaufnahme des Krieges wiedergibt, wird durch das Fehlen finiter Verben und die Kontiguität der Partizipien vermittelt, die den Mann im Schützengraben beschreiben. Aber der Schluss symbolisiert das Auftauchen eines Überlebensinstinkts, der in das Verfassen von Liebesbriefen mündet. Offenkundig ist auch der Verweis auf den Topos der Komplementarität von Liebe und Tod. Auch hier zeigt sich Ingeborg Bachmanns Treue zum Originaltext, mit kleinen Variationen wie in den Zeilen 3 und 4, wo sie das Substantiv „Kameraden“ und das attributive Partizip „hingemetzelten“ miteinander vertauscht. Der durch den Reim der beiden

³⁷ Bachmann (2000), GW I, a. a. O., S. 550–551.

³⁸ GW I, a. a. O., S. 526–527.

Partizipien in Zeile 4 und 6 erzielte Effekt geht jedoch in der Übersetzung nicht verloren, weil „gefletschten“ und „Mund“ ebenfalls umgestellt werden. Durch die Inversion entsteht vielmehr eine zusätzliche Konsonanz und in der folgenden Zeile ein Parareim von „Mund“ und „Vollmond“. Bei der Wiedergabe des Partizips „penetrata“ in Zeile 10 wird einem Relativsatz der Vorzug gegeben, der die Zeile verlängert. Im Bestreben, diese Verlängerung auszugleichen, wird schließlich der letzte Vers verknappt, so dass er in der deutschen Fassung kürzer ist, was selten vorkommt.

Allzu oft wurden die Lexik und Rhythmus betreffenden Entscheidungen von Bachmann als mangelnde Originaltreue kritisiert, vor allem von Menapace, der als Erster eine Untersuchung der ganzen Sammlung vorlegte. Allerdings erklärt der Kritiker nicht, nach welchen Kriterien er urteilen will, und widerspricht sich deshalb häufig, indem er ständig zwischen der Rüge jeder Entfernung vom Originaltext und der Klage über das Fehlen von Kreativität und einer persönlich gefärbten Wiedergabe hin- und herschwankt. Dennoch ist unbestreitbar, dass Bachmann an einigen Stellen von einer Art Betriebsblindheit befallen ist, die Carlo Izzo den „Katarakt des Übersetzers“ nennt³⁹, weil ihr schwerere Fehler unterlaufen, die mit einer noch unvollkommenen Kenntnis des Italienischen oder reinem Mutmaßen zusammenhängen. Es folgen einige Beispiele dazu. Im Gedicht *Fase*⁴⁰ wird die erste Zeile („Cammina cammina“) als Imperativ interpretiert und mit „Geh, geh“ übersetzt, was unverständlich erscheint, da es doch als „nach langem Gehen“ aufzufassen ist. Im Gedicht *Godimento*⁴¹ wird der erste Vers der zweiten Strophe, „Accolgo questa/ giornata“, mit „Ich pflücke/ diesen Tag“ übersetzt, eine Lösung, der offensichtlich eine Verwechslung der Verben „accolgo“ und „raccolgo“ zugrunde liegt. Und schließlich übersetzt Bachmann die letzte Strophe des Gedichts *Natale*⁴² zu wörtlich. „Sto / con le quattro / capriole / di fumo / del focolare“ wird wiedergegeben als „Ich bleibe/ bei den Purzelbäumen/ des Rauches/ vom Herd“, obwohl „quattro“ im Original für eine indefinite Zahl steht. Dies wurde dann in der zweiten Ausgabe in „mit den paar/ Bocksprüngen“ geändert.

6. Der Einfluss Ungarettis

Dass Bachmann Ungarettis sparsamen Umgang mit Worten übernommen hat, lässt sich an den wenigen Gedichten erkennen, die sie nach 1961 schreibt und veröffentlicht. Trotz der thematischen und formalen Unterschiede zwischen

39 Izzo (1970), a. a. O., S. 382.

40 GW I, a. a. O., S. 532.

41 Ders., S. 562.

42 Ders., S. 558.

der späten Lyrik der Dichterin und denen des italienischen Dichters kann man Anklänge an einige Verse Ungarettis bemerken.

In *Böhmen liegt am Meer*⁴³ tritt gleich in drei Varianten als eins der zentralen Bilder das „Zugrunde gehen“⁴⁴ auf:

Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehen.

Zugrund – das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder.

Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf.

Von Grund weiß ich jetzt, und bin ich unverloren.

Denselben Ausdruck benutzt Bachmann bei der Übersetzung eines Verses des *Cantetto senza parole* (Kleines Lied ohne Wörter)⁴⁵:

L'ira in quel chiamare

Ti sciupa l'anima,

La luce torna al giorno

Der Zorn in diesem Rufen

Richtet deine Seele zugrund,

Das Licht scheint wieder am Tag...

