



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Italo Calvino's *Cosmicomiche* in zwei deutschen
Übersetzungen“

Verfasserin

Christina Bierbaumer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 349

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Italienisch

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Alfred Noe

*Hiermit möchte ich mich bei meinen Eltern,
die mir mein Studium ermöglicht haben, bedanken.
Außerdem danke ich Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Alfred Noe
für die hervorragende Betreuung beim Verfassen dieser Diplomarbeit.*

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	9
2. Biographischer Abriss.....	13
3. Die unterschiedlichen Sammlungen der <i>Cosmicomiche</i> - Inhalt, Einband, Paratext.....	17
3.1 Die Originalausgaben in italienischer Sprache	17
3.1.1 <i>Le Cosmicomiche</i>	17
3.1.2 <i>Ti con zero</i>	20
3.1.3 <i>La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche</i>	23
3.1.4 <i>Cosmicomiche vecchie e nuove</i>	24
3.1.5 <i>Tutte le cosmicomiche</i>	27
3.2 Die deutschen Fassungen der <i>Cosmicomiche</i>	29
3.2.1 <i>Kosmokomische Geschichten</i>	29
3.2.2 <i>Cosmicomics</i>	32
3.2.3 <i>Cosmicomics. Das Gedächtnis der Welten</i>	34
<i>Cosmicomics. Auf den Spuren der Galaxien</i>	34
4. Die Rezeption Italo Calvinos unter besonderer Berücksichtigung der <i>Cosmicomiche</i>	37
4.1. Theoretische Überlegungen	37
4.2 Die Rezeption Calvinos in Italien	38
4.2.1 Kurzer Abriss der Aufnahme seines Gesamtwerks in der italienischen Literaturkritik	38
4.2.2 Auflagen der <i>Cosmicomiche</i>	43
4.3 Die Rezeption Calvinos im deutschsprachigen Raum	43
4.3.1 Verlagstätigkeit	43
4.3.2 Kritiken in Zeitungen und Zeitschriften.....	45
5. Die Übersetzer.....	48
5.1 Heinz Riedt.....	48
5.2 Burkhard Kroeber	48

6. Übersetzungstheoretische Zugänge	50
6.1 Sprachwissenschaftliche Methoden.....	50
6.2 Literaturwissenschaftliche Methoden.....	51
6.2.1 Einbürgerung versus Verfremdung	52
6.2.1.1 Begriffsbestimmung.....	52
6.2.1.2 Übersetzungsgeschichtliche Präferenzen.....	53
6.2.1.3 Einbürgernd oder verfremdend?	55
7. Übersetzungsvergleich-Übersetzungskritik	56
7.1. Übersetzungskritik nach Werner Koller:.....	56
7.1.1 Kollers Typologisierung von Äquivalenz.....	56
7.2 Übersetzungskritik nach Katharina Reiß.....	61
7.2.1 Zieltextabhängige Kritik.....	61
7.2.2 Ausgangstextabhängige Kritik	62
7.2.2.1 Texttypologisierung und Übersetzungsmethode.....	62
7.2.2.2 Innersprachliche Instruktionen.....	63
7.2.2.3 Außersprachliche Determinanten.....	66
8. Die deutschen Übersetzungen der <i>Cosmicomiche</i> im Vergleich	69
8.1. Zieltextabhängige Kritik.....	69
8.1.1 <i>Kosmokomische Geschichten</i> – übersetzt von Heinz Riedt.....	69
8.1.2 <i>Cosmicomics</i> – übersetzt von Burkhard Kroeber	70
8.3 Stilistische Charakterisierung des Ausgangstextes.....	71
8.4 Ausgangstextabhängige Kritik	75
8.4.1 Semantik	76
8.4.2 Lexik.....	85
8.4.3 Syntax	90
8.4.4 Grammatische Instruktionen.....	95
8.4.5 Sprachliche Bilder und Redewendungen.....	97
8.4.6 Sprachregister	99
8.4.7 Weitere stilistische Besonderheiten.....	103
9. Riassunto	108
Bibliographie.....	121

Abbildungsverzeichnis127

Anhang.....129

Abstract 129

Curriculum Vitae..... 131

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Italo Calvino's *Cosmicomiche* und ihren zwei deutschen Übersetzungen. Die zentrale Forschungsfrage der Untersuchung soll lauten: Inwieweit entsprechen formale und inhaltliche Gestaltung der Zieltexte jener des Ausgangstextes?

Zu Beginn erfolgt eine kurze Präsentation Italo Calvino's, indem die wichtigsten Eckpunkte aus Leben und Werk des ligurischen Autors skizziert werden.

Im Anschluss daran sollen die unterschiedlichen Sammlungen der *Cosmicomiche* sowohl in italienischer als auch in deutscher Sprache dokumentiert werden. Es werden dabei inhaltliche Charakteristika beschrieben, die Gestaltung des Einbandes in Bezug auf den Text interpretiert und die Paratexte der einzelnen Editionen besprochen. Neben der Gegenüberstellung sämtlicher Ausgaben verfolgt die Darstellung außerdem das Ziel, die insgesamt 33 *Cosmicomiche* und ihre Editionen zu systematisieren. Ich muss in diesem Zusammenhang anmerken, dass mir die Paratexte zweier Sammelbände, nämlich *Cosmicomics. Auf den Spuren der Galaxien* und die Erstausgabe von *Tutte le cosmicomiche*, nicht zugänglich waren und sie daher nicht in die Analyse eingehen können. Als Grundlage für die Analyse in Kapitel 8 dient eine Edition von *Tutte le cosmicomiche* aus dem Jahr 2002.

Der folgende Abschnitt beschäftigt sich mit der Rezeption Calvino's in Italien und im deutschsprachigen Raum. Um Aufschluss über die Aufnahme seiner Werke zu geben, werden verschiedene Reaktionen der Literaturkritik besprochen. Wie stark das Interesse an Calvino's Texten beim Leser ist, soll eine Darstellung der Auflagenzahlen seiner Texte zum Ausdruck bringen. Der Fokus der Untersuchung liegt jeweils auf der Rezeption der *Cosmicomiche* im Speziellen.

Abschließend zu diesem ersten, vorwiegend dokumentarischen Teil der Arbeit sollen die Übersetzer der beiden deutschen Texte vorgestellt werden. Ich möchte an dieser Stelle hinzufügen, dass ich zu Heinz Riedt lediglich einen Lexikoneintrag finden konnte, während zu Burkhard Kroeber sehr viel mehr Informationen verfügbar waren. Die Präsentation Heinz Riedt's erfolgt demzufolge vergleichsweise kurz.

Anschließend werden die Vorgehensweisen sprachwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Methoden in der Übersetzungstheorie kontrastiert. In diesem Kontext soll der Unterscheidung zwischen einbürgernden und verfremdenden Übersetzungsverfahren, die in der Forschungsliteratur immer wieder diskutiert werden, ein eigener Abschnitt gewidmet werden.

Zur theoretischen Fundierung der methodischen Vorgehensweise im Übersetzungsvergleich werden weiters die Modelle von Werner Koller und Katharina Reiß herangezogen. Beide Übersetzungswissenschaftler empfehlen vor der Kontrastierung der Zieltexte mit dem Ausgangstext eine separate Analyse der Übersetzungen. Ich möchte an dieser Stelle anmerken, dass ich zum Zeitpunkt, als ich die Sammlungen *Kosmokomische Geschichten* und *Cosmicomics* gelesen habe, deren italienischen Ausgangstext bereits sehr gut kannte. Dennoch möchte ich versuchen, eine kritische Betrachtung der deutschen Zieltexte ohne Berücksichtigung des Originals abzugeben. Die Bewertung wird eher kurz gehalten, da eine ausführliche Analyse im Vergleich mit dem Original folgt.

Im Hinblick auf die Forschungsfrage soll auch der Ausgangstext getrennt untersucht werden, um seine formalen und inhaltlichen Charakteristika herauszuarbeiten.

Die von Reiß beschriebene texttypologische Einordnung des Ausgangstextes wird relativ knapp dargestellt. Es sollen der Texttyp der *Cosmicomiche* und die damit verbundenen Eigenschaften und Invarianten im Translationsprozess bestimmt werden. Die Erörterung weiterer Texttypen und ihrer entsprechenden Übersetzungsstrategien ist für die vorliegende Arbeit meiner Meinung nach nicht relevant.

Ausgehend von den Ergebnissen aus der getrennten Analyse von Zieltexten und Ausgangstext können aus der eingangs genannten Forschungsabsicht folgende untergeordnete Fragestellungen abgeleitet werden:

- Inwieweit werden die Charakteristika des Ausgangstextes in den Zieltexten äquivalent wiedergegeben? In welchem Ausmaß bleibt die formal-ästhetische Wirkung des Originals auch in den Übersetzungen erhalten?
- Inwieweit stößt eine äquivalente Wiedergabe ausgangssprachlicher Elemente in den deutschsprachigen Texten auf idiomatische Grenzen?

- Sind die Beobachtungen der zieltextabhängigen Kritik auf den Ausgangstext zurückzuführen oder resultieren sie aus individuellen Entscheidungen der Übersetzer im Übersetzungsprozess?
- Sind in den Zieltexten Präferenzen bezüglich einbürgernder oder verfremdender Translationstechniken feststellbar?

Da die ältere deutsche Übersetzung der *Cosmicomiche* nicht alle bis zu diesem Zeitpunkt veröffentlichten Geschichten enthält, beschränkt sich der Übersetzungsvergleich auf jene Erzählungen, die in den *Kosmokomischen Geschichten* übersetzt wurden.

Die Gegenüberstellung von Original und Übersetzungen folgt in ihrem Aufbau den von Reiß postulierten sprachlichen Untersuchungsebenen: Semantik, Lexik, Grammatik, Stil. Da sich im Zuge der Arbeit mit den Texten noch weitere Bereiche als bedeutsam erwiesen haben, soll das Modell von Reiß um diese sprachlichen Spezifika erweitert werden. Anhand von signifikanten Textstellen werden die Übersetzungslösungen der deutschen Fassungen dargestellt und in Bezug auf die genannten Forschungsfragen untersucht. Die Äquivalenztypologie von Werner Koller spielt dabei eine tragende Rolle, wobei entsprechend dem Texttyp der *Cosmicomiche* das Hauptaugenmerk auf der Beurteilung formal-ästhetischer Äquivalenz liegt. Auch die von Reiß als „außersprachliche Determinanten“ bezeichneten Einflussfaktoren sollen, soweit sie für die Untersuchung von Bedeutung sind, in die Analyse eingehen.

Obwohl sich das methodische Grundgerüst an sprachwissenschaftlichen Herangehensweisen orientiert, werden auch literaturwissenschaftliche Zugänge in die Analyse einfließen. Neben der Evaluierung einbügender oder verfremdender Translationstendenzen soll auch die Instanz des Übersetzers nicht außer Acht gelassen werden und mögliche Gründe für seine Übersetzungsentscheidungen angeführt werden.

Ich möchte dabei einräumen, dass eine Übersetzungskritik stets einen sehr subjektiven Charakter aufweist. Besonders die ästhetische Wirkung einzelner Textstellen und die Bewertung ihrer Äquivalenz bzw. Adäquatheit in den deutschen Übersetzungen sind daher von meinem persönlichen Empfinden geprägt und entsprechen keinem universellen Urteil.

Im letzten Kapitel, das gemäß den Vorgaben in italienischer Sprache verfasst wird, soll die gesamte Arbeit zusammengefasst werden. Im Resümee der vorwiegend theoretischen Abschnitte werden noch einmal die wichtigsten Aspekte kurz dargestellt, während bei der Besprechung der analytischen Teile die Ergebnisse der Untersuchung im Vordergrund stehen und die einzelnen Forschungsfragen beantwortet werden sollen.

Die Terminologie betreffend sei festgehalten, dass die Begriffe *Übersetzung* und *Translation* hier synonym verwendet werden, obwohl in der Forschungsliteratur zum Teil eine Differenzierung vorgenommen wird. Die Bezeichnung *Cosmicomiche* bezieht sich allgemein auf alle 33 Erzählungen in italienischer Sprache.

2. Biographischer Abriss

Dati biografici: io sono ancora di quelli che credono, con Croce, che di un autore contano solo le opere. (Quando contano naturalmente). Perciò dati biografici non ne do, o li do falsi, o comunque cerco sempre cambiarli da una volta all'altra. Mi chiedo pure quel che vuole sapere, e Glielo dirò. *Ma non Le dirò mai la verità*, di questo può star sicura.¹

Obwohl Calvino die Auffassung vertritt, dass biographische Daten zu vernachlässigen sind, kann das Leben eines Autors für die Beschäftigung mit seinen Werken durchaus von Bedeutung sein und soll deshalb auch hier nicht unterbleiben.

Italo Calvino wird am 15. Oktober 1923 in Santiago de las Vegas auf Kuba, wo die Familie aus beruflichen Gründen lebt, geboren. Der Vater, Mario Calvino, ist Agrarwissenschaftler und leitet auf Kuba eine landwirtschaftliche Schule und Forschungsstation. Schon 1925 kehrt die Familie in die Heimatstadt von Mario Calvino nach San Remo zurück. Italo Calvinos Mutter, Giuliana Luigia Mameli ist als Botanikerin an der Universität in Pavia tätig.²

Italo Calvinos Leben lässt sich an einigen wichtigen Schauplätzen festmachen, wie Barenghi zutreffend formuliert: „I luoghi principali della vita di Calvino sono, in prima approssimazione, quattro: San Remo, Torino, Parigi, Roma.“³

In San Remo verbringt Calvino seine Kindheit und Jugend. Die ligurische Stadt mit ihren einerseits touristisch-kosmopolitischen, andererseits sehr ländlichen Zügen prägt laut Barenghi den Charakter Calvinos:

Dalle origini liguri dipendono sia alcuni aspetti del carattere di Calvino - uomo di poche parole, taciturno e introverso, oscillante fra severità pensosa e spregiudicatezza inventiva, fra attaccamento alle proprie radici e spirito d'avventura – sia i lineamenti di un archetipo paesistico che giungerà ad avvertire come una sorta di forma della percezione, se non addirittura di impostazione mentale: la visuale prospettiva, la riduzione geometrica dello spazio, la lontananza dell'orizzonte.⁴

¹ Calvino: Lettera a Germana Pescio Bottino. 9.6.1964, 479.

² Vgl. Baranelli: 1995, 12 ff.

³ Barenghi: 2007, 15.

⁴ Ebd, 15-16.

Die Erinnerung an die Zeit in Ligurien kommt in vielen Texten des italienischen Autors zum Ausdruck.⁵

Eine prägende Rolle spielt auch die antikonformistische Geisteshaltung seiner Eltern, die sich auf die Erziehung Italo Calvinos und die seines Bruders niederschlägt. Der Schriftsteller selbst beschreibt seine Familie folgendermaßen: „E la mia famiglia era piuttosto insolita sia per Sanremo sia per l’Italia d’allora: scienziati, adoratori della natura, liberi pensatori.“⁶ Durch die Strenge der Mutter sowie das elitäre Denken beider Elternteile wird Calvino bereits in jungen Jahren eine außergewöhnliche Rolle in der Gesellschaft zugewiesen: „Ci si abitua ad avere ostinazione nella propria abitudine, a trovarsi isolati per motivi giusti, a sopportare il disagio che ne deriva, a trovare la linea giusta per mantenere posizioni che non sono condivise dai piú.“⁷

1941 nach Abschluss des Gymnasiums inskribiert Calvino gemäß der Familientradition Agrarwissenschaft an der Universität von Turin, 1943 an der Universität von Florenz.⁸

Der Ausbruch des zweiten Weltkriegs bedeutet einen gravierenden Einschnitt in das Leben des ligurischen Autors. Seine unbeschwerte Kindheit findet ein jähes Ende „entrando nel maggior conflitto che si conosca: la guerra.“⁹ Um sich der Einberufung zur faschistischen Armee der *Repubblica Sociale Italiana* zu entziehen, hält sich Calvino einige Zeit in San Remo versteckt. Im Jahr 1944 tritt er der kommunistischen Partei Italiens (PCI) bei und kämpft unter dem Decknamen „Santiago“ im Partisanenkrieg. Nach dem Zweiten Weltkrieg kehrt Calvino den Naturwissenschaften den Rücken und widmet sich seinem eigentlichen Interesse, indem er 1945 Literaturwissenschaft an der Universität von Turin inskribiert und 1947 mit einer Arbeit zu Joseph Conrad promoviert.¹⁰

Turin stellt neben San Remo einen weiteren bedeutenden Schauplatz in Calvinos Leben dar. Der Schriftsteller lebt insgesamt fast vierzig Jahre dort, und zwar von 1946 bis 1983. Die Zeit in Turin steht für ihn vor allem in Verbindung mit der Tätigkeit beim Verlag *Einaudi*. Er übernimmt dort verschiedene Arbeitsbereiche, wobei vor allem seine Beschäftigung als Lektor hervorzuheben ist. Die Jahre, in

⁵ Vgl. ebd, 16.

⁶ Serra: 2006, 22.

⁷ Calvino: Un’infanzia sotto il fascismo. 1960/1962, 2737.

⁸ Vgl. Baranelli: 1995, 54.

⁹ Serra: 2006, 25.

¹⁰ Vgl. Baroni: 1990, 4-5.

denen Calvino für den linksliberalen Verlag arbeitet, prägen seine Persönlichkeit, wie Barenghi feststellt:

Più della Facoltà di Lettere [...] l'ambiente einaudiano è luogo di formazione („la mia università“), propiziatore di amicizie, di incontri intellettuali (olte a Vittorini e Pavese, Massimo Mila, Franco Venturi, Cesare Cases, Giudo Neri, Felice Balbo, Giuseppe Cocchiara, Natalia Ginzburg [...]).¹¹

Besonders Pavese wird zu einem wichtigen Freund und literarischem Förderer Calvinos und ermutigt ihn so zu seinem ersten Roman *Il sentiero dei nidi di ragno*, der 1947 bei Einaudi veröffentlicht wird. Schon Calvinos Erstlingswerk, in dem er seine Zeit im Partisanenkrieg verarbeitet, wird von einem breiten Publikum aufgenommen. Mit dem Erscheinen des *Barone rampante* gelingt laut Serra schließlich „la consacrazione definitiva dello scrittore.“¹²

Neben seiner Tätigkeit für den Verlag schreibt Calvino für zahlreiche linkspolitische Zeitungen und Zeitschriften wie zum Beispiel *L'Unità*, *Il Contemporaneo*, *Cultura e realtà* oder *Il Politecnico* und veröffentlicht darin seine ersten Erzählungen. Zusammen mit Elio Vittorini leitet er die Kulturzeitschrift *Il Menabò*, in der er wichtige theoretische Essays publiziert.¹³

Zunehmende Kontroversen mit der vorherrschenden Linie der KPI und damit verbunden vor allem die „incapacità del partito di rinnovarsi“ veranlassen Calvino dazu, im Jahr 1957 aus der Partei auszutreten.¹⁴

1959 verlässt er Turin, um für sechs Monate nach New York zu reisen. In regelmäßigen Berichten an seine Freunde verleiht der Schriftsteller seiner Begeisterung für die amerikanische Stadt Ausdruck. Er beschreibt sie mit den Eigenschaften „geometrica, cristallina, senza passato, senza profondità“ und als „piú vicina a una forma di città ideale.“¹⁵

Der zunehmende internationale Erfolg Calvinos ermöglicht ihm eine Reihe von Auslandsreisen. Er bezeichnet diese Zeit als „nevrosi geografica“: „non riesco a stare tre giorni di seguito in nessuna città o luogo.“¹⁶

1962 lernt er in Paris Judith Singer, eine argentinische Dolmetscherin mit russischen Wurzeln, die bei internationalen Organisationen wie der *Unesco* tätig

¹¹ Barenghi: 2007, 16.

¹² Serra: 2006, 27.

¹³ Vgl. Baroni: 1990, 4 u. 11.

¹⁴ Vgl. Serra: 2006, 27.

¹⁵ Calvino. Zitiert nach: Corti: 1985, 2925.

¹⁶ Calvino: Lettera a Ricci. Autunno 1969, 1060.

ist, kennen. Zwei Jahre später heiraten die beiden in Havanna, dem Geburtsort Calvinos, und 1965 wird ihre gemeinsame Tochter Giovanna in Rom geboren.¹⁷

Zusammen mit seiner Familie lässt sich Calvino 1967 in Paris nieder und verbringt dort insgesamt 13 Jahre. Obwohl er sich in Frankreich fühlt wie ein „Eremit“, hinterlassen die Kontakte mit Roland Barthes, Claude Lévi Strauss und dem Literaturzirkel *Ouvroir de littérature potentielle* einen tiefen Eindruck und prägen seine zukünftigen Texte. Auch *Le città invisibili* sind laut Barenghi ein Ausdruck von Calvinos Sicht von Paris als „una città plurima, una città che contiene molte città diverse.“¹⁸

Als vierten wichtigen Schauplatz in Calvinos Biographie nennt Barenghi Rom.¹⁹ In der italienischen Hauptstadt verbringt Calvino die ersten Jahre nach seiner Hochzeit sowie seine letzten Lebensjahre. Serra bezeichnet Rom und Paris als „le città del gran ritiro che non a caso fanno da sfondo al libro di quell'eremita evanescente, [...] che è il signor Palomar.“²⁰

Nachdem Calvino von der Harvard Universität eingeladen wird, die *Charles Eliot Norton Poetry Lectures* zu halten, beschäftigt er sich das letzte Jahr seines Lebens mit der Ausarbeitung dieser Vortragsreihe. Fünf der sechs geplanten Vorlesungen, die später unter dem Titel *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio* veröffentlicht werden, kann er fertigstellen, bevor er am 6. September 1985 einen Schlaganfall erleidet, an dessen Folgen er knapp zwei Wochen später stirbt.²¹

¹⁷ Vgl. Baranelli: 1995, 166-167.

¹⁸ Barenghi: 2007, 18.

¹⁹ Vgl. ebd, 17.

²⁰ Serra: 2006, 31.

²¹ Vgl. ebd.

3. Die unterschiedlichen Sammlungen der *Cosmicomiche* - Inhalt, Einband, Paratext

3.1 Die Originalausgaben in italienischer Sprache

3.1.1 *Le Cosmicomiche*²²

Le Cosmicomiche ist eine Sammlung von 12 Erzählungen, die Italo Calvino von 1963 bis 1964 verfasst. Vor der gesammelten Ausgabe der Texte bei *Einaudi* im Jahr 1965 wird der Großteil der Geschichten bereits in den Zeitschriften *Il Giorno* und *Il Caffè* veröffentlicht.²³

Der Sammelband *Le Cosmicomiche* umfasst folgende Texte:

La distanza della Luna; Sul far del giorno; Un segno nello spazio; Tutto in un punto; Senza colori; Giochi senza fine; Lo zio aquatico; Quanto scommettiamo; I Dinosauri; La forma dello spazio; Gli anni-luce; La spirale.

Die Abfolge der einzelnen Geschichten entspricht weitgehend der Reihenfolge ihrer Entstehung. Die Auswahl der ersten und letzten Episode, die in jedem Sammelband eine besondere Position innehaben, begründet Milanini mit der Absicht Calvinos „di rendere omaggio ai poeti lunari della letteratura italiana, da Dante a Ariosto a Leopardi.“²⁴ Die abschließende Geschichte *La spirale* gibt einen Ausblick auf Stil und Inhalt zukünftiger kosmokomischer Geschichten, wie Milanini genauer erläutert:

la decisione di chiudere il libro con *La spirale* derivava dalla volontà di alludere alle plurime possibilità di sviluppo di una ricerca artistica che, pur traendo linfa da tensioni e angosce provocate dal mondo reale, si sarebbe poi dilatata in una combinatoria pressoché inesauribile d'invenzioni e d'immagini controfattuali.²⁵

Am Anfang jeder *Cosmicomiche* steht eine wissenschaftliche Theorie oder die Beschreibung eines astronomischen Phänomens. Der Diskurs wird unterbrochen durch die Stimme des Protagonisten Qfwfq, der sich an den Leser wendet etwa mit den Worten „Lo so bene! [...] Voi non ve ne potete ricordare ma io sí.“²⁶ Der

²² Vgl. Calvino: *Le Cosmicomiche*. 1965.

²³ Vgl. Serra: 2006, 281-282.

²⁴ Milanini u.a.: 1992, 1323.

²⁵ Ebd.

²⁶ Calvino: *Le Cosmicomiche*. 1965, 9.

plötzliche Wechsel sprachlicher Register von der kühlen Wissenschaftssprache zum familiären Ton des sich vordrängenden Qfwfq prägt den Beginn jeder Erzählung.²⁷

Der Protagonist durchlebt in unterschiedlichen Lebensformen die wichtigsten Momente in der Geschichte der Kosmogonie. Als Zeitzeuge berichtet er über die Entstehung des Universums, den Beginn der Evolution und das Leben zu einer Zeit als es eigentlich noch kein Leben gab. Inhaltlich ist festzustellen, dass das zentrale Motiv jeder Erzählung eine – im wahrsten Sinne des Wortes - universale Veränderung ist: die Entfernung des Mondes von der Erde, das Aussterben der Dinosaurier oder die Ausbildung der Atmosphäre und damit verbunden das Erscheinen der Farben. Demzufolge bezeichnet Serra das entscheidende Moment der *Cosmicomiche* als „abbandono di una vecchia spoglia e l’assunzione di un’altra nuova“.²⁸ Diese Metamorphosen sind meist verbunden mit einem schmerzlichen Verlust, weshalb in mehreren Erzählungen Wendungen zu lesen sind wie: „lo struggimento per quel contatto perduto;“²⁹ „il mondo perfetto di Ayl era perduto per sempre, tanto che non sapevo piú neppure immaginarmelo;“³⁰ „lei da quel momento perduta, e noi a rimpiangerla.“³¹

Die vertraute Sprechweise Qfwfqs und die Selbstverständlichkeit, mit der er den Alltag auf explodierenden Sternen, sich formierenden Planeten oder als erstes Wirbeltier an Land schildert, verleihen den *Cosmicomiche* ihren besonderen Charakter, wie Serra zutreffend erklärt: „L’ostentazione affabulatoria e monologante della voce narrativa ha questo di singolare: che produce straniamento attraverso l’estrema familiarità.“³² Neben seiner „oralità espansiva“³³ zeichnet die Erzählstimme eine direkte Hinwendung zum Publikum aus: Der Protagonist kommuniziert mit dem Leser: „Ora voi mi chiederete cosa diavolo andavamo a fare sulla Luna, e io ve lo spiego;“³⁴ oder er reagiert auf fingierte Einwürfe: „Adesso qualcuno dice che il gusto di tramontare, la passione d’essere disfrutti facessero parte dello spirito di noi Dinosauri già da prima.“³⁵

²⁷ Vgl. Serra: 2006, 276.

²⁸ Ebd, 283.

²⁹ Calvino: Le Cosmicomiche. 1965, 17.

³⁰ Ebd, 74.

³¹ Ebd, 60.

³² Serra: 2006, 276.

³³ Ebd, 282.

³⁴ Calvino: Le Cosmicomiche. 1965,12.

³⁵ Ebd, 115.

Seine ersten Inspirationen gewinnt Calvino aus physikalischen und kosmologischen Werken: „Ho cominciato così: avevo preso l’abitudine di segnarmi le immagini che mi venivano in mente leggendo un libro per esempio di cosmogonia.“³⁶ Die Weiterentwicklung dieser Impressionen wird zu einer neuen Herausforderung für den Autor, wie aus einem Brief an Antonioni herauszulesen ist. Calvino meint darin, er sei „immerso in un lavoro d’invenzione molto diverso (una serie di racconti che rappresentano un esperimento nuovo e richiedono una concentrazione in una certa logica).“³⁷

Den Umschlag der Erstausgabe bei *Einaudi* dominiert Maurits Cornelis Eschers Werk *Andere Welt*:



Abb.1

Die Beziehung zum Text ergibt sich zum einen aus der inhaltlichen Ebene des Bildes: Den Hintergrund des Holzstiches von Escher bilden die Oberfläche eines Planeten und verschiedene Himmelskörper bzw. das Weltall. Vor dieser Kulisse ist ein Gerüst aus Säulen und Bögen, in dem als einzige Akteure mehrere Tauben positioniert sind, aufgebaut. Die Vernetzung fremder Komplexe gleicht dem im

³⁶ Barberis, Alfredo: Calvino spiega il suo cosmo. In: *Il Giorno*. 22.12.1965, 7. Zitiert nach: Serra: 2006, 278.

³⁷ Calvino: Lettera a Antonioni. 29.9.1965, 881.

Text präsentiertem Kontrast zwischen nahezu menschlicher Erfahrung und kosmischem Umfeld.

Der dargestellte Raum eröffnet verschiedene Sichtfelder, die letztendlich nicht rational miteinander vereinbar sind. Diese Vielfalt an Betrachtungsweisen ist eine weitere Parallele zu den einzelnen Geschichten und zwar genauer zu den wechselnden und teils widersprüchlichen Perspektiven der Erzählinstanz. Calvino selbst weist darauf auf der Rückseite des Buches hin:

Le varie teorie cosmogoniche trovano nel vecchio Qfwfq un testimone fin troppo volenteroso: pronto di volta in volta ad avallare con le sue memorie d'infanzia o di giovinezza ipotesi contraddittorie o addirittura opposte. Ognuna delle sue avventure è chiusa in sé: non è nemmeno un personaggio, Qfwfq, è una voce, un punto di vista, un occhio (o un ammicco) umano proiettato sulla realtà d'un mondo che pare sempre più refrattario alla parola e all'immagine.³⁸

Die einzelnen Erzählungen erfahren nach Milanini in den folgenden Ausgaben keine gravierenden Veränderungen. Geringfügige Korrekturen sind in der Ausgabe 1978 zu verzeichnen und als „non molto più rilevanti“ bezeichnet er die Neuerungen in der Sammlung *Cosmicomiche vecchie e nuove* im Jahr 1984.³⁹

3.1.2 *Ti con zero*⁴⁰

1965 schreibt Calvino in einem Brief an Ripellino: „Continuo ancora a scriverne, di queste Cosmicomiche, perché sento che il discorso non è ancora finito. Ora il volume è di dodici racconti: alcuni li ho esclusi perché voglio riscriverli; forse ne raccoglierò un'altra serie di qui a un po'“. ⁴¹ 1967 wird das einstweilige Ergebnis dieses Vorhabens realisiert: Unter dem Titel *Ti con zero* erscheinen bei *Einaudi* folgende elf Erzählungen:

Parte prima. Altri Qfwfq:

La molle Luna; L'origine degli Uccelli; I cristalli; Il sangue, il mare

Parte seconda. Priscilla:

I. Mitosi; II. Meiosi; III. Morte

Parte terza. Ti con zero:

Ti con zero; L'inseguimento; Il giudatore notturno; Il conte di Montecristo

³⁸ Calvino: *Le Cosmicomiche*. 1965, Umschlagtext.

³⁹ Milanini: 1992, 1318.

⁴⁰ Vgl. Calvino: *Ti con zero*. Torino: Einaudi 1968.

⁴¹ Calvino: *Lettera a Angelo Maria Ripellino*. 26.10.1965, 894.

Auch diese Geschichten sind zum Großteil zuvor in diversen Literaturzeitschriften erschienen. Die Änderungen an den einzelnen Erzählungen im Zuge weiterer Veröffentlichungen in Sammelbänden (*La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* und *Cosmicomiche vecchie e nuove*) sind von sehr geringem Ausmaß.⁴²

Sowohl inhaltlich als auch erzähltheoretisch führt Calvino die Tradition der *Cosmicomiche* im ersten Teil der Sammlung fort. Die letzte dieser vier Erzählungen (*Il sangue e il mare*) beschreibt Serra als die Fortsetzung von *La spirale* und die Überleitung zum zweiten Teil.⁴³ Die bedeutendsten thematischen und linguistischen Unterschiede von *Priscilla* im Vergleich zu *Altri Qfwfq* fasst Serra wie folgt zusammen:

S'intensifica la riflessione meta-linguistica, e il racconto cambia anche stilisticamente di aspetto, addensando sulla pagina un testo molto piú complesso, fatto di ripetizioni e grovigli ragionativi, che su una materia tanto astratto sfiora quasi il *non-sense*.⁴⁴

Der dritte Teil verpflichtet sich in erster Linie den Theorien der Logik. Aus verschiedenen Prämissen werden alle möglichen Konsequenzen abgeleitet. Serra meint zu dieser Aneinanderreihung von logischen Schlussfolgerungen: „La logica in realtà diventa in questi testi pretesto per il piú accanito raziocinio dubitativo, per le piú vertiginose catene di ipotesi.“⁴⁵

Calvino eröffnet in den später als *Racconti deduttivi* bezeichneten Episoden den Beginn einer neuen Erzähltradition. In einem Brief an Baldacci schreibt er über den dritten Teil von *Ti con zero*: „racconti che probabilmente aprono la via del mio futuro lavoro.“⁴⁶

Auf dem Umschlag der Erstausgabe ist die optische Täuschung *Pyramides métalliques en unités* von Victor Vasarely zu sehen (Abb. 2), was wiederum auf die Abstraktheit und die Vielfalt an Sichtweisen in Calvinos Erzählungen anspielen soll. Das Bild entspricht dem von Calvino bevorzugten Stil seiner Einbände, der sich laut Barenghi durch Präzision und Leichtigkeit auszeichnet. Nüchterne Farben bis hin zu Schwarz-Weiß-Zeichnungen, weißer Hintergrund,

⁴² Vgl. Milanini: 1992, 1346-1347.

⁴³ Vgl. Serra: 2006, 291.

⁴⁴ Ebd., 292.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Calvino: Lettera a Luigi Baldacci. 15.1.1968, 982.

die Dominanz von Linien im Vergleich zu Körpern und die Stilisierung der Objekte charakterisieren die Darstellungen.⁴⁷

Diesem Stil treu bleibt auch die Ausgabe der Reihe *Nouvi Coralli* mit dem Werk *Dinamica circolare* von Marina Apollonio (Abb. 3)

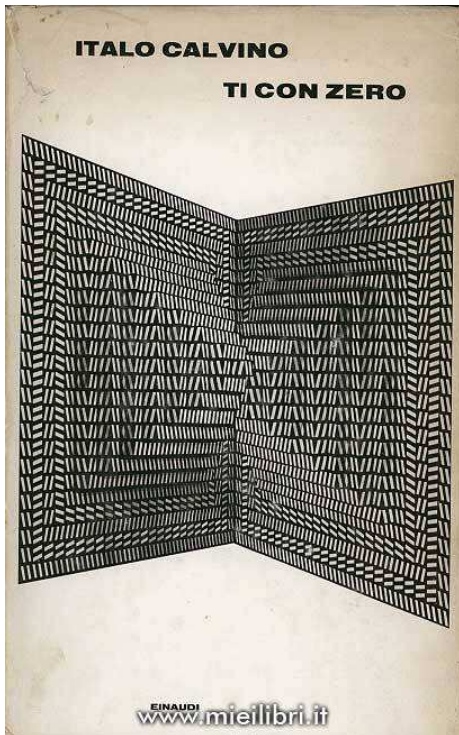


Abb.2

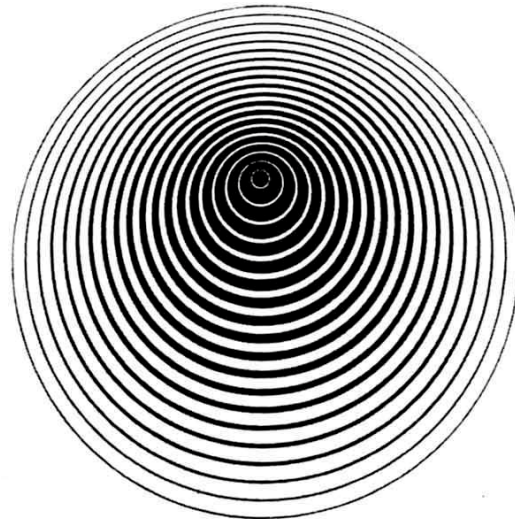


Abb.3

Der Klappentext betont in einer kurzen Zusammenfassung des Inhalts vor allem die Unterschiede zu den vorangehenden *Cosmicomiche*:

un piú fitto gioco di rimandi tra ere pre-umane e presenza dell'oggi sembra caratterizzare la nuova serie. Pare quasi che l'autore senta in ogni racconto la tentazione d'uscire dai limiti che si è volta per volta fissato e di tracciare lo schema paradossale d'una storia del mondo o d'una filosofia naturale. E forse non è un caso che al culmine di questa prima parte (nel capitolo Il sangue, il mare) Qfwfq s'imbatta in una situazione accuratamente evitata nelle *Cosmicomiche*: il passaggio dalla vita alla morte.⁴⁸

⁴⁷ Vgl. Barengi: 2007, 203.

⁴⁸ Calvino: *Ti con zero*. 1968, Umschlagtext.

3.1.3 La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche⁴⁹

1968 wird von *Club degli Editori* in Mailand die Sammlung *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* herausgegeben. Darin finden sich eine Auswahl von zwölf bereits veröffentlichten und acht neuen Erzählungen nach dem Vorbild der *Cosmicomiche*, die bisher nur in Zeitschriften erschienen sind:

Premessa;

Quattro storie sulla Luna:

La distanza della Luna; La Luna come un fungo; La molle Luna; Le figlie della Luna

Quattro storie sulla Terra:

Senza colori; I meteoriti; I cristalli; Il cielo di pietra

Quattro storie sul Sole, le Stelle, le Galassie:

Sul far del giorno; Fino a che dura il Sole; Tempesta solare; Giochi senza fine

Quattro storie sull'evoluzione:

Lo zio aquatico; I dinosauri; L'origine degli Uccelli; Le conchiglie e il tempo

Quattro storie sul tempo e sullo spazio:

*La memoria del mondo; L'inseguimento; Il giudatore notturno; Il conte di Montecristo*⁵⁰

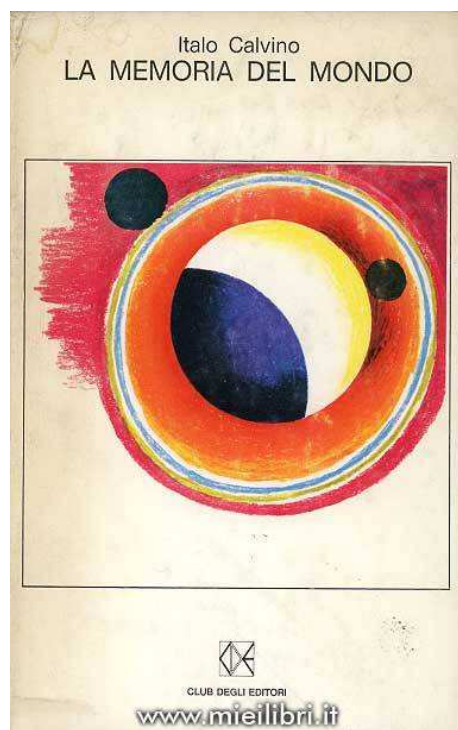


Abb. 4

⁴⁹ Vgl, Milanini u.a.: 1992, 1455- 1468.

⁵⁰ Zur Erklärung der Farben: bereits veröffentlichte Erzählungen aus *Le cosmicomiche* und *Ti con zero*; neue Erzählungen

Der Umschlag der Erstausgabe zeigt ein Bild von Bruno Binosi. Im Vergleich zu den Darstellungen bei *Le Cosmicomiche* und *Ti con zero* wirkt der Einband hier weniger vielschichtig in Bezug auf Interpretations- und Betrachtungsmöglichkeiten und wird von Barenghi abschätzig den „copertine violente“⁵¹ zugeschrieben. Die für Calvino untypische Farbkombination wirft die Frage auf, inwieweit der Autor selbst die Gestaltung des Einbandes mitbestimmen konnte.

Der Klappentext geht auf die Auswahl und Herkunft der einzelnen Geschichten ein und beschreibt in groben Zügen den besonderen Charakter der Erzählungen:

È un'occasione stimolante e originalissima di lettura: prendendo lo spunto da frasi contenute in libri scientifici, Calvino ha ‚trovato‘ i testimoni che ‚c'erano‘ quando l'universo era ancora in formazione e li fa parlare. La grande sorpresa di questi racconti sta nel dimostrare come in fondo, anche in un mondo remoto dove volano meduse al posto delle farfalle, sia possibile sentire, vivissima, la presenza delle inquietudini, dei sentimenti, delle luci e delle ombre di sempre.⁵²

Über den Sammelband, der wenig bekannt und zugunsten der übrigen Sammlungen oft vernachlässigt wird, meint Milanini: „fu e resta, fra tutti i libri di Calvino, il meno fortunato“.⁵³ Wenngleich der Autor selbst mit der Zusammensetzung und Gliederung des Bandes höchst zufrieden ist:

Mi accorsi che il libro che avevo messo insieme, e che s'intitolò *La memoria del mondo*, più che una rielaborazione di cose già pubblicate per avvicinare un pubblico di lettori nuovi, era il vero libro che avevo voluto scrivere fin da principio, o almeno era ciò che più vi si avvicinava.⁵⁴

3.1.4 *Cosmicomiche vecchie e nuove*⁵⁵

1984 erscheint bei Garzanti der Band *Cosmicomiche vecchie e nuove*, mit folgenden Erzählungen:

Parte prima. La memoria dei mondi

Evoluti e mutanti:

Lo zio acquatico; *I dinosauri*; *L'origine degli Uccelli*

⁵¹ Barenghi: 2007, 204.