Im Gedicht *Phase* (Fase)⁴⁶ finden sich ähnliche Bilder wie in einem postum erschienenen Gedicht mit dem Titel *Eine Nacht der Liebe*⁴⁷. In beiden geht es um die wiedergefundene Liebe:

Geh geh/ wiedergefunden hab ich/ den Brunnen der Liebe (*Phase*)

Wiedergefunden hab ich/ in einer Nacht der Liebe/ wiedergefunden

(*Nacht der Liebe*)

Auch das Ausruhen wird in ähnlicher Weise versinnbildlicht:

Im Aug/ von tausend' einer Nacht/ hab ich geruht (*Phase*)

Nach einer langen Nacht/ wieder ruhig geschlafen,/ im Vertrauen darauf

(*Nacht der Liebe*)

Auch bei den Titeln gibt es Ähnlichkeiten und Überschneidungen; so ist beispielsweise *Commiato*⁴⁸ auch der Titel des Bachmann Gedichts *Abschied*⁴⁹. Ein Anklang an den Titel des Gedichts *Chiaroscuro* (Helldunkel) findet sich am Ende von *Terranova*, dessen Titel auf den Gedichtband *La terra pro-*

43 Ders., S. 167.

44 Die übliche Übersetzung ist „andare in rovina/perire“, aber bei diesem Kontext erlangt man wieder auch die wörtliche Bedeutung von „andare a fondo“.

45 Ders., S. 610–611.

46 Ders., S. 532–533.

47 Bachmann (2000), a. a. O., S. 157.

48 GW I, a. a. O., S. 556.

49 Bachmann (2000), a. a. O., S. 85.

*nessa*⁵⁰ verweist: „die Rassen verschränken/ damit weiß hell wird/ und schwarz dunkel wird/ und Lachen hell dunkel/ Lachen“.

Und schließlich bewirken die Unrast und die Sehnsucht nach den idealisierten Herkunftsorten Ägypten bzw. Böhmen, dass beide Dichter das gleiche Bild der Flüsse verwenden, um ihre geistige Zugehörigkeit zu diesen Orten auszudrücken. Dieser Topos ist nicht neu in Bachmanns Lyrik, in der seit dem frühen Gedichtzyklus *Ausfahrt* häufig Flüsse, Meere und Brücken wiederkehren, die auf Reisen und den Willen hinweisen, neue Orte zu beschreiten und Beziehungen herzustellen. Ungaretti bezieht sich in dem Gedicht *I fiumi*⁵¹ auf den Isonzo, Serchio, Nil und die Seine, um die Geografie seines Lebens zu rekonstruieren, und dasselbe tut Bachmann, wenn sie in *Prag Jänner* 64⁵² sagt, ihre Heimat sei dort, „wo zwischen der Moldau, der Donau/ und meinen Kindheitsfluß/ alles einen Begriff von mir hat“ und in *Heimkehr über Prag*⁵³, dass die Moldau ihr Eigentum sei, sie aber weiterfließen solle.

Zusammenfassung

Ausgehend von der Übersetzung der Gedichte Ungarettis sollte hier das Verhältnis von Ingeborg Bachmann zum Übersetzen untersucht und der Beitrag berücksichtigt werden, den die Dichterin als „Vermittlerin“ zwischen dem italienischen Autor und der deutschen Literatur geleistet hat. Obwohl Bachmann nicht regelmäßig übersetzt hat, finden sich in ihrem ganzen Werk Reflexionen über das Übersetzen, und zwar in Verbindung mit ihrer Poetik der Grenze und des Überschreitens von Grenzen. Diese Grenzüberschreitung versteht sich auch als Erforschung unbekannter Bereiche innerhalb der Literatur und damit auch des Bereichs der Übersetzung, die zum Nachdenken über die eigene dichterische Tätigkeit führt.

Dadurch, dass Bachmann für ihre Übersetzungen die Lyrik eines „revolutionären“ Dichters wie Ungaretti wählt, der ebenso zwangsläufig wie sie selbst eine Rettung im Wort suchte, übermittelt sie mit der Sammlung „eine indirekte poetische Botschaft“⁵⁴. Die von der Schriftstellerin vorgelegte Übersetzung ist von dem Willen geprägt, in semantischer Hinsicht dem Original treu zu bleiben und die Knappheit des Textes wiederzugeben, und hat zum Ziel, den ursprünglichen Ton dieser neuen Lyrik zu übertragen. In einigen

50 Ders., S. 165.

51 GW I, a. a. O., S. 540.

52 Ders., S. 169.

53 Bachmann (2000), S. 161.

54 Di Stefano, in Lentzen (1996), a. a. O., S. 221.

Texten lässt sich aber auch eine persönlichere Bearbeitung erkennen, bei der der Aspekt der kritischen Auseinandersetzung mit dem Original deutlich hervortritt. Dabei gilt es, die Gründe für Bachmanns Entscheidungen nachzuvollziehen, anstatt sie vorschnell als gescheiterte Versuche einer wörtlichen Textwiedergabe zu verdammen. Im letzten Abschnitt sollte dargestellt werden, welchen Einfluss Ungaretti wahrscheinlich auf Bachmann ausgeübt hat, wobei dies noch durch weitere Untersuchungen zu vertiefen wäre.