⁵² Calvino: *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, Klappentext. Zitiert nach: Milanini u.a.: 1992, 1456.

⁵³ Milanini u.a.: 1992, 1455.

⁵⁴ Calvino: *dattiloscritto (non datato)*. Zitiert nach: Milanini u.a.: 1992, 1457-1458.

⁵⁵ Vgl. Calvino: *Cosmicomiche vecchie e nuove*. 1984.

Storie sulla Terra:

Senza colori; Il cielo di pietra; I meteoriti; I cristalli

Storie sulla Luna:

La molle Luna; Le figlie della Luna; La distanza della Luna; La Luna come un fungo

Storie sul Sole:

Sul far del giorno; Fino a che dura il Sole; Tempesta solare

Parte seconda. Inseguendo le Galassie

Storie sull'universo:

Tutto in un punto; Giochi senza fine; Quanto scommettiamo; Un segno nello spazio; Gli anni-luce; La forma dello spazio; Il niente e il poco; L'implosione

Parte terza. Le biocomiche

La spirale; Il sangue, Il mare. Priscilla: I. Mitosi; II. Meiosi; III. Morte

Parte quarta. Racconti deduttivi

*Ti con zero; L'inseguimento; Il guidatore notturno, Il conte di Montecristo*⁵⁶

Dieser Sammelband enthält somit 31 der insgesamt 33 *Cosmicomiche*. Im Vergleich zu den vorangehenden Veröffentlichungen fehlen lediglich *Le conchiglie e il tempo* und *La memoria del mondo*, während die kürzlich verfassten Erzählungen *Il niente e il poco* sowie *L'implosione* hiermit zum ersten Mal publiziert werden. Milanini hält fest, dass dies nicht die letzten kosmokomischen Geschichten sein sollten und Calvino sein „vasto mosaico cosmicomico“ noch weiter vervollständigt hätte, wenn ihn der Tod nicht daran gehindert hätte.⁵⁷

Interessant ist die neue Anordnung der Geschichten. Der Sammelband beginnt nicht mit einer „omaggio ai poeti lunari“, die erst nach den *Storie sulla Terra* steht, sondern behandelt in den ersten Erzählungen das Thema der „diversità“⁵⁸.

⁵⁶ Zur Erklärung der Farben: bereits veröffentlichte Erzählungen aus *Le Cosmicomiche*, *Ti con zero*, *La memoria del mondo*; neue Erzählungen

⁵⁷ Vgl. Milanini: 1992, 1473.

⁵⁸ Vgl. ebd, 1323 u. 1471.

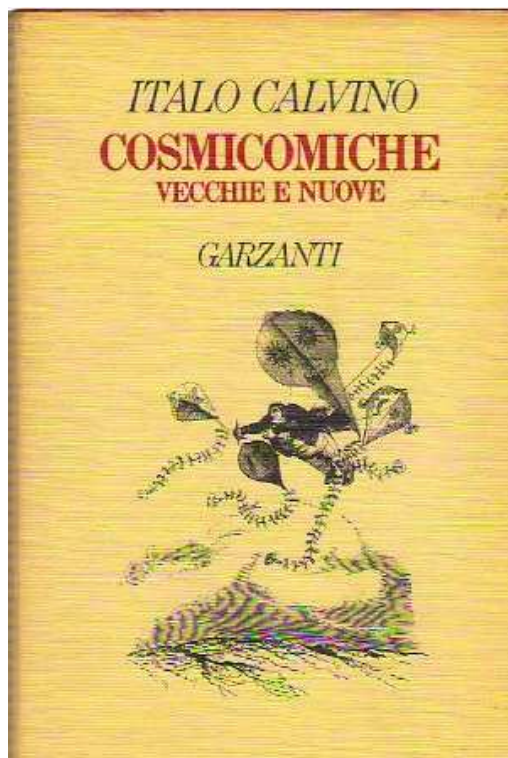


Abb. 5

Die Vorderseite der ersten Ausgabe bei *Garzanti* zeigt eine Illustration aus dem Zyklus *Eine andere Welt* von Grandville. Calvino selbst hält fest, dass neben den Einflüssen anderer Künstler auch die Stiche von Grandville wichtige Inspirationen für das Entstehen der *Cosmicomiche* enthalten: „*Le Cosmicomiche* hanno dietro di sé soprattutto Leopardi, i *comics* di Popeye (Braccio di Ferro), Samuel Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, la pittura di Matta e in certi casi Landolfi, Immanuel Kant, Borges, le incisioni di Grandville.“⁵⁹

Der Klappentext enthält jene Anmerkung, die zwanzig Jahre zuvor der Veröffentlichung der ersten *Cosmicomiche* in der Zeitschrift *Il Caffè* beigefügt worden ist. Das Zitat beginnt mit einer kurzen Beschreibung des Inhalts und vor allem des Protagonisten der Erzählungen:

Raccontandoci le sue avventure nelle epoche più remote della storia cosmologica, astronomica, geologica, biologica, l'eroe di questo libro, che risponde all'impronunciabile nome di Qfwfq, non spiega mai chi è com'è fatto, ma solo che lui c'era, che lui era lì, testimone oculare e spesso parte in causa d'ogni grande avvenimento, dal 'big bang' in poi, per cui è lecito arguire che ha l'età dell'universo.⁶⁰

⁵⁹ Calvino: *Le Cosmicomiche*. In: *Il Caffè*. XII. 4 novembre 1964, 40. Zitiert nach: Calvino: *Le Cosmicomiche* 2002, VI.

⁶⁰ Calvino: *Cosmicomiche vecchie e nuove*. 1984, Klappentext.

Anschließend werden die Unterschiede und Neuerungen im Vergleich zu den vorausgehenden Veröffentlichungen beschrieben:

Oltre ai testi compresi nei fortunati libri *Le Cosmicomiche* (1965) e *Ti con zero* (1967), questo volume raccoglie tutti i racconti pubblicati sparsamente, dai primi, scritti quando ancora la Luna non era stata raggiunta dall'uomo, ai recentissimi, che hanno per sfondo gli ultimi orizzonti dell'astrofisica: ‚quasars‘, ‚pulsars‘, ‚buchi neri‘.⁶¹

Auffällig ist, dass diesem Zitat zufolge, *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* unerwähnt bleibt und quasi nicht existent ist, was wahrscheinlich mit dem mangelnden Erfolg und der damit einhergehenden Unbekanntheit des Bandes zu erklären ist.

Erwähnenswert ist außerdem, dass *Cosmicomiche vecchie e nuove* von *Garzanti* und nicht von Calvinos bisherigem Verleger *Einaudi* herausgegeben wird. Obwohl ein Großteil von Calvinos Werken in dem Turiner Verlag erschienen ist, kümmert sich dieser fortan um die Veröffentlichung seiner Texte in Form von Schulausgaben, während jüngst entstandene Werke zumeist bei *Garzanti* herausgegeben werden.

3.1.5 *Tutte le cosmicomiche*⁶²

1997 wird von Claudio Milanini bei *Mondadori* der Band *Tutte le cosmicomiche* herausgegeben. Die Sammlung enthält alle 33 *Cosmicomiche* plus der Erzählung *L'altra Euridice*. Die von Calvino als *cosmicomica trasformata* bezeichnete Geschichte wird in englischer Übersetzung bereits 1971 in der Literaturzeitschrift *Iowa Review* veröffentlicht. In italienischer Sprache erscheint *L'altra Euridice* erstmals 1980 und sollte in einer weiteren Sammlung kosmokomischer Geschichten, zu deren Veröffentlichung es jedoch nicht mehr kommt, publiziert werden.⁶³ Der situative Kontext und das inhaltliche Motiv dieser *cosmicomica trasformata* entsprechen der Tradition der *Cosmicomiche*, hinsichtlich der Erzählstruktur unterscheidet sich *L'altra Euridice* jedoch deutlich von den übrigen Geschichten.

⁶¹ Ebd.

⁶² Vgl. Calvino: *Tutte le cosmicomiche*. 2002.

⁶³ Vgl. Milanini: 1997, 408, 410.

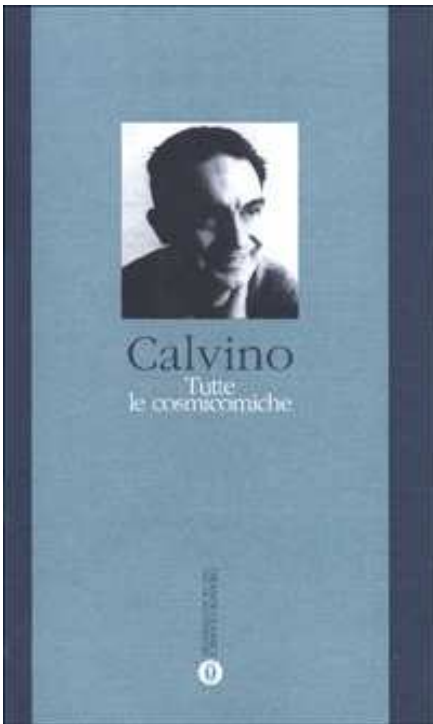


Abb. 6



Abb. 7

Während der Umschlag der Erstausgabe sehr schlicht gehalten ist (Abb. 6) und an Stelle eines Kunstwerks ein Bild Calvinos zu sehen ist, zeigt die Auflage aus dem Jahr 2002 ein Werk aus der Serie *Concetto spaziale* von Lucio Fontana (Abb. 7). Die einzelnen Arbeiten dieser Reihe verfolgen ein wiederkehrendes Motiv: scharfe Messerschnitte auf meist monochromem Hintergrund.⁶⁴ Wenngleich eine Parallele zum Text auf den ersten Blick nicht offensichtlich scheint, lassen sich nach Beschäftigung mit den Intentionen des italienischen Künstlers sehr wohl Zusammenhänge zu den *Cosmicomiche* erkennen: Das Zerschneiden der Bildoberfläche repräsentiert keinen Akt der Zerstörung, sondern „die Durchbrechung der Grenzen, wie sie ein Bilderrahmen setzt und zugleich die Tatsache, daß jeder frei ist in seiner Auffassung von Kunst.“⁶⁵ Die Schnitte sollen die Zweidimensionalität des Bildes durchbrechen und eine neue Dimension eröffnen. Der schwarze Hintergrund, der durch die Schlitze zum Vorschein kommt, erscheint „assoziativ als unendlicher Raum. [...] Der Schnitt leitet den Blick und die Gedanken des Betrachters zu dem, was als die eigentliche

⁶⁴ Vgl. <http://www.fondazione luciofontana.it/galleria.html> [1.10.2009]

⁶⁵ Fontana: 1968. Ausschnitt aus einem Interview mit Tommaso Trini. Zitiert nach: Fontana: 1996, 147.

Problematik impliziert zu sein scheint, nämlich dem unbekanntem Raum hinter der Leinwand, der sowohl real als auch geistig zu verstehen ist.“⁶⁶

Fontanas Loslösung von der Präsentation real vorstellbarer Geschehnisse als Abbild der Realität, die Durchbrechung räumlicher Grenzen und das Schaffen einer neuen, unbekanntem Dimension sind konzeptuell auch in Calvino's Werk zu finden.

Der kurze Klappentext auf der Rückseite der Ausgabe aus dem Jahr 2002 betont, dass die Sammlung erstmals alle Erzählungen vereint und gibt einen knappen thematischen Einblick in die Geschichten: „racconti in cui Calvino, a partire dal 1964, si è assunto il giocoso compito di alleggerire e rendere visibili gli ardui concetti della scienza contemporanea, arrivando a creare un genere più vicino ai miti che non alla *science-fiction*.“⁶⁷

Milanini gibt außerdem einen detaillierten Überblick über Entstehungszeit und -ort der *Cosmicomiche* sowie Inhaltsverzeichnisse und Erstausgaben der bisher veröffentlichten Sammelbände.

3.2 Die deutschen Fassungen der *Cosmicomiche*

3.2.1 Kosmokomische Geschichten⁶⁸

Erstmals ins Deutsche übersetzt werden die *Cosmicomiche* von Heinz Riedt und erscheinen 1969 unter dem Titel *Kosmokomische Geschichten* im Verlag Fischer. Die Übertragung des Titels ist dem Original sehr treu, indem der von Calvino erfundene Begriff *Cosmicomiche* mittels *kosmokomisch* auch ins Deutsche eingeführt wird.

In diesem Band enthalten sind die deutschen Fassungen jener 12 Erzählungen, die 4 Jahre vorher in *Le Cosmicomiche* veröffentlicht worden sind, sowie Teil 1 und Teil 2 aus *Ti con zero*.

⁶⁶ Joester u. Nori: 1996,172.

⁶⁷ Calvino: Tutte le cosmicomiche. 2002, Klappentext.

⁶⁸ Vgl. Calvino: Kosmokomische Geschichten.1969.

Die Sammlung *Kosmokomische Geschichten* von Heinz Riedt beinhaltet demnach folgende Titel: *Kosmokomische Geschichten*:

Der Abstand des Mondes, Bei Tagesanbruch, Ein Zeichen im Raum, Alles in einem Punkt, Farblos, Spiele ohne Ende, Der aquatische Onkel, Um was wollen wir wetten, Die Dinosaurier, Die Form des Raums, Die Lichtjahre, Die Spirale
Weiteres von Qfwfq:

Der weiche Mond, Der Ursprung der Vögel, Die Kristalle, Das Blut und das Meer.

Priscilla:

I. Mitose, II. Meiose, III. Tod

Parte Terza aus *Ti con zero* wird von Riedt nicht übersetzt.

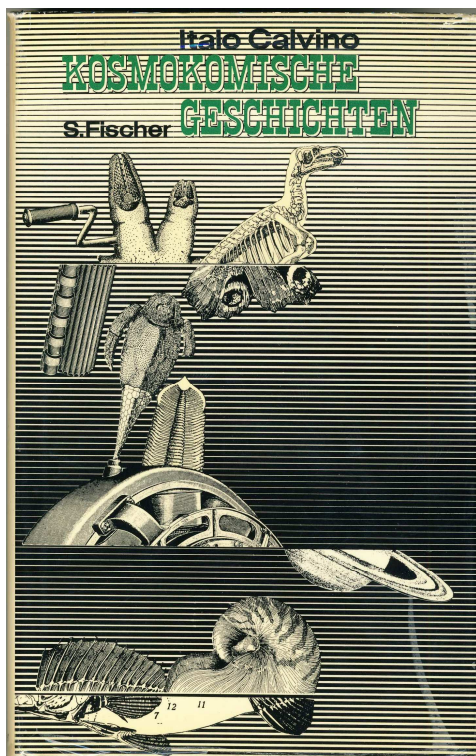


Abb. 8

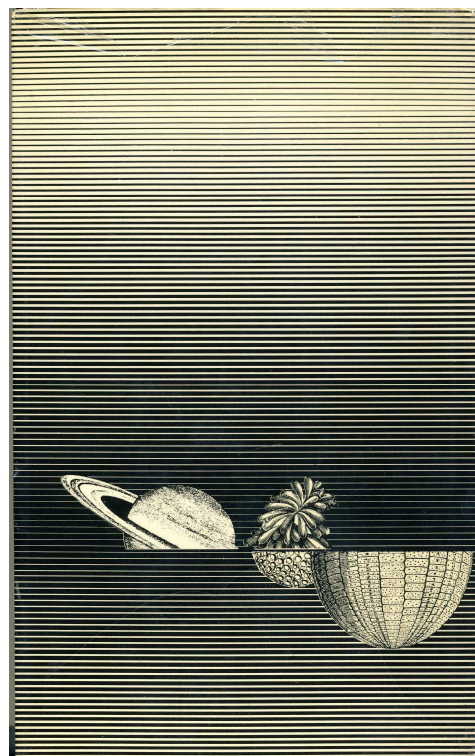


Abb.9

Der Umschlagentwurf aus dem Atelier Marhof dürfte wohl im Auftrag des Fischer Verlags eigens für das Buch angefertigt worden sein. Die Thematik des Bildes (ein Planet, Skizzen von scheinbar prähistorischen Tieren) weist ebenso wie die italienische Originalausgabe von *Le Cosmicomiche* auf inhaltliche Aspekte des Textes hin. Die sich verdichtenden Linien im Hintergrund erinnern an *Pyramides métalliques en unités* und *Dinamica circolare* auf den Umschlägen von *Ti con zero*.

Eine optische Täuschung, bzw. unterschiedliche perspektivische Möglichkeiten wie in Eschers *Andere Welt*, werden dem Betrachter hier jedoch nicht abverlangt.

Der Klappentext beinhaltet die wichtigsten Lebensdaten zu Calvino, die Nennung weiterer Werke des italienischen Schriftstellers und eine sehr kurze, zusammenfassende Erklärung zu den einzelnen Erzählungen, die da lautet:

Calvino erzählt in Fabeln, von der Entstehung des Weltalls. Mit Phantasie und Witz – und ausgehend von naturwissenschaftlichen Erkenntnissen – schildert er die Abenteuer seines Helden Qfwfq, der alle Phasen der Entwicklung des Kosmos miterlebt: die Bildung der Himmelskörper, der geologischen Strukturen und der biologischen Formen. Im Stadium der Molluske macht Qfwfq seine ersten Erfahrungen in der Liebe. Später, als letzter der aussterbenden Art der Dinosaurier, kämpft er allein gegen die Übermacht der neu aufkommenden Wesen. Immer wieder verwandelt sich Qfwfq in ein neues, vollkommeneres Geschöpf, das immer kompliziertere Zusammenhänge begreift und seine Skepsis doch nie verliert.⁶⁹

Die einzelnen Geschichten als *Fabeln* zu bezeichnen, ist nicht zutreffend. Da in italienischsprachigen Texten oft von einer Annäherung der *Cosmicomiche* an die *fiaba* die Rede ist, könnte hier möglicherweise ein Übersetzungsfehler aufgetreten sein, indem *fiaba* mit *Fabel* übersetzt wurde und nicht mit *Märchen*.

Auch die Beschreibung des Inhalts entspricht zum Teil nicht ganz der Wahrheit und weckt falsche Erwartungen im Leser. So ruft die Beschreibung in Bezug auf *Die Dinosaurier* im Leser das Bild eines gewaltsamen, spannenden Kampfes hervor, was durchaus nicht dem Kern der Erzählung entspricht. Darüber hinaus ist der im Klappentext angesprochene Entwicklungsprozess des Qfwfq nicht ersichtlich und, wie Calvino selbst in einem Brief offenkundig macht, nicht beabsichtigt: „Ma io ognuna delle Cosmicomiche la scrivo pensando che questa è la prima cosa che scrivo, partendo da zero.“⁷⁰ Er spricht in diesem Zusammenhang vom „piacere del ricominciare“ und fügt hinzu, „non per niente sono scrittore di racconti, piú che di romanzi.“⁷¹

Abschließend sei noch festgehalten, dass der Klappentext der *Kosmokomischen Geschichten* im Vergleich zum italienischen Original kürzer und weniger ausführlich gehalten ist.

⁶⁹ Calvino: Kosmokomische Geschichten. 1969, Klappentext.

⁷⁰ Calvino: Lettera a Michele Tondo. 30.9.1966, 933-934.

⁷¹ Ebd, 934.

3.2.2 *Cosmicomics*⁷²

1989 erscheint beim Verlag *Hanser* die Erstausgabe der von Burkhard Kroeber übersetzten Erzählungen aus *Cosmicomiche vecchie e nuove*. Der von Kroeber gewählte Titel *Cosmicomics* entspricht jenem der französischen und englischen Übersetzungen. Bezüglich der Bewertung dieses Titels sind sehr disparate Meinungen zu finden. In einer Rezension in der *Süddeutschen Zeitung* ist zu lesen, es handle sich dabei um eine „raffinierte Übersetzung des Originaltitels.“⁷³

Begründet wird das Lob mit folgender Argumentation:

Comic auf italienisch heißt ‚fumetto‘, das Wort ‚comiche‘ bezeichnet komische Stummfilme. Calvino selbst aber suggeriert die Titelübertragung, indem er im Buch mit Sprache Comics entwirft: ‚Nun heutzutage erzählt man besser in Comics mit Sprechblasen als in einer Erzählung mit säuberlich aneinandergereihten Sätzen‘; heißt es in der Evolutionsgeschichte von der ‚Herkunft der Vögel‘.⁷⁴

Dass diese Wertschätzung bezüglich der Titelwahl Kroebers subjektiv ist, beweist eine Kritik in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Nach einem ausführlichen Lob an Calvino und sein Werk geht der Rezensent am Ende kurz auf die Übersetzung Kroebers ein und äußert dabei seinen einzigen negativen Kritikpunkt:

Die Übersetzung des Titels freilich, so nahe sie an Calvinos Wortspiel zu kommen scheint, verdeckt dem deutschen Leser eine Nuance. Comiche sind keine Comics. Gemeint sind die frühen komischen Stummfilme, bei denen, wie in anderer Weise in Ariosts *Orlando furioso*, die Geschwindigkeit der sich jagenden Personen und Ereignisse eine Bedingung ihrer surreal-komischen Wirkung ist.⁷⁵

⁷² Vgl. Calvino: *Cosmicomics*. 1989.

⁷³ Weiss: 1989.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Stierle: 1989.

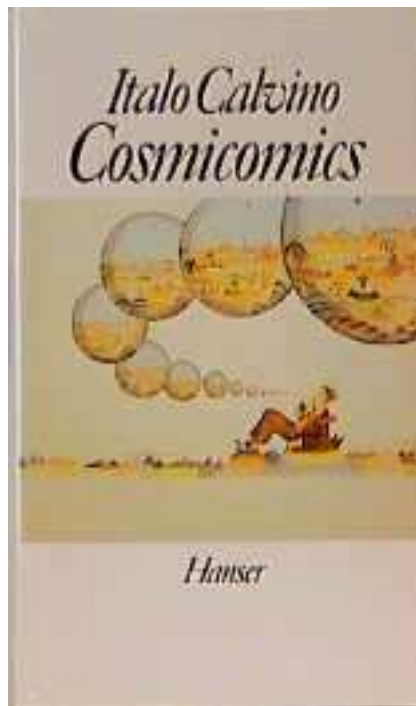


Abb. 10

Auf dem Einband ist eine Tuschzeichnung von Tullio Pericoli aus dem Jahr 1985 abgebildet. Ein phantasievolles, detailreiches Bild das verschiedene Auslegungsmöglichkeiten zulässt und dessen Stil der Umschlaggestaltung der *Cosmicomiche vecchie e nuove* sehr Nahe kommt.

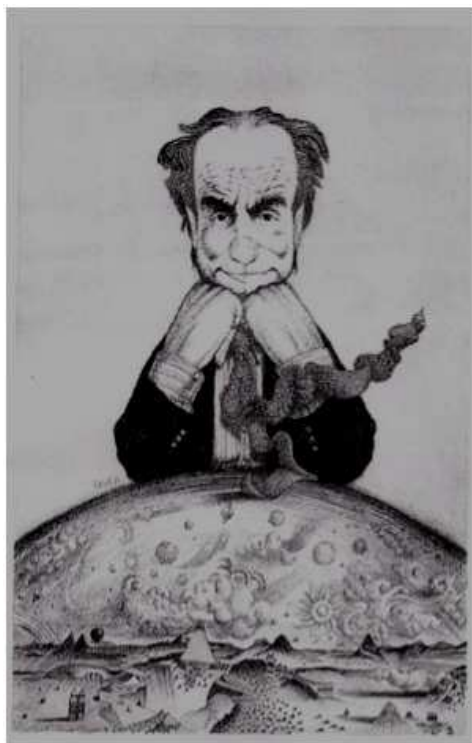


Abb. 11

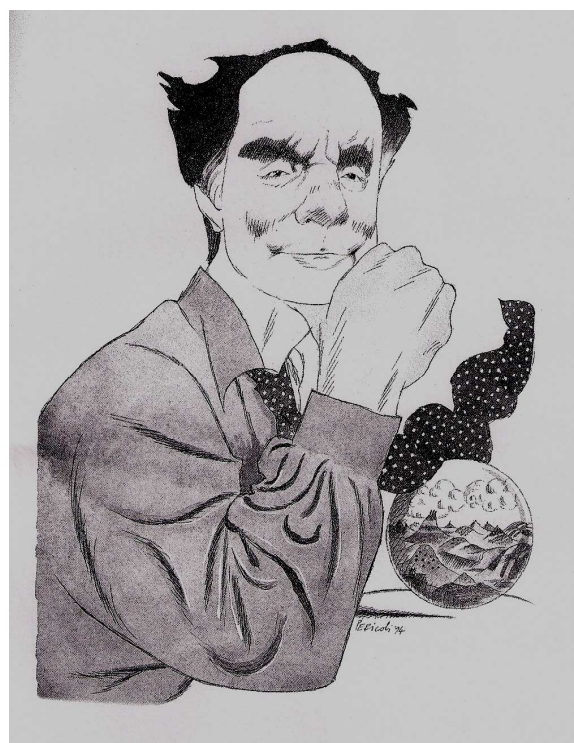


Abb. 12

In seiner Sammlung *I Ritratti* veröffentlicht Tullio Pericoli knapp sechshundert Portraits bekannter Intellektueller und Schriftsteller, darunter auch drei Zeichnungen von Italo Calvino. Zwei davon zeigen den italienischen Autor mit einer Kugel, bzw. einem kleinen Universum, wie es auch auf dem Umschlag der *Cosmicomics* zu finden ist (Abb. 11, 12).

Auf der Rückseite des Buches findet sich ein Zitat Calvinos, in dem er wichtige Vorbilder und Einflüsse in Bezug auf die *Cosmicomiche*, wie unter anderem Leopardi, Popeye und Samuel Beckett, nennt.⁷⁶

Neben einer kurzen Biographie des italienischen Autors und der Auflistung seiner bekanntesten Werke, enthält der Umschlag außerdem einen anregenden Einblick in den Inhalt der Erzählungen:

Vorzustellen ist eine der erstaunlichsten Gestalten in der Literatur der letzten Jahrzehnte, der Held von Calvinos berühmtesten Geschichten: der unaussprechliche Qfwfq, Augenzeuge der entscheidendsten Momente in der Geschichte des Universums und manchmal auch die unfreiwillige Ursache für gewaltige kosmische Veränderungen.⁷⁷

Die Präsentation des Protagonisten entspricht in groben Zügen jener im Klappentext der *Cosmicomiche vecchie e nuove*. Der folgende Abschnitt, eine skizzenhafte Beschreibung einzelner Erzählungen, unterscheidet sich inhaltlich vom Originalklappentext, der die Bekanntheit der *Cosmicomiche* bereits voraussetzt und lediglich Neuerungen nennt. Die abschließende Charakterisierung der *Cosmicomiche* übernimmt die gängige Beschreibung der Erzählungen als „umgekehrte Science-fiction-Geschichten“ und erklärt ihren besonderen Reiz in der Verbindung „kühner Wissenschaftstheorien“ und der „Macht kosmogonischer Mythen.“⁷⁸

3.2.3 *Cosmicomics. Das Gedächtnis der Welten*⁷⁹

Cosmicomics. Auf den Spuren der Galaxien

Einige Jahre später erscheinen die *Cosmicomics* in einer zweibändigen Taschenausgabe im DTV. Das 1991 unter dem Titel *Cosmicomics. Das*

⁷⁶ Vgl. Zitat 26.

⁷⁷ Calvino: *Cosmicomics*. 1989, Klappentext.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Vgl. *Cosmicomics. Das Gedächtnis der Welten*. 1991.

Gedächtnis der Welten veröffentlichte Buch enthält jene 14 Erzählungen, die in *Cosmicomiche vecchie e nuove* unter *Parte prima: La memoria dei mondi* zu finden sind.

1992 erscheint *Cosmicomics. Auf den Spuren der Galaxien* mit der Übersetzung der übrigen drei Teile der *Cosmicomiche vecchie e nuove*, also *Parte seconda: Inseguendo le Galassie. Parte terza: Le biocomiche. Parte quarta: Racconti deduttivi*.

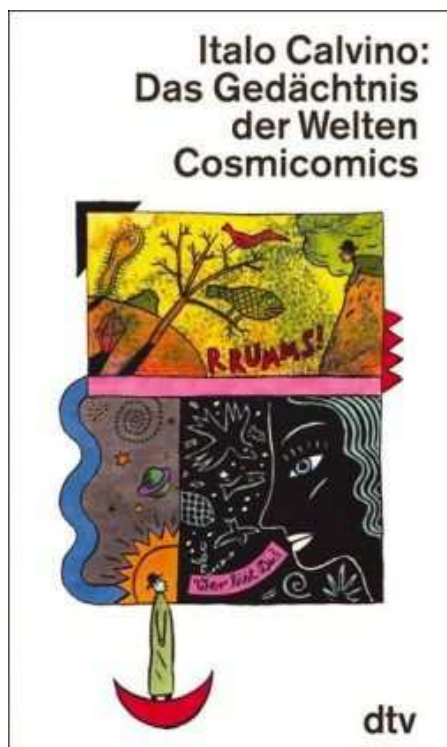


Abb. 13

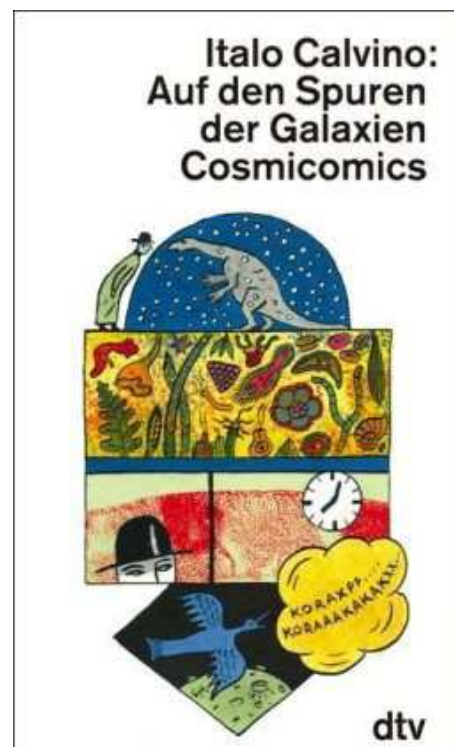


Abb. 14

Die Umschlaggestaltung von Rotraut Susanne Berner bedient sich eines comicähnlichen Stils. Besonders deutlich wird dies durch lautmalerische Ausdrücke wie „Rrumms!“ oder die Frage „Wer bist Du?“ in einer Sprechblase. Der blaue Vogel und die Sprechblase „Koraxpf...“ verbildlichen das in *L'origine degli uccelli* nur mit Worten beschriebene Comic. Allerdings ist die besagte Erzählung im ersten Teil der *Cosmicomics* enthalten, während das Bild auf dem Umschlag des zweiten Bands zu sehen ist.

Die einzelnen Bilder der Einbände lassen zum Teil direkte Assoziationen zu Erzählungen aus den Sammlungen zu. Neben dem bereits genannten Verweis auf *L'origine degli uccelli*, erinnert ein Fisch mit Beinen an die ersten an Land lebenden Tiere in *Lo zio acquatico* und der Dinosaurier ist offensichtlich als

Anspielung auf *I Dinosauri* zu verstehen. Die Darstellung des Universums und das Bild mit scheinbar prähistorischen Pflanzen und Kleinstlebewesen korrelieren inhaltlich mit mehreren Episoden beziehungsweise repräsentieren die Thematik der *Cosmicomiche* insgesamt. In mehreren Abbildungen ist ein Mann mit Hut zu sehen, der die Situation zu beobachten scheint. Es liegt daher die Vermutung nahe, dass in dieser Person eine Parallele zu Qfwfq zu sehen ist, obwohl dieser in den Texten nicht eindeutig identifiziert ist und als immer neue Lebensform in Erscheinung tritt. Die Gegenüberstellung dieser Person mit dem Universum, bzw. dem Dinosaurier, könnte jedoch auch das Wechselspiel von Vergangenheit und Gegenwart, das besonders in *Ti con zero* immer präsenter wird, andeuten.

Der Text auf der Rückseite entspricht ausschnittsweise jenem der gebundenen Ausgabe der *Cosmicomics*. Einer kurzen Charakterisierung des Protagonisten folgt die Beschreibung der Geschichten als „'umgekehrte' Science-fiction-Geschichten“, in denen „kühne Wissenschaftstheorien“ und „die Macht uralter Mythen“⁸⁰ zu finden sind. Neu ist ein Ausschnitt einer Rezension aus der *Süddeutschen Zeitung*, in der neben der „Nachdenklichkeit in diesen Erzählungen“ „das Heitere“ und „die betörende Leichtigkeit“ hervorgehoben werden.⁸¹

Auf den ersten Seiten des Buches finden sich eine kurze Biographie Calvinos und die Aufzählung einiger seiner Werke, die ebenfalls bei *dtv* erschienen sind. Seite eins beginnt unter der Überschrift „Das Buch“ mit einem Zitat aus *Der Mond als Pilz*. In der zweiten Hälfte des Abschnitts soll das Interesse des Lesers geweckt werden, indem der Inhalt der Erzählungen kurz angedeutet wird:

Aber wer ist dieser unaussprechliche Qfwfq? Lurch oder Amöbe, Mammut oder Molluske? Fragen Sie doch Großmutter Ggge, wenn sie gerade von einem Planeten zu einem anderen umzieht, oder besser Großvater Eggg, der lieber friedlich sein Rentnerdasein genießen möchte...⁸²

⁸⁰ Calvino: *Cosmicomics*. Das Gedächtnis der Welten. 1991, Klappentext.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd, 1.

4. Die Rezeption Italo Calvinos unter besonderer Berücksichtigung der *Cosmicomiche*

4.1. Theoretische Überlegungen

In seinem Essay *Literaturgeschichte als Provokation*⁸³ übt der romanistische Literaturwissenschaftler Hans Robert Jauß Kritik an der vorherrschenden Methodik der Literaturwissenschaft und postuliert eine neue Vorgehensweise. Seiner Meinung nach muss der Leser bzw. der „Faktor Publikum“ weiter in den Fokus der Literaturtheorie gerückt werden:

Im Dreieck von Autor, Werk und Publikum ist das letztere nicht nur der passive Teil, keine Kette bloßer Reaktionen, sondern selbst wieder eine geschichtsbildende Energie. Denn erst durch seine Vermittlung tritt das Werk in den sich wandelnden Erfahrungshorizont einer Kontinuität, in der sich die ständige Umsetzung von einfacher Aufnahme in kritisches Verstehen, von passiver in aktive Rezeption, von anerkannten ästhetischen Normen in neue, sie übersteigende Produktion vollzieht.⁸⁴

Die Methodik der Literaturwissenschaft soll daher um die Dimension der Rezeptions- und Wirkungsästhetik erweitert werden.

Jauß spricht von einer dialogischen Beziehung zwischen Werk und Leser, die von historischen und ästhetischen Faktoren gesteuert wird. Das ästhetische Urteil des Publikums erfolgt durch Vergleiche mit bereits gelesenen Texten. Die historische Komponente äußert sich dadurch, „daß sich das Verständnis der ersten Leser von Generation zu Generation in einer Kette von Rezeptionen fortsetzen und anreichern kann.“⁸⁵ Aufgrund des historisch bedingten Wandels im Erwartungshorizont des Publikums, kann die Wirkung eines Werkes nicht immer ident sein.

Jauß fordert eine Neuorientierung der Literaturgeschichte, die ihr Interesse den unterschiedlichen Leseerfahrungen des Publikums widmet und die eigene Rezeption als Teil der „historischen Reihe“⁸⁶ bewusst macht.

Inwiefern der Erwartungshorizont des Publikums von einem neuen Werk getroffen oder aufgebrochen wird, lässt Rückschlüsse auf den ästhetischen Wert

⁸³ Vgl. Jauß: 1967, 43-57.

⁸⁴ Ebd., 45.

⁸⁵ Ebd., 46.

⁸⁶ Ebd., 47.

eines Textes zu. In diesem Fall spielt die historische Komponente neuerdings eine tragende Rolle. Ein Text, der für den ersten Leser befremdlich oder verstörend wirkt, kann aufgrund der sich ändernden Erwartungen für die nächste Generation als selbstverständlich gelten. Aus der Rekonstruktion des Erwartungshorizonts mit dem der Leser eines älteren Textes diesen erstmals aufgenommen hat, lässt sich schließen, welche Wirkung das Werk auf den damaligen Rezipient ausgelöst hat. Die Leseerfahrungen des Publikums beeinflussen zudem das persönliche Weltbild und können sich in weiterer Folge auf das gesellschaftliche Verhalten auswirken. Ein weiteres Ziel der Literaturgeschichte sollte daher laut Jauß sein, ihre Wechselwirkung mit der allgemeinen Geschichte und die gesellschaftliche Funktion von Literatur zu untersuchen.

Im Sinne Jauß' soll vor der Analyse der *Cosmicomiche* und ihren deutschen Übersetzungen die Aufnahme dieser Texte sowohl in Italien als auch im deutschsprachigen Raum untersucht werden.

4.2 Die Rezeption Calvinos in Italien

4.2.1 Kurzer Abriss der Aufnahme seines Gesamtwerks in der italienischen Literaturkritik

Obwohl *Il sentiero dei nidi di ragno* aus der Feder eines noch unbekanntes Schriftstellers stammt, ist bereits Calvinos erster Roman im Jahr 1947 ein großer Erfolg in Italien. Dazu tragen laut Baroni die Unterstützung durch den Verlag *Einaudi* und seine Beziehungen zu Cesare Pavese, Elio Vittorini, Natalia Ginzburg und anderen bedeutenden Literaten dieser Zeit bei.⁸⁷ Trotzdem eine Reihe von Rezensionen - darunter hervorzuheben ist jene von Pavese - das Erstlingswerk Calvinos lobt, sind auch negative Kritiken in italienischen Kulturzeitungen zu lesen. Vorgeworfen wird dem ligurischen Schriftsteller darin „un eccesso d'irrazionalismo, d'istintività, di truculenza e di pathos“.⁸⁸

Durch sein folgendes Werk *Ultimo viene il corvo* werden auch bedeutende italienische Literaturkritiker wie De Robertis und Falqui auf Calvino aufmerksam.

⁸⁷ Vgl. Baroni: 1990, 111.

⁸⁸ Scarpa: 1999, 102.

Als großen Durchbruch bezeichnet Scarpa schließlich das Erscheinen von *Il visconte dimezzato*.⁸⁹ Während die Verwendung irrationaler Motive zuvor noch kritisiert wurde, scheint sich nun die Erwartungshaltung des Publikums geändert zu haben: Die Rezensionen zum *geteilten Visconte* heben die Einbindung märchenhafter Elemente in die Erzählung positiv hervor: „favola piena di stregonerie, di barocchi miracoli e di capricci grotteschi.“⁹⁰ Seitens der Kommunisten wird fehlendes gesellschaftspolitisches Engagement im Roman beklagt, weshalb dort Fragen auftauchen wie: „Calvino è caduto nelle mani dei conservatori? Il Visconte si lascia usare contro il Neorealismo?“⁹¹

Trotz dieser Anfechtungen nimmt das Ansehen Calvinos in den folgenden Jahren kontinuierlich zu. Mit *L'entrata in guerra* gelingt es ihm, die Kritik gänzlich zu überzeugen und seinen Ruf als „autore multiforme e imprevedibile“ zu sichern.⁹²

Der fortschreitende Erfolg des ligurischen Autors durch die *Fiabe italiane* und *I nostri antenati* bleibt jedoch nicht uneingeschränkt. Immer wieder stößt der „große Fabulierer“ auch auf Missgunst:

Storia e avventura, umanità e natura, i termini intorno ai quali egli vorrebbe costruire i suoi racconti, van ciascuno per suo conto, visconti dimezzati della fantasia calviniana: e la storia non riesce a diventare avventura [...] e l'avventura non riesce a diventare storia,⁹³

schreibt Asor Rosa nach Erscheinen der *Antenati* und wirft dem Schriftsteller weiters vor: „E come una parte di questo Calvino può decadere facilmente nel neorealismo piú grezzo e volgare, così l'altra può decadere nel vuoto divertimento, nel puerile *pastiche*, nella gratuità assoluta.“⁹⁴

Oftmals verwiesen wird in der Sekundärliteratur auf Cesare Cases Analyse von Calvinos narrativen Texten und das seiner Meinung nach darin zu findende Konzept Nietzsches vom „pathos della distanza“. Die Parallele sieht Cases in dem bei Calvino vielfach präsenten Motiv der „tensione tra la solitudine nella distanza e la comunità necessaria, ma disgustosamente vicina e infida. [...] in entrambi le

⁸⁹ Vgl. ebd, 103.

⁹⁰ Cecchi, Emilio: *Il visconte dimezzato*. In: *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*. Milano: Garzanti 1954, 310-313. Zitiert nach: Baroni: 1990, 113.

⁹¹ Zitiert nach: Scarpa: 1999, 103.

⁹² Scarpa: 1999, 103.

⁹³ Asor Rosa, Alberto: *Calvino dal sogno alla realtà*. In: *Mondo operaio. Supplemento scientifico letterario*. Rom. März-April 1958, 5-11. Zitiert nach: Baroni: 1990, 127-128.