Bibliographie

- Albrecht, Monika, Dirk Götsche (Hg.): Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart/Weimar 2002.
- Bachmann, Ingeborg: Gesammelte Werke (in vier Bänden). München/Zürich 2000.
- Bachmann, Ingeborg: Ich weiß keine bessere Welt. Unveröffentlichte Gedichte, Piper, München/Zürich 2000.
- Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine von Koschel u. Inge v. Weidenbaum. München/Zürich 1983.
- Bassnett, Susan: Transplanting the Seed. Poetry and Translation. In: S. Bassnett, André Lefevère: Constructing Cultures. Essays on Literary Translation, Multilingual Matters 1998.
- Böschenstein, Bernhard: Extraterritorial. Anmerkungen zu Ingeborg Bachmanns deutschem Ungaretti. Mit einem Anhang über Paul Celan. In: Theo Helm, Gerd Hemmerich (Hg.): Zur Geschichtlichkeit der Moderne. München 1982, S. 307–322.
- Buffoni, Franco (Hg.): La traduzione del testo poetico. Milano 1989.
- Calanchi, Alessandra: Passaggi di traduzione: da donna a donna. In: Liana Borghi (Hg.): Passaggi. Letterature comparate al femminile. Urbino, 2001, S. 283–294.
- Calvino, Italo: Tradurre è il vero modo di leggere un testo. In: Saggi 1945–1985. 2 vol., Milano 1995, S. 1825–1831.
- Diallo, M. Moustapha: Exotisme et conscience culturelle dans l'œuvre de Ingeborg Bachmann. Frankfurt am Main 1998.
- Di Stefano, Giovanni: Dreifaches Echo. Die Lyrik Giuseppe Ungarettis in der Übertragung von Ingeborg Bachmann, Paul Celan und Hilde Domin. In: Manfred Lentzen (Hg.): Aspekte der italienischen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Bilder, Formen, Sprache. Beiträge zum Deutschen Romanistentag 1995 in Münster. Rheinfelden, Berlin 1996, S. 219–238.
- Dressler, Stephanie: Giuseppe Ungaretti Werk in deutscher Sprache. Unter besonderer Berücksichtigung der Übersetzungen Ingeborg Bachmanns und Paul Celans. Heidelberg 2000.
- Gentzler, Edwin: Teorie della traduzione. Tendenze contemporanee. Torino 1998
- Grosser, Hermann, Salvatore Guglielmino: Il sistema letterario. Guida alla storia e all'analisi testuale. Milano 1996.
- Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. Frankfurt am Main 1987.
- Hudde, Heinrich: Mich erhellt die Weite. Übersetzungsbemühungen um Ungarettis berühmtes Kurzgedicht. In: Italienisch (1996) 35, S. 72–75.
- Izzo, Carlo: Responsabilità del traduttore, ovvero esercizio d'umiltà. In: Civiltà britannica, vol. II, Saggi e Note. Roma 1970.
- Menapace, Werner: Die Ungaretti Übersetzungen Ingeborg Bachmanns und Paul Celans. Dissertation Innsbruck 1980.
- Musa, Gilda: Ungaretti in Germania presentato da Ingeborg Bachmann. In: La Fiera letteraria (1962) 17, n. 5, S. 1.

- Prete, Antonio: *Sottovento. Critica e scrittura*. Lecce 2001.
- Ritter-Santini, Lea: *Dietro una luce immortale. De l'Allegria tedesca e altro*. In: Carlo Bo, Mario Petrucciani u. a. (Hg.): *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*. Urbino 3–6 Ottobre 1979. Urbino, vol. 2, S. 1275–1286.
- Simon, Sherry: *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London, New York 1996.
- Snell-Horby, Mary, Hans G. Hönig, Paul Kußmaul, Peter A. Schmitt (Hg.): *Handbuch Translation*. Tübingen 1998.
- Ungaretti, Giuseppe: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Milano 2001.
- Vogt, Ursula: *Il nome, il nome, la mano, la mano*. Paul Celan traduttore di Giuseppe Ungaretti. Urbino 1980.
- Vollenweider, Alice: *Der Meister im Hintergrund*. In: *Neue Deutsche Hefte* (1962) 9, S. 134–139.