⁹⁴ Ebd.

situazioni estreme l'uomo è mutilato, e si tratta di ricomporlo, ciò che non può avvenire che nella favola.“⁹⁵

Verallgemeinernd versucht die italienische Literaturkritik Calvinos schriftstellerische Ansprüche in zwei Kategorien zu unterteilen: „la libera fantasia creatrice“, die sämtliche Märchen, seine Allegorien und Texte wie die *Cosmicomiche* prägt und „l'impegno etico-politico“, der in seinen „realistischen“ und „objektiven“ Werken zum Ausdruck kommt.⁹⁶ Vor allem die Werke, die der „libera fantasia“ zugeschrieben werden, sind zum Teil heftigen Anschuldigungen ausgesetzt: „Accanto a *La giornata di uno scrutatore* Calvino ci ha anche dato libri che riprendono la formula fiabesca. Decisamente infelice il primo, *Il cavaliere inesistente*, perché l'autore è troppo preoccupato di dare alle sue invenzioni significati ideologici.“⁹⁷ Obgleich die prinzipielle Wertschätzung Calvinos deutlich wird, fällt auch die Beurteilung der *Cosmicomiche* sehr schlecht aus: „Decisamente migliore, invece, *Le Cosmicomiche*, anche se rimane un'opera minore nell'ambito stessa della produzione calviniana.“⁹⁸ Gelobt wird der Erzählband nur sehr eingeschränkt: „Tuttavia è, almeno, un libro divertente, ingegnoso e, in alcuni parti, pure artisticamente riuscito.“⁹⁹ Salinari beklagt vor allem Calvinos humoristische und unterhaltenden Erzählstil und das nicht mehr vorhandene, sozialpolitische Engagement des Schriftstellers.¹⁰⁰

Die neue Richtung die Calvino mit dem der Kombinatorik und Logik verpflichteten Erzählstil einschlägt, löst beim Publikum eine geteilte Meinung hervor: Spinazzola betrachtet *Ti con zero* als „i limiti dello sperimentalismo di Calvino“.¹⁰¹ Während er das bisherige Werk des ligurischen Autors als „eccelenti prove“ titulierte, meint er zu neueren Erzählungen: „lo scrittore mimerebbe i procedimenti della logica scientifica e il ,tono di conversazione sofisticata' appesantirebbe il ritmo narrativo.“¹⁰² Finks Urteil zu *Ti con zero* fällt ebenfalls

⁹⁵ Cases, Cesare: Italo Calvino e il „pathos della distanza“. In: Città aperta. Nr. 7-8. Rom. 1958, 33-35. Zitiert nach: Baroni: 1990, 114.

⁹⁶ Bernardini Napoletano: 1977, 9.

⁹⁷ Salinari, Carlo: Preludio e fine del realismo in Italia. Napoli: Morano 1967, 339-345. Zitiert nach: Baroni: 1990, 130.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Vgl. ebd, 130-131.

¹⁰¹ Spinazzola, Vittorio: *Ti con zero* non convince. In: *Vie nuove*. Rom. 1.2.1968. Zitiert nach: Baroni 1990, 117.

¹⁰² Ebd.

negativ aus. Angeklagt wird von ihm vor allem der für Calvino typische Wechsel sprachlicher Register: „Gli stessi mutamenti di registro, così frequenti e vertiginosi nella carriera dello scrittore, riflettono, più che superficiale aderenza a mode occasionali, una non mentita irrequietezza.“¹⁰³

Im Gegensatz dazu wird der außergewöhnliche Sprachstil auch von zahlreichen Kritikern geschätzt: Mazza, die Calvinos politische und moralische Ansprüche würdigt und stellt bezüglich seiner Sprache fest: „modernissima nell’espressione [...], inquieta e quindi altrettanto attuale nella sostanza“.¹⁰⁴ Obwohl Scarpa behauptet, Calvino habe durch *Le cosmicomiche* einen Teil seiner Leser verloren¹⁰⁵, löst die Veröffentlichung der ersten Erzählungen im *Giorno* von vielen Seiten auch Bewunderung aus, weshalb schon kurze Zeit später Anfragen nach der Lizenz für *Le cosmicomiche* bei *Einaudi* eintreffen.¹⁰⁶

In der Kritik erfährt der Band Anerkennung durch Montales Rezension, in der er den prägenden Ausdruck „fantascientifico alla rovescia“ gebraucht.¹⁰⁷ In thematischer Hinsicht wird oftmals die „demitizzazione del pregiudizio antropocentrista“¹⁰⁸ hervorgehoben.

Poletto beschäftigt sich mit Calvinos wissenschaftlichen Ansprüchen und kommt zu dem Schluss, dass Calvinos Faszination im Bestreben „di descrivere la natura, scoprirne le leggi ed arrivare ad una verità assoluta“¹⁰⁹ liegt. In seinen letzten Erzählungen verliert Calvino dieses Vertrauen in die Wissenschaft „La scienza [...] costruisce modelli del mondo continuamente messi in crisi [...] non finisce mai di decifrare il corso della multiforme realtà.“¹¹⁰ In diesem Zweifel an der Macht wissenschaftlicher Modelle sieht Poletto den Grund für Calvinos widersprüchliche Theorien in den *Cosmicomiche*, wenn beispielsweise in *La molle Luna* der Mond als eigener Planet der Anziehungskraft der Erde unterliegt, während in *La Luna come un fungo* der Mond sich aus der Materie der Erde

¹⁰³ Fink, Guido: *Ti con zero*. In: *Paragone*. Letteratura. Firenze. Febbraio 1968, 149. Zitiert nach: Baroni: 1990, 117.

¹⁰⁴ Mazza, Antonia: *Italo Calvino: uno scrittore dimezzato?* In: *Lettere*. Milano: gennaio 1971, 3-14. Zitiert nach: Baroni: 1990, 117.

¹⁰⁵ Vgl. Scarpa: 1999, 105.

¹⁰⁶ Vgl. Serra: 2006, 288.

¹⁰⁷ Montale: 1996, 9.

¹⁰⁸ Petrucciani, Mario: *Scienza e letteratura nel secondo Novecento*. La ricerca letteraria in Italia tra algebra e metafora. Milano: Mursia 1978, 85-88. Zitiert nach: Baroni: 1990, 141.

¹⁰⁹ Poletto: 1988, 104.

¹¹⁰ Calvino. Zitiert nach: Poletto: 1988, 104.

entwickelt und sich von ihr loslöst. Diese Unstimmigkeiten sollten laut Poletto von Calvino behoben werden.¹¹¹

Der Kontakt zum Autorenkreis *Oulipo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*)¹¹² prägt Calvinos Werk entscheidend. In der Literaturkritik kommt diese Tatsache vielfach zur Sprache. Erste Einflüsse des Zirkels sind bereits in den *Cosmicomiche* und darin vor allem in den *Racconti deduttivi* zu erkennen. Maria Luisa di Felice sieht daher die Partikularität der *Cosmicomiche* „nell’apertura del testo artistico al discorso scientifico“.¹¹³ Ferrucci bezeichnet Calvino als „scienziato della letteratura o un letterato della scienza“.¹¹⁴ Die konsequent durchgehaltenen, formalen Strukturen in jüngeren Erzählungen, „l’intreccio di forme eleganti ed esattezza combinatoria“, wird vor allem seitens der Strukturalisten befürwortet.¹¹⁵ Dennoch trifft der avantgardistische Stil nicht durchwegs auf Anerkennung. So wird der strukturelle Aufbau von *Se una notte d’inverno un viaggiatore* von manchen Kritikern als „corazzata, ipercalcolata, arciconsapevole e priva di gioia“ empfunden.¹¹⁶

Während das Erscheinen von *Palomar* eine sehr angeregte wie kontroverse Diskussion auslöst, bleiben Reaktionen auf die Ausgabe der *Cosmicomiche vecchie e nuove* aus.¹¹⁷

Nach seinem Tod wird Calvino prompt zum „simbolo della letteratura“. Unzählige Studien und Monographien lassen ihn zum bedeutendsten Schriftsteller des *Novecento* werden und im Ausland gilt keinem anderen italienischen Autor ein größeres Interesse.¹¹⁸

¹¹¹ Vgl. Poletto: 1988, 104.

¹¹² *Oulipo*: Der intellektuelle Zirkel, bestehend aus Mathematikern und Literaten, versucht, mathematische Konzepte auf die Sprache zu übertragen. Demnach sollen literarische Texte bestimmten formalen Zwängen, den *Contraintes*, unterliegen. Durch die Regeln soll die Kreativität des Autors nicht eingeschränkt werden, sondern potentielle literarische Verfahren aufzeigen. (Vgl. Setzkorn: 2004, 320.)

¹¹³ Di Felice, Maria Luisa: „Le Cosmicomiche“ di Italo Calvino come parabole epistemologiche. In: *Problemi*. Roma. Maggio-agosto 1982, 122-143. Zitiert nach: Baroni: 1990, 123.

¹¹⁴ Ferrucci, Carlo: *La letteratura dell’utopia*. Sociologia del romanzo contemporaneo. Milano: Mursia 1984. Zitiert nach: Baroni: 1990, 123.

¹¹⁵ Scarpa: 1999, 105.

¹¹⁶ Vgl. Scarpa: 1999, 107.

¹¹⁷ Vgl. ebd.

¹¹⁸ Vgl. Scarpa: 1999, 108.

4.2.2 Auflagen der *Cosmicomiche*

Eine Untersuchung aller Auflagen der *Cosmicomiche* im Katalog der Nationalbibliothek von Rom¹¹⁹ und Florenz¹²⁰ zeigt, dass beim italienischsprachigen Publikum seit der Erstausgabe bis 2009 eine rege Nachfrage nach diesen Erzählungen besteht. Die meisten Auflagen erzielten *Le cosmicomiche* und *Ti con zero* in den ersten Jahren nach ihrem erstmaligen Erscheinen. Doch auch in der folgenden Zeit werden sie kontinuierlich im Abstand von wenigen Jahren neu herausgebracht. Auffällig ist, dass im Vergleich dazu die Sammlungen *La memoria del mondo*, *Cosmicomiche vecchie e nuove* und *Tutte le cosmicomiche* insgesamt jeweils nur unter zehn Editionen verzeichnen können. Die *Cosmicomiche* scheinen somit durchaus noch auf ein breites Interesse beim italienischen Leser zu stoßen, wenngleich die älteren und kürzeren Sammlungen, den neueren und umfassenderen vorgezogen werden.

4.3 Die Rezeption Calvins im deutschsprachigen Raum

4.3.1 Verlagstätigkeit

Die ersten deutschen Übersetzungen von Calvins Werken erscheinen im Verlag *Fischer*, der zwischen 1957 und 1969 sieben Texte editiert (*Der geteilte Visconte; Der Baron auf den Bäumen; Der Ritter, den es nicht gab; Der Tag des Wahlhelfers; Wo Spinnen ihre Nester bauen; Marcovaldo; Kosmokomische Geschichten*).¹²¹ Zu Beginn erfreut sich der neue Autor keiner großen Beliebtheit beim deutschsprachigen Publikum, wie Hösle festhält:

Calvins früherer Verleger S. Fischer in Frankfurt konnte von den veröffentlichten Titeln meistens nicht einmal zweitausend Exemplare absetzen, obwohl die Zustimmung seitens der literarischen Platzanweiser in Funk und Presse von Anfang an stets nahezu unisono gewesen war.¹²²

¹¹⁹ <http://www.bnrcrm.librari.beniculturali.it/> [1.10.2009]

¹²⁰ <http://www.bncf.firenze.sbn.it/> [1.10.2009]

¹²¹ Vgl. Mayr: 1992, 17-18.

¹²² Hösle: 1988, 133.

Erst die Übersetzung von einzelnen Erzählungen aus den *Racconti* findet Anklang beim hiesigen Leser.¹²³

Das anfängliche Desinteresse des deutschsprachigen Publikums lässt sich durch dessen Erwartungshaltung erklären, die durch Calvino's Texte sowohl in thematischer als auch in formaler Hinsicht aufgebrochen wird und somit ein gewisses Befremden beim Leser auslöst.

Sehr bemüht um die Veröffentlichung von Calvino's Texten im deutschen Sprachraum ist der Verlag *Volk und Welt*, der von 1962 bis 1987 insgesamt 20 Werke des italienischen Schriftstellers herausbringt. Der in Ostberlin angesiedelte Verlag dürfte wohl auch aus ideologischen Beweggründen an der Verbreitung von Werken eines sozialkritischen und linkspolitischen Autors interessiert sein. Die gewollte Wirkung der Übersetzungen wird dabei durch parteiorientierte Nachworte gesichert.¹²⁴ Im Nachwort zu *Das giftige Kaninchen*, einer Auswahl von Erzählungen der *Racconti*, heißt es beispielsweise:

Auch für den deutschen Leser ist es interessant, den nicht von Irrtümern freien, aber stets ehrlichen Weg eines Schriftstellers zu verfolgen, der zu den hervorragendsten Repräsentanten der zeitgenössischen Literatur zählt.¹²⁵

Nachdem 1973 auch der *Deutsche Taschenbuch Verlag* beginnt, Texte von Calvino herauszugeben, steigt die Nachfrage nach dessen Werken erwartungsgemäß enorm an.¹²⁶

Die meisten Editionen von Werken Calvino's sind im Jahr 1986 zu verzeichnen. Doch auch die darauf folgenden Jahre bis 1991 zeigen eine rege Verlagstätigkeit in Hinblick auf sein Gesamtwerk.¹²⁷ Für die zunehmende Nachfrage verantwortlich ist nicht nur der Tod des Autors im Jahr 1985, sondern auch das Erscheinen der deutschen Übersetzung von Umberto Eco's *Il nome della rosa* im Jahr 1982. Der sensationelle Erfolg des Romans im deutschsprachigen Raum weckt ein neues Interesse an italienischer Literatur, sodass auch längst veröffentlichten und vernachlässigten Werken wieder Aufmerksamkeit geschenkt

¹²³ Vgl. Mayr: 1992, 17-19.

¹²⁴ Vgl. ebd, 19-22.

¹²⁵ Nachwort. In: Calvino, Italo: *Das giftige Kaninchen*. Berlin: Volk und Welt 1964, 373. Zitiert nach: Mayr: 1992, 20.

¹²⁶ Vgl. Mayr: 1992, 23-25.

¹²⁷ Vgl. ebd, 29.

wird.¹²⁸ Den Höhepunkt ihrer Popularität erreichen literarische Texte aus dem südlichen Nachbarland im Zuge der Frankfurter Buchmesse, die im Jahr 1988 ihren Schwerpunkt auf italienische Literatur legt.¹²⁹

Der durch diese Ereignisse ausgelöste Boom ist jedoch nicht von Dauer. Bereits 1993 spricht Fleischanderl von einer neuerlichen „Krise der italienischen Gesellschaft“ und somit auch ihrer literarischen Produktion.¹³⁰ Eine Durchsicht des Katalogs der deutschen Nationalbibliothek¹³¹ und dem *Index Translationum*¹³² hinsichtlich der Auflagenzahl von Werken Calvinos bestätigt die Behauptung Fleischanderls. Selbst bei der deutschsprachigen Leserschaft beliebte Texte, wie *Der Baron auf den Bäumen* oder Übersetzungen der *Racconti* erscheinen im Lauf der neunziger Jahre nur mehr vereinzelt. Ein neuerlicher Aufschwung der italienischen Literatur in der Verlagsproduktion ist bis dato nicht zu verzeichnen. Erwähnenswert ist außerdem die auffallend geringe Menge der Editionen von Übersetzungen der *Cosmicomiche*: Heinz Riedts *Kosmokomische Geschichten* erscheinen insgesamt nur zweimal, davon eine Auflage im Jahr 1969 und eine weitere im Jahr 1971. Burkhart Kroebers Neuübersetzung *Cosmicomics* wird 1989 zweimal im Verlag *Hanser* herausgegeben und erscheint zu Beginn der neunziger Jahre in zwei Bänden beim Deutschen Taschenbuchverlag. Doch auch die günstigere Taschenbuchausgabe ist wenig erfolgreich, sodass beide Teile nur je zweimal editiert werden. Seit 1995 sind beide Titel vergriffen und werden mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit nicht wieder neu aufgelegt.¹³³

4.3.2 Kritiken in Zeitungen und Zeitschriften

Laut Mayr, die einen breiten Korpus von Zeitungen und Zeitschriften bis ins Jahr 1991 untersucht, wird in Kritiken zu Calvino vor allem der Stil des Schriftstellers gelobt. Auch sein breites Repertoire an Erzähltechniken wird angesprochen. Am meisten beschäftigten sich Rezensenten jedoch auch hier zu Lande mit phantastischen und märchenhaften Aspekten in seinen Texten, wobei die Kritiken

¹²⁸ Vgl. Hösle: 1988, 132.

¹²⁹ Vgl. Fleischanderl: 1993.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ <http://www.d-nb.de> [2.2.2009]

¹³² <http://databases.unesco.org/xtrans/xtra-form.shtml> [2.2.2009]

¹³³ Email-Korrespondenz mit Anja Lechner (Vertrieb dtv). 2.2.2009.

zu Beginn nicht immer positiv ausfallen und dem Autor das Fehlen „indirekter Wirklichkeitsbezüge“¹³⁴ vorgeworfen wird.¹³⁵

Erst später wird erkannt, dass hinter märchenhaften Mustern und phantasiereichen Bildern auch realistische Themen zum Vorschein kommen. Der große „Fabulierkünstler“ wird somit in ein neues Licht gerückt.

So heißt es in einer Rezension zu *Cosmicomics* aus dem Jahr 1990:

Mit hinreißender Ironie erfindet Calvino abstruse Lebenslagen [...]. Mit einer unglaublich leichten Sprache erschafft Calvino bezaubernd poetische Textstellen besonders dann, wenn er die Transparenz zwischen Unendlichem und Konkretem sichtbar macht, wenn aus Plasmawolken aus Gas und Staub Schatten neuartiger Gestalten in flüchtigen Nebeln erscheinen.¹³⁶

Während 1967 noch zu lesen ist: „Augenblicklich scheint er in einer Boutique der Madame Phantasie zu arbeiten. Möge er die Madame doch wieder auf den Bäumen suchen“¹³⁷ wird sein „facettenreiches Werk“¹³⁸ nun geschätzt.

In den neunziger Jahren wird Calvino durchgehend anerkannt „zu den bedeutendsten Schriftstellern der italienischen Moderne“ zu zählen und er wird als „begnadeter Erzähler von immer schöneren immer abstruseren Geschichten“¹³⁹ bezeichnet. Am *Büchertisch* der *Zeit* werden zahlreiche Texte Calvinos den Lesern empfohlen, ebenso wie neu erschienene Sammlungen unterschiedlicher Erzählungen stets besprochen werden. Anlässlich des 20. Todestages „eines der faszinierendsten italienischen Autoren“ erscheint in den *Salzburger Nachrichten* eine tiefgehende Besprechung zu den *Cosmicomics*. Barazon beschreibt die Erzählungen als „Etappen der Entstehung der Welt, der Zeit und des Raumes, und des Lebens in einer bestechenden, tief philosophischen Weise“.¹⁴⁰ Durch kurze Inhaltsangaben und Interpretationen einzelner Episoden zeigt die Kritikerin, wie hinter wissenschaftlichen Theorien und der humoristischen Erzählweise des Protagonisten „zutiefst bewegende philosophische Erkenntnisse“¹⁴¹ zum Vorschein kommen. In der Bücherreihe der *Süddeutschen Bibliothek* ist Calvino

¹³⁴ Vollenweider: 1973, 171.

¹³⁵ Mayr: 1992, 65.

¹³⁶ Gazzetti: 1990.

¹³⁷ Beckmann, Heinz: Nach dem Kalender geschrieben. In: Rheinischer Merkur. 17. März 1967. Zitiert nach: Mayr: 1992, 65.

¹³⁸ Riatsch: 1997, 81.

¹³⁹ Lüdke: 1994.

¹⁴⁰ Barazon: 2005, 3.

¹⁴¹ Ebd, 3.

mit *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* vertreten. In einer Kritik im *Standard* wird der letzte Band der Serie mit folgenden Worten gelobt: „Vor Ihnen liegt der letzte Band, Italo Calvino's *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, der der lustigste und der zugleich verwirrendste von allen zu werden verspricht“¹⁴²

Die ausschließlich positiven Kritiken der letzten Jahre legen die Vermutung nahe, dass Calvino auch im deutschsprachigen Raum als ein viel geschätzter und weithin bekannter Autor betrachtet werden kann. Dennoch ist zu bedenken, dass ein Großteil der Rezensionen im Zuge einer Neuausgabe und somit im Auftrag eines bestimmten Verlages verfasst wird. Eine objektive oder gar negative Beurteilung der Werke wäre in diesem Rahmen nicht möglich.

Einen Hinweis auf die Aufnahme von Calvino's Texten bei der deutschsprachigen Leserschaft gibt die Anzahl ihrer Editionen. Dass letztere in den vergangenen Jahren stark zurückgehen, ist ein Indiz für die enorme Diskrepanz zwischen der Rezeption des Schriftstellers im Feuilletonbereich und der beim deutschsprachigen Leser. Ein sehr augenscheinliches Beispiel liefert hierfür die Aufnahme der *Cosmicomiche*. So wird Calvino's Werk in verschiedenen Kritiken anlässlich des Erscheinens der *Cosmicomics* durchgehend gelobt. In der *FAZ* ist zu lesen:

Seine Sprache ist ebenso leicht, ja schwerelos wie seine Phantasie, der Grenzen des Möglichen nur dazu sein scheinen, um leicht über sie hinwegzuschreiten. [...] Von allen Werken Calvino's sind die in der Übersetzung Burkhard Kroebers erschienen ‚Cosmicomics‘ wohl das ambitionöseste, übermütig-tiefsinnigste, das im Leser ein Schwindelgefühl erzeugt, vergleichbar dem Fahren mit der Achterbahn, zugleich lustvoll und erschreckend.¹⁴³

Trotz dieser schmeichelhaften Worte bleibt der Erfolg beim Leser aus: Insgesamt existieren sechs Auflagen zu den drei deutschen Fassungen der *Cosmicomiche*, wobei die letzte Edition 1995 erscheint und zur Zeit keine Neuauflage geplant ist.

¹⁴² Encke: 2005.

¹⁴³ Stierle: 1989.

5. Die Übersetzer

5.1 Heinz Riedt

Riedt wird 1919 in Berlin als Sohn eines Diplomaten geboren, verbringt den Großteil seiner Kindheit jedoch in Palermo und Neapel. Während des Zweiten Weltkrieges ist er als Dolmetscher in der Wehrmacht tätig, bis es ihm gelingt, sich von einem Militärarzt als dienstuntauglich erklären zu lassen. Er inskribiert Politikwissenschaft an der Universität von Padua und schließt sich zur selben Zeit der *Resistenza* an, für die er wichtige Informationen einholt und den Austausch von Gefangenen organisiert.

1950 kehrt er nach Deutschland zurück und lässt sich zuerst in Ostberlin später in München nieder.

Bekannt wird er vor allem durch die deutsche Übersetzung von Primo Levis Werk *Se questo è un uomo*, in dem letzterer seine Zeit in Auschwitz thematisiert. Neben Texten von Levi und Calvino übersetzt Heinz Riedt auch weitere italienische Autoren wie Carlo Goldoni, Carlo Collodi, Tommaso Landolfi, Carlo Emilio Gadda, Pier Paolo Pasolini und Leonardo Sciascia. Abgesehen von mehreren italienischen Auszeichnungen wird er in Deutschland mit dem Übersetzerpreis der Regierung der DDR und dem Wieland-Preis geehrt.

Die letzten zwanzig Jahre bis zu seinem Tod 1997 verbringt Riedt in Italien.¹⁴⁴

5.2 Burkhart Kroeber

Burkhart Kroeber wird 1940 in Potsdam geboren. Er studiert Ägyptologie und absolviert seine Nebenfächer unter anderem in romanistischer Sprachwissenschaft. Von 1971-1977 ist er als freier Übersetzer von französischen, englischen, vor allem aber italienischen Werken tätig. Nennenswert sind in diesem Zusammenhang die deutsche Übersetzung von Charles Dickens' *The Mystery of Edwin Drood*, John Steinbecks *Travel with Charly* und die Neuübersetzung von Manzoni's Roman *I Promessi Sposi*. Kroeber übersetzt alle Romane Ecos sowie zahlreiche seiner Essay-Bände und macht den italienischen Autor somit auch im deutschen Sprachraum bekannt. Er überträgt zahlreiche italienische Werke unter anderem von Calvino, Fruttero / Lucentini und Cotroneo

¹⁴⁴ Vgl. Killy und Vierhaus: 1998, 295.

ins Deutsche und bringt die italienische Literatur damit auch dem hiesigen Leser näher.¹⁴⁵

Von 1977-1982 arbeitet er als Sachbuchlektor im Hanser Verlag und geht nach dem Erfolg der deutschen Fassung *Der Name der Rose* wieder seiner Tätigkeit als freier Übersetzer nach. Daneben ist er auch sozialpolitisch aktiv: von 1991-1997 als Vorsitzender des Übersetzerverbandes (VdÜ), anschließend als stellvertretender Vorstand des Deutschen Übersetzerfonds e.V. und seit 2003 als Sprecher der Deutschen Literaturkonferenz.¹⁴⁶

Nachdem er 1985 den Literaturpreis des Kulturpreises des BDI und 2001 den Johann-Heinrich-Voss-Preis erhalten hat, wird er 2006 mit dem Übersetzerpreis der Stadt München ausgezeichnet. Die Begründung der Jury dazu lautet folgendermaßen:

Burkhart Kroeber gehört zu den brilliantesten und fruchtbarsten Literaturübersetzern im deutschsprachigen Raum. Schon vom Umfang her ist sein Oeuvre imposant, es umfasst rund sechzig Buchtitel (Taschenbücher und Sonderausgaben nicht mitgerechnet). Mit ungewöhnlicher Stilsicherheit und zupackender Prägnanz gestaltet Kroeber die deutsche Sprachwelt seiner Autoren; Lust am Text und Liebe zur Sprache springen den Leser aus seinen Übersetzungen geradezu an [...] - ein selbstbewußter Übersetzer. Und ein streitbarer dazu, er mischt sich ein, scheut auch vor öffentlichen Debatten nicht zurück, polemisiert und argumentiert mit spitzer Feder zugunsten des immer noch unterprivilegierten Berufsstands der Literaturübersetzer. Solange es Übersetzer wie Burkhart Kroeber gibt, braucht man um die legendäre deutsche Übersetzungstradition nicht zu bangen.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Vgl. Stauder: 1997, 362-363. u. Bundessparte Übersetzer im Verband deutscher Schriftsteller in der IG Medien: 2003, 171.

¹⁴⁶ <http://idw-online.de/pages/de/news257765> [2.2.2009]

¹⁴⁷

www.muenchen.de/Rathaus/kult/foerderung/preisestipendien/literatur/uebersetzerpreis/163417/uebersetzer2006.html [2.2.2009]

6. Übersetzungstheoretische Zugänge

6.1 Sprachwissenschaftliche Methoden

Wie Jiří Levý bereits 1969 festhält, liegt der linguistische Forschungsschwerpunkt im Bereich der Übersetzung in der Kontrastierung der betroffenen Sprachen. Neben grammatikalischen Aspekten gewinnen jedoch auch die Erkenntnisse „jüngerer“ linguistischer Disziplinen, wie Kommunikationstheorie und Soziolinguistik, an Bedeutung für die Übersetzungsforschung. Levý differenziert daher zwischen zwei sprachwissenschaftlichen Richtungen in der Übersetzungstheorie: zum einen werden sprachliche Universalien und Unterschiede ermittelt, zum anderen soll gezeigt werden, „wie die spezifischen Züge eines Sprachsystems die Weltsicht (vision du monde) der Sprecher formen, die diese Sprache gebrauchen (Hypothese von Benjamin L. Whorf).“¹⁴⁸

Der Linguist Wandruszka erklärt den Nutzen des Übersetzungsvergleichs für die Untersuchung und Beschreibung verschiedener Sprachsysteme folgendermaßen:

Er [der Übersetzungsvergleich] zeigt uns mit unerreichbarer Anschaulichkeit von Sprache zu Sprache die nahen und nächsten Entsprechungen der Formen und Funktionen. Er bietet zum ersten Mal eine sichere Grundlage für eine umfassende und vergleichende Beschreibung mehrerer Sprachen und für eine kritisch vergleichende Würdigung der ihnen zur Verfügung stehenden Mittel.¹⁴⁹

Bis heute gilt das zentrale Interesse linguistisch ausgerichteter Übersetzungsforschung dem Gegenüberstellen von Sprachen bzw. dem Finden und Bewerten von äquivalenten Sprachpaaren. Gauger spricht dabei nicht nur „vom Übersetzungsvergleich als spezifisches Instrument des synchronischen Sprachvergleichs“ sondern auch „als Instrument der Übersetzungsforschung“.¹⁵⁰ Sprachwissenschaft und Übersetzungswissenschaft profitieren somit gegenseitig voneinander: einerseits liefern Übersetzungen essenzielle Daten vor allem für die kontrastive Linguistik, andererseits sind linguistische Theorien sowohl für den Prozess des Übersetzens als auch den Bereich der Übersetzungskritik bedeutsam.

¹⁴⁸ Levý: 1969, 20.

¹⁴⁹ Wandruszka: 1969, 8.

¹⁵⁰ Gauger: 2001, XI.

Als konkretes Beispiel des linguistischen Übersetzungsvergleichs im Dienste der Kontrastierung von Sprachen möchte ich einen Beitrag von Meisenburg¹⁵¹ nennen. Sie untersucht den in circa 25 Sprachen übersetzten Roman *Der Vorleser* von Bernhard Schlink und vergleicht unter anderem den Titel des Originals mit seinen romanischsprachigen Fassungen. Dabei verursacht schon der scheinbar sehr einfach gewählte deutsche Titel in der Form „Nomen plus Artikel im Nominativ“ Schwierigkeiten in den romanischen Sprachen: Das Konzept des Vorlesens kann in den romanischen Sprachen nur durch eine adverbiale Bestimmung des Ausdrucks *Lesen* erzeugt werden [französisch: lire (à haute voix), italienisch: leggere (ad alta voce), leer (en voz alta) usw.]. Eine Substantivierung nach dem Muster „Il lettore ad alta voce“ ist nicht möglich. Das Fehlen einer Entsprechung für den deutschen Ausdruck *Der Vorleser* ist laut Meisenburg ein „typischer Fall von deutscher Spezifizierung gegenüber romanischer Generalisierung.“¹⁵²

6.2 Literaturwissenschaftliche Methoden

Während die Gegenüberstellung von Sprachpaaren und kommunikationstheoretische Fragestellungen die Herangehensweise des linguistischen Zugangs kennzeichnen, bilden die „vergleichende historische Poetik und eine Analyse des Anteils des Übersetzers am übersetzten Werk“¹⁵³ die Grundlage für literaturwissenschaftliche Übersetzungstheorien.

Die Bedeutung des Übersetzers für den zielsprachlichen Text wird in der linguistischen Methodik vernachlässigt, obwohl sie laut Levý in vielerlei Hinsicht von Interesse sein kann. Betrachtet man die Übersetzung „als Äußerung oder Ausdruck der schöpferischen Individualität des Autors“¹⁵⁴ ist zu untersuchen, inwieweit der individuelle Stil des Übersetzers und seine Interpretation des Originals in den Zieltext einfließen. Darüber hinaus bringt der Übersetzer als „Autor seiner Zeit und seiner Nation“ eine bestimmte Haltung bezüglich Vorgehensweise und Methode der Übersetzung zum Ausdruck. Die Analyse mehrerer Übersetzungen lässt daher Rückschlüsse auf epochen- oder

¹⁵¹ Vgl. Meisenburg: 2001, 130-149.

¹⁵² Ebd, 132-133.

¹⁵³ Levý: 1969, 24.

¹⁵⁴ Ebd, 25.

kulturspezifische Translationsnormen zu. Ein umstrittenes Thema der normativen Übersetzungstheorie betrifft die Frage, inwieweit der Übersetzer das Original verändern darf. Die darauf aufbauende Kontroverse der Übersetzungsästhetik soll daher im folgenden Kapitel ausführlicher besprochen werden.¹⁵⁵

6.2.1 Einbürgerung versus Verfremdung

6.2.1.1 Begriffsbestimmung

In der Vielzahl unterschiedlicher methodischer Zugänge der Übersetzungswissenschaft lässt sich eine stets wiederkehrende Gegenüberstellung zweier Vorgehensweisen erkennen. Schon Goethe macht auf diese grundlegende Unterscheidung aufmerksam:

Es giebt zwey Uebersetzungsmaximen. Die eine verlangt, daß der Autor einer fremden Nation zu uns herüber gebracht werde, dergestalt, daß wir ihn als den unsrigen ansehen können; die andere dagegen macht an uns die Forderung, daß wir uns zu dem Fremden hinüber begeben und uns in seine Zustände, seinen Styl, seine Eigenheiten finden sollen.¹⁵⁶

Koller verwendet zur Beschreibung dieser Verfahren die Bezeichnungen „adaptierende vs. transferierende Übersetzung“ und definiert die Begriffe wie folgt:

„a) Die *adaptierende Übersetzung* ersetzt AS-Textelemente, die spezifisch in der AS-Kultur verankert sind, durch Elemente der ZS-Kultur; die Übersetzung *assimiliert* den AS-Text im ZS-Kontext.
b) Die *transferierende Übersetzung* versucht, kulturspezifische AS-Elemente als solche im ZS-Text zu vermitteln.“¹⁵⁷

Die adaptierende Übersetzung greift stärker ins Original ein und erleichtert somit dem zielsprachlichen Publikum die Rezeption des Textes. Durch eine adaptierende Übersetzung hingegen bleiben kulturelle Eigenheiten von Denkmustern oder Ausdrucksweisen erhalten und die Fremdheit des Textes wird spürbar.

Während diese Dichotomie grundsätzlich von verschiedenen Theorien übernommen wird, ändert sich lediglich die Benennung der beiden Methoden: Ausgehend von Cicero und seiner Gegenüberstellung „ut orator vs. ut

¹⁵⁵ Vgl. ebd, 24-32.

¹⁵⁶ Goethe: 1813, 438.

¹⁵⁷ Koller: 1992, 60.

interpretieren“¹⁵⁸ heißt es bei Goethe und Schleiermacher „den Autor zum Leser bewegen vs. den Leser zum Autor bewegen.“¹⁵⁹ Levý spricht in seiner viel zitierten Übersetzungstheorie von „illusionistischem“ und „antiillusionistischem“¹⁶⁰ Übersetzen. Postgate unterscheidet zwischen „prospektivem“ und „retrospektivem“ Übersetzen, Hans-Georg Gadamer zwischen „Integration“ und „Rekonstruktion“¹⁶¹ Der französische Übersetzungswissenschaftler Georges Mounin stellt den „verres transparents“ die „verres colorés“¹⁶² gegenüber.

Die Auflistung hier enthält nur eine Auswahl unterschiedlicher Bezeichnungen und könnte noch weiter fortgesetzt werden. In der Forschungsliteratur dominiert heute laut Bohnenkamp¹⁶³ die Gegenüberstellung von „einbürgerndem“ und „verfremdendem“ Übersetzen, wobei sie selbst dafür plädiert den Begriff „verfremdend“ durch „hybrid“ zu ersetzen, um die „heterogene Herkunft“¹⁶⁴ des Translats zu verdeutlichen.

6.2.1.2 Übersetzungsgeschichtliche Präferenzen

In historischer Hinsicht treten zwei Epochen mit einer jeweils spezifischen Präferenz für eine der beiden Translationstechniken hervor:¹⁶⁵ Die als *belles infidèles* bezeichnete Strömung erlebt ihre Blütezeit in Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert und orientiert sich an einbürgernden Übersetzungsnormen. Während zu Beginn der Epoche der zielsprachliche Text dem Original grundsätzlich treu bleibt, werden im 18. Jahrhundert die „Grenzen der Übersetzung [...] im engeren Sinn eindeutig überschritten.“¹⁶⁶ Neben sprachlichen Anpassungen ist die übertriebene Assimilierung des geschichtlichen Umfelds an die französische Kultur typisch für damalige Übersetzungen. Der Übersetzungstheoretiker Bellanger rechtfertigt den Zeitgeist seiner Landsleute noch im 19. Jahrhundert und sieht die primäre Aufgabe des Übersetzers darin,

¹⁵⁸ Cicero: De optime genere oratorum. Zitiert nach: Reiß: 2000, 32.

¹⁵⁹ Schleiermacher: 1813. Zitiert nach: Reiß: 2000, 32.

¹⁶⁰ Levý: 1969, 31-32.

¹⁶¹ Gadamer: 1975, 158.

¹⁶² Mounin: 1955, 109 u. 139.

¹⁶³ Bohnenkamp: 2004, 10.

¹⁶⁴ Ebd, 17.

¹⁶⁵ Vgl. Albrecht: 1998, 76-88.

¹⁶⁶ Albrecht: 1998, 77.

der Masse zugänglich zu machen, was nur einem kleinen Kreis zugänglich war. [...] Er wird somit, um es kurz zu sagen, vermeiden, seinen Leser zu befremden [dépayser]. Bei jeder Gelegenheit wird er ihn daran erinnern, daß er in Paris und nicht in Rom oder Athen wohnt, daß er als treuer Untertan des allerchristlichsten Königs und nicht als Bürger einer heidnischen Adelsrepublik geboren wurde und daß er zur Zeit von François I^{er} und Henri III und nicht im Jahrhundert von Augustus oder Perikles lebt.¹⁶⁷

Um der französischen Leserschaft übersetzte Texte in kultureller Hinsicht näherzubringen, wird zudem die Makrostruktur des Textes ohne Rücksicht auf den Ausgangstext so weit wie „notwendig“ verändert.

Obwohl diese extreme Formen einbürgernder Übersetzungen nicht nur in Frankreich zu finden sind, werden die *belles infidèles* oft als „'typisch französisches' Phänomen“¹⁶⁸ bezeichnet. Besonders deshalb, weil in Frankreich adaptierende Übersetzungsverfahren auch in den folgenden Epochen noch eine große Anhängerschaft finden.¹⁶⁹

Dass die französische Übersetzungsnorm des 18. Jahrhunderts auch bei Zeitgenossen auf Ablehnung stößt, beweist Herders Stellungnahme: „Die Franzosen, zu stolz auf ihren Nationalgeschmack, nähern demselben alles, statt sich dem Geschmack einer anderen Zeit zu bequemen. Homer muß als Besiegter nach Frankreich kommen, sich nach ihrer Mode kleiden, um ihr Auge nicht zu ärgern.“¹⁷⁰

Neben Herders Kritik führen vor allem Schleiermachers übersetzungstheoretische Vorträge zu einem Umdenken in der bisherigen Methodik. Damit verfremdete Literatur von einer Leserschaft aufgenommen und verstanden wird, ist laut Schleiermacher „ein Verpflanzen ganzer Literaturen in eine Sprache“ nötig. „Einzelne Arbeiten dieser Art haben nur einen Werth als Vorläufer einer sich allgemeiner entwickelnden und ausbildenden Lust an diesem Verfahren.“¹⁷¹

¹⁶⁷ Bellanger, Justin: Histoire de la traduction en France. In: Revue de la Société des Etudes Historiques IX (1891), 251. Zitiert nach: Albrecht: 1998, 79.

¹⁶⁸ Albrecht: 1998, 81.

¹⁶⁹ Vgl. ebd.

¹⁷⁰ Herder: 1877, 290.

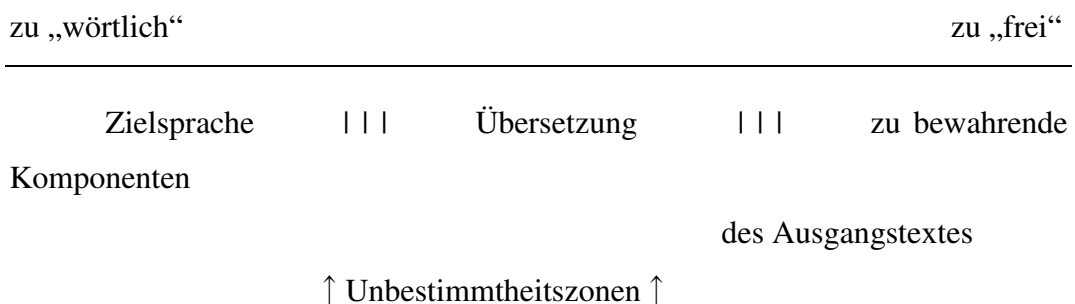
¹⁷¹ Schleiermacher, Friedrich: Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: Friedrich Schleiermacher's sämtliche Werke. Dritte Abtheilung. Zur Philosophie. 2.Bd. Berlin 1838, 239. Zitiert nach: Albrecht: 1998, 87.

Ein europaweites Echo findet die Wende in der Übersetzungstheorie durch Madame de Staël. Darüber hinaus verschiebt sich im Zuge politischer und geistesgeschichtlicher Bewegungen in der Romantik auch die Auffassung von literarischer Übersetzung. Nach Albrecht Jörn spiegelt die Hinwendung zu verfremdenden Translationstechniken ein wachsendes Interesse an anderen Kulturen wider. Die Lektüre nicht vertrauter Literatur bietet dabei eine optimale Möglichkeit, „dem Leser über die Sprachbarriere hinwegzuhelfen, ohne ihm dabei gleichzeitig das ‚Befremden‘ zu ersparen, das jede Begegnung mit einer andersartigen Kultur auszulösen pflegt.“¹⁷²

6.2.1.3 Einbürgernd oder verfremdend?

Eine eindeutige Trennlinie zwischen den beiden Übersetzungstypen zu ziehen, ist schwierig. Zudem ist die Kategorisierung eines ZS-Textes als einbürgende oder verfremdende Übersetzung von der subjektiven Einschätzung des Kritikers abhängig. Welche Strategie im Translationsprozess vorzuziehen ist, wird daher in Verbindung mit der Textsorte, dem Adressatenkreis und der Intention der Übersetzung entschieden.

Albrecht Jörns versucht in einem Modell die Grenzen, innerhalb derer sich eine Übersetzung bewegen soll, abzustecken.¹⁷³



Wird die rechte Grenze überschritten, wird der Ausgangstext zu stark vernachlässigt, bzw. greift der Übersetzer zu stark ins Original ein und der Zieltext wird zu einer Bearbeitung. Die linke Grenze markiert zielsprachliche Komponenten. Das oberste Kriterium ist das der Idiomatizität, dem die Merkmale grammatikalische und lexikalische Korrektheit untergeordnet sind. Werden

¹⁷² Albrecht: 1998, 76.

¹⁷³ Vgl. Albrecht: 1998, 141 ff.

letztere eingehalten, gelten auch unidiomatische Texte als Übersetzungen. Zuletzt kommt das Kriterium der Verständlichkeit zum Tragen. Ist dies nicht gegeben, kann nicht mehr von einer Übersetzung gesprochen werden.¹⁷⁴

7. Übersetzungsvergleich-Übersetzungskritik

7.1. Übersetzungskritik nach Werner Koller:

Als ersten Untersuchungsschritt einer Übersetzungskritik im Sinne der *Descriptive Translation Studies*¹⁷⁵ beschreibt Koller die Bewertung des zielsprachlichen Textes ohne Berücksichtigung des Originals. Der ausführlichere Teil der Kritik wird schließlich der Analyse von Übersetzungslösungen und der Überprüfung der Äquivalenzbeziehungen gewidmet.¹⁷⁶

7.1.1 Kollers Typologisierung von Äquivalenz¹⁷⁷

Die Forderung nach äquivalenten Texten taucht in der übersetzungswissenschaftlichen Literatur immer wieder auf, wobei oft nicht klar ist, welcher Art diese Äquivalenzen sein sollen. Eine detaillierte Definition und Typologisierung dazu gibt Koller. Die für die vorliegende Arbeit wichtigsten Erläuterungen seiner Begriffsbestimmung sind folgende:

Mit dem Begriff der Äquivalenz wird postuliert, dass zwischen einem Text (bzw. Textelementen) in einer Sprache L₂ (ZS-Text) und einem Text (bzw. Textelementen) in einer Sprache L₁ (AS-Text) eine *Übersetzungsbeziehung* besteht. Der Begriff Äquivalenz sagt dabei noch nichts über die *Art der Beziehung* aus: diese muss zusätzlich definiert werden. [...] Die Äquivalenzforderung lässt sich jeweils in die Formel fassen: die Qualität(en) X des AS-Textes (Qualitäten inhaltlicher, stilistischer, funktioneller, ästhetischer etc. Art) muss (müssen) in der Übersetzung gewahrt werden, wobei sprachlich-stilistische, textuelle und pragmatische Bedingungen auf der Seite der Empfänger zu berücksichtigen sind.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Vgl. Jäger: 2006, 47-48.

¹⁷⁵ *Descriptive Translation Studies*: Übersetzungswissenschaftliche Richtung, deren Ziel es ist, Position und Funktion von Übersetzungen im Kontext der zielsprachlichen Literatur insgesamt zu bestimmen. (Vgl. Koller: 1992, 206-209)

¹⁷⁶ Vgl. Koller: 1992, 206-208.

¹⁷⁷ Vgl. ebd, 214-272.

¹⁷⁸ Ebd, 215.

Ziel seiner genauen Differenzierung ist es, ein brauchbares Instrumentarium zur Messung und Bewertung von Übersetzungsäquivalenzen zu geben. Zu diesem Zweck unterscheidet er abhängig von ihrem Bezugsrahmen folgende Arten von Äquivalenz:

* **denotative Äquivalenz:** Die Untersuchung denotativer Äquivalenzen betrifft vorrangig den Bereich der Lexik. Sie überprüft die äquivalente Darstellung außersprachlicher Sachverhalte im ausgangs- und zielsprachlichen Text. Da deckungsgleiche Begriffe in beiden Sprachen die Ausnahme darstellen, unterscheidet Koller fünf „Entsprechungstypen“:¹⁷⁹

1. Die Eins-zu-eins-Entsprechung: Dem Ausdruck in der Ausgangssprache entspricht genau ein Ausdruck in der Zielsprache; z.B. deutsch: *fünf*, italienisch: *cinque*. Erschwernisse in der Übersetzung können durch Synonyme in der Zielsprache entstehen; z.B.: englisch: *car*, deutsch: *Auto, Wagen*. In diesem Fall ist auch die konnotative Ebene der Begriffe zu untersuchen, bevor eine angemessene Übersetzung gewählt werden kann.

2. Die Eins-zu-viele-Entsprechung (Diversifikation): Einem Ausdruck in der Ausgangssprache entsprechen mehrere Ausdrücke in der Zielsprache; z.B.: englisch: *control*, deutsch: *Aufsicht, Regler, Steuerung, Armatur, Einflussnahme*. In diesem Fall muss der Übersetzer in Anbetracht des Kontextes und seines Weltwissens einen Begriff wählen.

3. Die Viele-zu-eins-Entsprechung (Neutralisation): Für unterschiedliche Ausdrücke der Ausgangssprache existiert nur ein Ausdruck in der Zielsprache; z.B.: italienisch: *giocare, suonare, baloccarsi*, deutsch: *spielen*. Um den zielsprachlichen Ausdruck zu präzisieren, können in der Übersetzung Attribute, Adverbien oder ähnliche Beschreibungsmöglichkeiten hinzugefügt werden.

4. Die Eins-zu-Null-Entsprechung (Lücke): Für den ausgangssprachlichen Begriff gibt es keinen Ausdruck in der Zielsprache. Dies ist meist der Fall wenn Begriffe aus dem politischen, kulturellen oder geschichtlichen Feld der Zielsprache im Text auftreten. Um derartige Leerstellen zu füllen, bietet die Übersetzungswissenschaft fünf Möglichkeiten:

¹⁷⁹ Ebd, 228.

- Die Aufnahme des fremdsprachlichen Ausdrucks in die Zielsprache, z.B.: *Risorgimento*. In literarischen Texten wird dieses Verfahren zum Teil bewusst eingesetzt, um eine beabsichtigte Verfremdung des Textes zu erzeugen und die Authentizität des Originals hervorzuheben.
- Die wörtliche Übersetzung des Ausdrucks, z.B.: englisch: *data processing*, deutsch: *Datenverarbeitung*.
- Die Verwendung eines semantisch ähnlichen Ausdrucks in der Zielsprache, z.B.: englisch: *public relations*, deutsch: *Öffentlichkeitsarbeit*.
- Die Um- oder Beschreibung des ausgangssprachlichen Begriffs, z.B.: englisch: *non-foods*, deutsch: *Produkte, die keine Nahrungsmittel sind*. Die Erklärung des Originalausdrucks kann auch mit den zuvor genannten Verfahren kombiniert werden, um unscharfe Übersetzungen zu vermeiden.
- Die Adaption: Sie bezeichnet die Substitution des ausgangssprachlichen Ausdrucks, durch einen Begriff, der in der Zielsprache analogen Stellenwert und Funktion besitzt, z.B.: englisch: *Burberry*, deutsch: *Lodenmantel*. Adaption wird erwartungsgemäß besonders in adaptierenden Übersetzungen eingesetzt.

5. Die Eins-zu-Teil-Entsprechung: In diesem Fall kann der zielsprachliche Ausdruck den semantischen Bereich des Originalausdrucks nur zum Teil abdecken. Als typisches Beispiel eines derartigen Übersetzungsproblems nennt Koller die Bezeichnungen für Farben, bei denen verschiedene Sprachen unterschiedlich stark zwischen einzelnen Nuancen differenzieren. Zu überlegen ist dabei im konkreten Fall, ob die Teilentsprechung ausreicht, oder ob „kommentierende Verfahren“¹⁸⁰ notwendig werden.

* **konnotative Äquivalenz**: Neben der denotativen Bedeutung vermittelt jeder sprachliche Ausdruck auch konnotative Inhalte. So bezeichnen *Morgen* und *Tagesanbruch* zwar denselben außersprachlichen Sachverhalt, beinhalten jedoch eine unterschiedliche stilistische Färbung. Frequenz, Anwendungsbereich und stilistische Wirkung erzeugen in jeder Sprache unterschiedliche Konnotationen. Der gezielte Einsatz konnotativer Werte prägt den Stil eines Textes. Konnotative Äquivalenz herzustellen, stellt oft das größte Problem für den Übersetzer dar. Er muss entscheiden, welche konnotativen Werte relevant sind

¹⁸⁰ Ebd, 238.

bzw. im zielsprachlichen Text erhalten bleiben sollen und mit welchen sprachlichen Mitteln sie übertragen werden können. Die Analyse dieser Übersetzungsstrategien wird zu einem wichtigen Gegenstand für den Übersetzungskritiker.

Zu untersuchen sind dabei folgende Dimensionen:¹⁸¹

- Konnotationen der Stilschicht (gehoben, dichterisch, normalsprachlich, umgangssprachlich, Slang, vulgär)
- Konnotationen, die verbunden werden mit einer spezifischen Gesellschaftsschicht (Studenten, Arbeiter, Bürgertum, Militär)
- geographisch bedingte Konnotationen (überregional, österreichisch, dialektal)
- Konnotationen des Sprachmediums (schriftsprachlich, gesprochensprachlich)
- Konnotationen hervorgerufen durch die stilistische Wirkung (veraltet, gespreizt, modisch, euphemistisch, anschaulich, bildhaft)
- Konnotationen der Verwendung (gebräuchlich, wenig gebräuchlich)
- Konnotationen der Anwendungsgebiete (gemeinsprachlich, fachsprachlich)
- Konnotationen der Bewertung (positiv, negativ, ironisierend, humoristisch, sarkastisch)

* **textnormative Äquivalenz:** Textspezifische Normen des Originals müssen auch im Zielsprachentext gewahrt werden. Zu berücksichtigen ist neben der Auswahl geeigneter sprachlicher Mittel der Aufbau des Textes.

* **pragmatische Äquivalenz:** Pragmatische Äquivalenz herstellen, heißt, „die Übersetzung auf die Leser in der Zielsprache „einstellen“.“¹⁸² Da die Rezeptionsbedingungen von Original und Übersetzung nicht identisch sind, muss der Übersetzer den Erfahrungshorizont des zielsprachlichen Lesers berücksichtigen und eventuell auftretende Verständnisprobleme beseitigen. Es taucht hier neuerdings die Frage auf, inwieweit ein Eingreifen in den Text gerechtfertigt ist. Legitim sind laut Koller kommentierende Verfahren.

Unterscheidet sich das Publikum des AS-Textes in wichtigen Merkmalen von der Leserschaft des ZS-Textes, geht durch eine einbürgende Übersetzung die pragmatische Äquivalenz verloren. So kann Defoes *Robinson Crusoe* in seiner

¹⁸¹ Vgl. ebd. 243-247.

¹⁸² Ebd, 248.

Übertragung als Kinderbuch nicht als Übersetzung bezeichnet werden, da der Ausgangstext zu stark vom Original abweicht.

* **formal-ästhetische Äquivalenz:** Formal-ästhetische Merkmale zu erhalten, gilt besonders in literarischen Texten als wichtiges Äquivalenzprinzip. Reiß beschreibt die Herstellung formal-ästhetischer Äquivalenz folgendermaßen: „Lexik, Syntax, Stil und Aufbau“¹⁸³ werden so gehandhabt, dass sie eine dem expressiven Individualcharakter des AS-Textes analoge ästhetische Wirkung in der ZS erzielen können.“¹⁸⁴

Anhand von Metapher und Sprachspiel veranschaulicht Koller mögliche Übersetzungsschwierigkeiten:

- Metaphern: Bei der Übersetzung von Metaphern lassen sich drei Vorgehensweisen unterscheiden: 1. Das in der Ausgangssprache verwendete Bild existiert auch in der Zielsprache und kann somit einfach übernommen werden. 2. Die Metapher im Original wird durch ein in der Zielsprache gebräuchliches Bild ersetzt. 3. Das Bild der Ausgangssprache wird nicht metaphorisch übersetzt.
- Sprachspiel: Die Vielfalt mit der sprachliches Material auf unkonventionelle Art eingesetzt werden kann, ist enorm umfangreich; z.B.: Polysemien, sogenannte sprechende Namen, das Spielen mit der konkreten und metaphorischen Bedeutung von Syntagmen oder mit lautmalerischen Aspekten.

Eine umfassende Systematisierung von Übersetzungsstrategien in diesem Zusammenhang existiert derzeit noch nicht. Für den Übersetzer selbst bedeutet das Übertragen von Sprachspielen oft eine nicht lösbare Aufgabe.

Abschließend erklärt Koller, dass die Erhaltung sämtlicher Äquivalenzen in einem Text eine Illusion wäre. In Abhängigkeit mit der vom Übersetzer gewählten Übersetzungstheorie und vom Texttyp ist daher eine Rangordnung der zu erfüllenden Äquivalenzen vorzunehmen. Um eine übersetzungsrelevante Texttypologisierung durchzuführen, verweist Koller auf das von Reiß vorgeschlagene Modell.

¹⁸³ Güttinger, Fritz: Zielsprache. Theorie und Technik des Übersetzens. Zürich 1963. Zitiert nach: Reiß: 1976, 21.

¹⁸⁴ Reiß: 1976, 21.

7.2 Übersetzungskritik nach Katharina Reiß

7.2.1 Zieltextabhängige Kritik¹⁸⁵

Ebenso wie Koller empfiehlt Reiß, vor dem Vergleich mit dem Original den Zieltext isoliert zu untersuchen. Die Kritik des Zieltextes unter Vernachlässigung des Ausgangstextes ist laut Reiß berechtigt, sofern sie als erster Schritt der Beurteilung betrachtet wird und als „unerlässlicher zweiter Schritt“¹⁸⁶ die Gegenüberstellung mit dem Original folgt. Umgekehrt besteht auch die Möglichkeit, erst den Ausgangstext zu analysieren, um anschließend zu untersuchen, wie dessen Charakteristika in den Zieltext übertragen wurden. Dennoch rät Reiß, die Auseinandersetzung mit der Übersetzung vorzuziehen und nennt mögliche Kriterien anhand derer der Text beurteilt werden kann: Die semantische Kohärenz des Textes bzw. die Verwendung von in der Zielsprache gängigen Formulierungen erlauben ein erstes Urteil über die Übersetzung. Deutlich wird dies besonders an Begriffen oder Redewendungen die im Zieltext auftreten, in der Ausgangssprache jedoch nicht in der Form existieren. Neben semantischen Fehlern, die oft auf so genannte „falsche Freunde“ zurückzuführen sind, ist ein wichtiges Kriterium für die Bewertung von Übersetzungen ins oder aus dem Deutschen der Einsatz von Formwörtern. Partikel, wie: *eben, etwa, doch, nur*, sind in bestimmten Kontexten bedeutungslos, übernehmen jedoch die Funktion der Verstärkung, Abschwächung, oder Kennzeichnung. Das Erkennen, Einordnen und angemessene Übertragen dieser Formwörter, für die nicht jede Sprache ein Äquivalent besitzt, lässt somit Rückschlüsse auf die Qualität der Übersetzung zu.

Sinnwidrigkeiten, sowie lexikalische, grammatische und stilistische Fehlgriffe können sich durchaus bei der alleinigen Analyse des Zieltextes abzeichnen. Dennoch gilt es zu erklären, ob derartige Brüche bereits im Original verankert sind oder auf eine inadäquate Übersetzung zurückzuführen sind. Eine kritische Prüfung des Zieltextes und eine darauf folgende Gegenüberstellung mit dem Original sind daher für eine endgültige Bewertung unerlässlich.

¹⁸⁵ Vgl. Reiß: 1971, 17-23.

¹⁸⁶ Ebd, 18.

7.2.2 Ausgangstextabhängige Kritik

Reiß ist der Ansicht, dass sich der Übersetzer „dem Willen des Autors in jeder Hinsicht unterzuordnen habe.“¹⁸⁷ Inwieweit die Intention des Schriftstellers verstanden und auf adäquate Weise in die Zielsprache übertragen wurde, kann nur unter Heranziehung des Originals beurteilt werden. Demzufolge lautet Reiß’ Maxime: „Keine Übersetzungskritik ohne Vergleich zwischen Ziel- und Ausgangstext.“¹⁸⁸ Für die konkrete Umsetzung einer umfassenden Analyse gilt es Texttyp, innersprachliche Instruktionen und außersprachliche Determinanten des Originals zu untersuchen. Die genaue Vorgehensweise soll in den folgenden Abschnitten detailliert dargestellt werden.¹⁸⁹

7.2.2.1 Texttypologisierung und Übersetzungsmethode

Um ein äquivalentes Pendant des Originals in der Zielsprache wiederzugeben, ist es für den Übersetzer entscheidend, den Texttyp des Ausgangstextes zu erfassen und basierend darauf eine geeignete Übersetzungsstrategie zu wählen. Ebenso ist der Kritiker verpflichtet, das betreffende Werk typologisch einzuordnen, um die Wahl der Mittel im Übersetzungsprozess hinterfragen zu können.¹⁹⁰

In der vorliegenden Arbeit soll ein literarischer Text untersucht werden. Wie im vorangehenden Abschnitt beschrieben nimmt daher die formal-ästhetische Äquivalenz einen besonderen Stellenwert ein.

Reiß beschreibt diesen Texttyp als „expressiv“. Er hat ein bestimmtes Publikum im Auge und vermittelt Informationen. Die sprachliche Form ist geprägt vom individuellen Stil und Willen des Autors. Demzufolge steht im Übersetzungsprozess die Bewahrung von formalen und stilistischen Elementen im Vordergrund. Da der Übersetzer die Intentionen des Autors nachempfinden muss, um eine analoge ästhetische Wirkung des Textes auch in der Zielsprache zu erreichen, spricht Reiß in diesem Zusammenhang von „identifizierender“¹⁹¹ oder „autorgerechter“ Übersetzungsmethode.¹⁹²

¹⁸⁷ Ebd, 23.

¹⁸⁸ Ebd, 11.

¹⁸⁹ Vgl. ebd, 23-24.

¹⁹⁰ Vgl. ebd, 24.

¹⁹¹ Goethe, Johann Wolfgang: Der West-östliche Divan. Dtv-Gesamtausgabe. Bd. 5. München 1961. Zitiert nach: Reiß: 1976, 22.

¹⁹² Vgl. Reiß: 1976, 17-20.

7.2.2.2 Innersprachliche Instruktionen

Einleitend zum folgenden Kapitel erläutert Reiß:

Hier geht es um die innersprachlichen Instruktionen und ihre Äquivalente in der zielsprachlichen Version; d.h. es wird bis ins Detail geprüft, wie sich das textbezogene Übersetzungsverfahren, verstanden als die Suche nach Äquivalenten für Ausgangssprachliche Übersetzungseinheiten, in der zielsprachlichen Gestaltung niedergeschlagen hat.¹⁹³

Das Erkennen „potentieller Äquivalente“ und die Wahl des „optimalen Äquivalents“ beschreiben ihrer Meinung nach den Kern des Übersetzungsprozesses.¹⁹⁴

Reiß unterscheidet in ihrem Modell vier unterschiedliche innersprachliche Instruktionen:¹⁹⁵

* **semantische Instruktionen:** Die Einhaltung semantischer Instruktionen ist ausschlaggebend für die Wahrung von Sinn und Inhalt des Originals. Mögliche Fehlerquellen stellen Polysemien, Homonymien, Falschinterpretationen, Hinzufügungen oder Auslassungen dar.

Für die Evaluierung semantischer Äquivalente sind sowohl Mikro- also auch Makrokontext entscheidend, um deutlich werden zu lassen, wie der betreffende Ausdruck im Original zu verstehen ist. Mikrokontext bezeichnet in diesem Zusammenhang benachbarte Wörter bis hin zu einem Satz, während sich der Makrokontext von einem Abschnitt bis zum gesamten Text erstrecken kann.

* **lexikalische Instruktionen:** Während bei semantischen Instruktionen Äquivalenz im zielsprachlichen Text gefordert ist, wird bei lexikalischen Instruktionen Adäquatheit in ihrer Übersetzung verlangt. Für den Kritiker bieten „Falsche Freunde“, Homonyme, Redewendungen, Metaphern etc. einen wichtigen Ansatzpunkt für die Beurteilung.

Bei der Bewertung des zielsprachlichen Textes müssen wiederum texttypologische Eigenheiten bedacht werden: Während sich beispielsweise in einem inhaltsbetonten Text für die Übertragung einer Metapher mehrere Möglichkeiten anbieten, sollten in einem formbetonten Ausgangstext

¹⁹³ Reiß: 1971, 54.

¹⁹⁴ Ebd, 56.

¹⁹⁵ Vgl. ebd, 58-68.

„konventionalisierte“ und „autorenspezifische“¹⁹⁶ Metaphern jeweils als solche wiedergeben werden. Ähnliches gilt für Redewendungen, Sprichwörter, Wortspiele und ähnliche lexikalische Charakteristika des Originals.

***grammatische Instruktionen:** Bei der Übersetzung grammatischer Instruktionen ist das wichtigste Kriterium der Beurteilung Korrektheit, besonders auf morphologischer und syntaktischer Ebene. Was darunter zu verstehen ist, präzisiert Reiß wie folgt:

Die grammatikalische Korrektheit ist im übrigen gegeben, wenn die Übersetzung zielsprachlich korrekt gestaltet ist und die semantisch und stilistisch relevanten Aspekte der Ausgangssprachlichen grammatischen Strukturen richtig erkannt und adäquat wiedergegeben sind.¹⁹⁷

Eine adäquate Übersetzung in grammatischer Hinsicht hat zwei Aspekte zu berücksichtigen. Erstens den stilistischen: Für die deutsche Übersetzung des spanischen Satzes *Solía madrugar* wäre sowohl *Er pflegte sich sehr früh zu erheben* als auch *Er stand immer sehr früh auf* zutreffend. Je nach Texttyp ist zu entscheiden, ob die erste, die stilistisch gehobenere, oder die zweite Übersetzung, die dem Stil der Standardsprache entspricht, zu bevorzugen ist. Der zweite Aspekt, der in Erwägung gezogen werden sollte, ist die „Sprachüblichkeit.“¹⁹⁸ Den spanischen Satz *Continuó buscando el libro* mit *Er fuhr fort, das Buch zu suchen* zu übersetzen, wäre völlig korrekt. Bedenkt man jedoch, dass im Spanischen verbale Umschreibungen überwiegen, während im Deutschen ein Adverb zum Ausdruck des Aspekts vorgezogen wird, ist die Übersetzung *Er suchte weiter nach dem Buch* angemessener.¹⁹⁹

*** stilistische Instruktionen:** In stilistischer Hinsicht ist die „Korrespondenz“²⁰⁰ zwischen Ausgangs- und Zieltext das entscheidende Kriterium für die Bewertung der Übersetzung. In diesem Zusammenhang sind die adäquate Wiedergabe

¹⁹⁶ Koller: 1992, 254.

¹⁹⁷ Reiß: 1971, 64.

¹⁹⁸ Ebd, 65.

¹⁹⁹ Vgl. ebd, 64.

²⁰⁰ Ebd, 66.

sprachlicher Register sowie von „Normal-, Individual- oder Zeitstil“²⁰¹ und die Übernahme von Stilvermengungen und Stilbrüchen zu überprüfen.

Die Forderung nach Invarianz im Stil taucht schon in Ciceros übersetzungstheoretischen Schriften auf und spielt vor allem in literarischen Texten eine wesentliche Rolle. Ausgehend von einer genauen Analyse des Stils im Originaltext muss der Übersetzungskritiker untersuchen „welche Ausdrucksmittel der Zielsprache zur weitestgehenden Bewahrung dieses Stils zur Verfügung stehen bzw. zur Verfügung gestanden hätten.“²⁰² Dass dies nicht so einfach ist, zeigt Albrecht durch folgende Problemstellung: Wenn der parataktische Stil im Ausgangstext auch im Zieltext beibehalten wird, heißt das nicht unbedingt, dass stilistische Äquivalenz hergestellt wird. Wenn nämlich Parataxen ein gängiges Phänomen in der Ausgangssprache sind, in der Zielsprache jedoch Hypotaxen überwiegen, und ein parataktischer Stil somit eine gewisse Auffälligkeit impliziert, ist die stilistische Invarianz nicht gewährleistet. Da die stilistische Vielfalt eine Systematisierung sämtlicher Phänomene nahezu unmöglich macht, müssen Übersetzer und Übersetzungskritiker bei der Wahl bzw. Bewertung einer angemessenen Übertragung ihrer Intuition vertrauen.²⁰³

Ferner ist zu überlegen, ob stilistische Auffälligkeiten innersprachlich bedingt sind, oder auf die individuelle Ausdrucksweise des Autors zurückgehen. Spitzer unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen Sprachstil und Stilsprache. Unter Sprachstil sind „die stilistischen Ausprägungen gewisser Geisteshaltungen von Sprechergruppen in den Einzelheiten ihrer Gemeinsprache“ zu verstehen. Die spezielle Prägung, die der Autor seiner Sprache gibt, bezeichnet er als Stilsprache. Beide Bereiche stehen miteinander in Beziehung und beeinflussen sich wechselseitig.²⁰⁴

Abschließend zur Darstellung der innersprachlichen Instruktionen weist Reiß darauf hin, dass sämtliche Instruktionen abhängig von Texttyp und Textsorte zu

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Albrecht: 1998, 94.

²⁰³ Vgl. ebd, 92-94.

²⁰⁴ Noe: 2009, 5-6.

betrachten sind. Sie sind außerdem nicht als unabhängige Kategorien aufzufassen, sondern stehen in gegenseitiger Verbindung und Wechselwirkung.

7.2.2.3 Außersprachliche Determinanten²⁰⁵

Die Analyse innersprachlicher Instruktionen ist nach Reiß nicht ausreichend für das Gesamturteil einer Übersetzungskritik. Die Ergebnisse der Untersuchung müssen daher in Relation zu den außersprachlichen Determinanten gesetzt werden. Letztere definiert Reiß folgendermaßen:

Es geht bei ihnen um eine breite Skala außersprachlicher Faktoren, die den Autor eines Textes dazu veranlassen, eine ganz bestimmte Auswahl unter den Mitteln zu treffen, die ihm seine Muttersprache zur Verfügung stellt, um sich einem Hörer oder Leser verständlich zu machen, die es ihm unter Umständen sogar erlauben, auf gewisse sprachliche Mittel zu verzichten und dabei trotzdem noch von den Angehörigen seiner Sprachgemeinschaft verstanden zu werden.²⁰⁶

Den außersprachlichen Kontext, der den Text mitunter beeinflusst, gliedert Reiß in sieben Bereiche:

* **Der engere Situationsbezug:** Hiermit gemeint ist nicht die Referenz zum Gesamtwerk sondern die Bezugnahme auf einzelne Situationen und Abschnitte im Text. Um Interjektionen oder Anspielungen in Dialogen richtig zu interpretieren, müssen sich Übersetzer und Kritiker in die einzelnen Gesprächspartner und die konkrete Situation versetzen können.

Die Deutung des engeren Situationsbezugs beeinflusst die Wahl optimaler Äquivalente in semantischer, grammatischer sowie stilistischer Hinsicht und erleichtert die Interpretation semantischer Einheiten.

* **Der Sachbezug:** Für die angemessene Übersetzung eines Textes reicht es nicht aus, die einzelnen Vokabeln zu verstehen. Der Übersetzer muss auch das notwendige Sachwissen aufweisen, um die im Original verwendeten Begriffe und Wendungen richtig übertragen zu können. Der Sachbezug ist vor allem auf lexikalischer Ebene für eine adäquate Wiedergabe des Ausgangstextes essentiell.

* **Der Zeitbezug:** Er kann den Text und somit auch übersetzerische Entscheidungen beeinflussen, wenn im Original die sprachliche Varietät einer

²⁰⁵ Vgl. Reiß: 1971, 69-88.

²⁰⁶ Ebd, 69-70.

bestimmten Ära verwendet wird. Die Übertragung einzelner Wörter sowie der Struktur des Textes soll sich laut Reiß am Ausgangstext orientieren und seine epochenspezifischen Merkmale beibehalten.

Der Faktor Zeit spielt außerdem eine Rolle in Bezug auf den Zeitpunkt der Übersetzung. Ein Zieltext, der bereits vor hundert Jahren übersetzt wurde, kann nicht nach den gleichen Kriterien bewertet werden, wie die aktuelle Übersetzung des gleichen Ausgangstextes. Da sich die Zielsprache in der Zwischenzeit verändert haben kann, muss bei einer Analyse des älteren Translats die damalige Sprachsituation berücksichtigt werden. Sogenannte veraltete Übersetzungen sind der Grund, weshalb ältere, bedeutende Werke in bestimmten Zeitabschnitten neu übersetzt werden.

Julius Wirl macht außerdem darauf aufmerksam, dass philologische und textkritische Einstellungen einem zeitlichen Wandel unterliegen und die Vorstellung einer gelungenen Übersetzung demnach variiert.²⁰⁷

Abschließend weist Reiß auf die Komplexität der zeitbezogenen Determinante hin und rät, bei übersetzerischen Entscheidungen den Texttyp und seine speziellen Ansprüche mitzubedenken.

* **Der Ortsbezug:** „Unter ortsbezogenen Determinanten sind vor allem Realia und Eigenarten zu verstehen, die an Land und Volk der Ausgangssprache, darüber hinaus aber auch solche, die an den Schauplatz eines geschilderten Geschehens gebunden sind,“²⁰⁸ definiert Reiß. Übersetzungsschwierigkeiten bereiten in diesem Zusammenhang vor allem Besonderheiten der Ausgangssprachenkultur, die der Zielsprachenkultur nicht bekannt sind. Reiß bietet in diesem Fall folgende Übersetzungsstrategien: 1. Die Entlehnung: Darunter zu verstehen ist die Aufnahme des ausgangssprachlichen Begriffes in die Zielsprache z.B.: Date, Download; 2. die Lehnübersetzung: das heißt die Entwicklung von Neologismen in der Zielsprache z.B.: Digitalkamera; 3. Die Übernahme der Wendung im Original unter Ergänzung einer Fußnote; 4. den Einschub eines klärenden Begriffs: *Sagrada Família* – Kirche.

Die Wahl der Vorgehensweise ist in erster Linie in Abhängigkeit von Texttyp und Textart zu treffen. Bei der Übersetzung formbetonter Texte ist die letztgenannte

²⁰⁷ Vgl. Wirl: 1958,74.

²⁰⁸ Reiß: 1971, 77.

Methode zu bevorzugen, um einerseits das Leseverständnis in der Zielsprache zu sichern und andererseits das semantische Feld des Originalbegriffs nicht zu verändern. Reiß gibt dazu noch folgenden Hinweis: „Je näher die erklärende Übersetzung am Originaltext bleibt und je kürzer und prägnanter sie gleichzeitig den fremden Gegenstand usw. bezeichnet, umso vollkommener ist sie.“²⁰⁹

* **Der Empfängerbezug:** „An dieser Stelle sind Determinanten gemeint, die den Autor des Originals im Blick auf die Leser, die *er* ansprechen will, veranlassen, den ausgangssprachlichen Text so zu gestalten, wie er es tut und nicht anders,“²¹⁰ erklärt Reiß. Somit geht es neuerdings um kulturell spezifische Aspekte, die das Original prägen und zu Schwierigkeiten im Übersetzungsprozess führen können. Im Vergleich zum eben beschriebenen Ortsbezug kommt der Empfängerbezug durch Redewendungen, Metaphern oder Zitate, die nur in der Ausgangssprache verwendet werden, zum Ausdruck. In Zusammenhang mit dem Texttyp hat der Übersetzer zu entscheiden, auf welche Weise die sprachlichen Strukturen des Originals im Zieltext wiedergegeben werden. Bei der Übersetzung formbetonter Texte soll laut Reiß ein semantisch äquivalenter Ausdruck mit vergleichbarem stilistischem Stellenwert in der Zielsprache gefunden werden. Bei der Übertragung sprachlicher Bilder, die in der Zielsprache nicht existieren, tritt Reiß für eine einbürgernde Vorgehensweise im Übersetzungsprozess ein.

* **Die Sprecherabhängigkeit:** Damit sind all jene sprachlichen Faktoren gemeint, die die Ausdrucksweise des Autors sowie die seiner Figuren im Text beeinflussen können, wie beispielsweise Herkunft, Bildung oder Epoche der jeweiligen Person. Der individuelle Stil des Schriftstellers, der sich sowohl auf lexikalischer als auch grammatischer Ebene äußert, ist besonders in formbetonten Texten ein wichtiges Faktum, das in der Übersetzung und Übersetzungskritik nicht vernachlässigt werden darf. Ebenso ist zu untersuchen, wie die Figuren einerseits im Ausgangstext andererseits im Zieltext durch ihre Sprache bzw. ihren Jargon typisiert werden.

²⁰⁹ Ebd, 80.

²¹⁰ Ebd, 81.

* **Affektive Implikationen:** In diesem Zusammenhang soll der Übersetzungskritiker nachvollziehen, mit welchen sprachlichen Mitteln affektive Komponenten wie etwa Humor, Ironie oder Sarkasmus im Original ausgedrückt werden und wie diese emotive Färbung des Textes in der Zielsprache realisiert wird. Angemerkt sei hier, dass affektive Aussagen sehr subjektiv gedeutet werden können und Übersetzer und Übersetzungskritiker daher oftmals zu unterschiedlichen Interpretationen kommen.

8. Die deutschen Übersetzungen der *Cosmicomiche* im Vergleich

8.1. Zieltextabhängige Kritik

8.1.1 *Kosmokomische Geschichten* – übersetzt von Heinz Riedt

Die Übersetzung Riedts ist auch ohne Vergleich mit dem Ausgangstext in semantischer Hinsicht auffällig. Das Vokabular des Textes beinhaltet antiquierte Ausdrücke sowie Fremdwörter, die einem durchschnittlichen Leser vermutlich nicht bekannt sind. Dieser ungewöhnliche Wortlaut erschwert an einigen Stellen das Verständnis des Textes.

Charakteristisch für die syntaktische Gestaltung des Textes ist die Konstruktion umfassender Satzgefüge, besonders in den Erzählungen aus *Priscilla*. In den Abschnitten *Kosmokomische Geschichten* und *Weiteres von Qfwfq* dominieren vergleichsweise kürzere Satzgefüge, die immer wieder durch präzisierende Einschübe unterbrochen werden. Die Erzählungen aus *Priscilla* hingegen beinhalten äußerst ausgedehnte Satzkonstruktionen, von denen ein Satzgefüge einen Paragraphen bis hin zu einer ganzen Seite umfassen kann. Da die Sätze zum Teil sehr kompliziert aufgebaut sind, fällt es mitunter schwer, den Text flüssig zu lesen.

Die zum Teil etwas befremdende Wortwahl und die Verwendung umfassender Schachtelsätze verleihen den Geschichten einen sehr gehobenen, nahezu gezierten

Stil. Dieser wird jedoch aufgebrochen durch den familiären Ton mit denen der Erzähler seine grotesken Erfahrungen schildert.

In rhetorischer Hinsicht auffällig ist der häufige Einsatz von Anaphern und ausgiebigen Aufzählungen.

8.1.2 *Cosmicomics* – übersetzt von Burkhard Kroeber

Als „souverän, elegant und schwungvoll“ bezeichnet Stierle die Übersetzung von Kroeber und meint weiters: „Allenfalls schießt er an Munterkeit manchmal ein wenig über das Original hinaus.“²¹¹

Obwohl der Vergleich mit dem Ausgangstext an dieser Stelle noch vernachlässigt werden soll, scheint mir der Vorwurf, dass in Kroebers Übersetzung zum Teil ein übertrieben ungezwungener Ton angeschlagen wird, in mancher Hinsicht gerechtfertigt: Das Vokabular der Übersetzung beinhaltet umgangssprachliche Ausdrücke, viele Interjektionen und Wortverkürzungen, die nicht der Standardsprache entsprechen. In den direkten Reden negativer Figuren wird ein Slang gebraucht, der für den Text insgesamt nicht angemessen scheint.

Einen Kontrast dazu erzeugt die Verwendung von Fremdwörtern, die sich vom stilistischen Niveau der Gesamtübersetzung deutlich abheben.

Positiv anzumerken ist, dass jener saloppe, muntere Erzählstil nicht in allen Geschichten eingesetzt wird. Eine Reihe von Geschichten kennzeichnet ein sehr gewähltes Niveau und eine bilderreiche Sprache.

Wie in der Übersetzung von Heinz Riedt ist in den *Cosmicomics* der wiederholte Einsatz rhetorischer Figuren wie Anapher, Alliteration, Enumeratio und Parallelismus auffällig.

In syntaktischer Hinsicht unterscheiden sich die beiden deutschen Fassungen ebenfalls nur geringfügig: Umfassende Satzgefüge und kurze erläuternde Einschübe in einzelne Satzteile prägen auch den syntaktischen Aufbau der *Cosmicomics*.

Da Übersetzungskritiken tendenziell in erster Linie negative Aspekte besprechen, wird von der Übersetzung insgesamt oft ein falsches Bild vermittelt. Ich möchte daher zusammenfassend festhalten, dass trotz der genannten Mängel beide

²¹¹ Stierle: 1989.

Übersetzungen von einem humorvollen Ton geprägt sind und die Vermittlung phantasievoller Bilder und philosophischer Gedankenspiele durch die genannten sprachlichen Unzulänglichkeiten nicht gestört wird.

8.3 Stilistische Charakterisierung des Ausgangstextes

Die unterschiedlichen thematischen und linguistischen Tendenzen der insgesamt 33 *Cosmicomiche* machen eine kurze zusammenfassende Beschreibung schwierig. Da von Heinz Riedt nur die Bände *Le cosmicomiche*, *Altri Qfwfq* und *Priscilla* übersetzt wurden, wird daher das Hauptaugenmerk der folgenden Analysen auf diesen Teilen liegen.

*Stilsprache

Einen Großteil der Geschichten aus den Abschnitten *Le Cosmicomiche* und *Altri Qfwfq* kennzeichnet ein humoristischer, witziger Unterton. Hervorgerufen wird dieser Effekt durch die Vernetzung und Gleichstellung enormer kosmischer Veränderungen mit unbedeutenden Erlebnissen des täglichen Lebens. Der Protagonist bemüht sich um eine nüchterne und objektive Darstellung seiner Erlebnisse und betrachtet das Unbegreifbare als selbstverständlich. Diese Banalisierung kosmischer Phänomene spiegelt sich auch auf stilistischer Ebene wider, wie Bernardini feststellt:

Il cosmico viene ad essere ridotto, sminuito, attraverso un costante controllo sul piano stilistico: per mezzo di comparazioni, metafore, analogie, talvolta ricercate e barocche, si introducono note liriche o epiche immediatamente ironizzate e contraddette da altre figure retoriche o da giochi di parole.²¹²

Immer wieder wendet sich die Erzählstimme an ein vermeintliches Publikum, indem sie die Zuhörer direkt anspricht oder auf ihre Fragen zu reagieren scheint. Die Kommunikation mit einer imaginären Zuhörerschaft soll laut Bernardini nicht nur den komischen Effekt der Geschichten verstärken:

Su tale presenza si insiste non soltanto per rendere più vivace il discorso e il ritmo più agile, ma anche e soprattutto per polarizzare

²¹² Bernardini Napoletano: 1977, 24.

enfaticamente l'attenzione sull'impossibilità umana di comprendere ed esprimere gli eventi e le situazioni narrate.²¹³

Um das Unvorstellbare, vorstellbar zu machen, zieht der Erzähler auf ironisierende Weise Vergleiche mit uns vertrauten Situationen, Gegenständen oder Denkmustern. Demgegenüber stehen teils sehr emotionale Schilderungen. Der thematische Gegensatz derartiger Brüche manifestiert sich auch im Wechsel unterschiedlicher Sprachregister:

Ma nei racconti cosmocomici non sono presenti soltanto il comico, l'irrisione, il grottesco, con la loro carica demistificante ed un tipo di scrittura [...] che ricorre all'ipolinguaggio, al tono basso [...]; accanto ed in alternanza con essa, ricorre un altro tipo di scrittura, la prosa d'arte, di tono ,alto', cui è affidato il registro di sentimenti, che raggiunge talvolta il patetico.²¹⁴

Die Erzählungen des Protagonisten variieren bezüglich des stilistischen Niveaus. Die Verständigung mit dem Publikum sowie die direkten Reden der Figuren im Text sind einem sehr informellen, zum Teil gesprochensprachlichen Sprachregister zuzuordnen. Im Gegensatz dazu erfolgt die Präsentation wissenschaftlicher Theorien zu Beginn der einzelnen Erzählungen einer dem Inhalt angemessenen, emotiv neutralen Darlegung von Fakten.

Im Vergleich zu den eben beschriebenen Erzählungen aus *Le cosmicomiche* und *Altri Qfwfq* weisen die Geschichten aus *Priscilla* und den *Racconti deduttivi* tendenziell einen kohärenteren Sprachstil auf. Der humoristische Aspekt tritt in *Priscilla* deutlich zurück und verschwindet in den *deduktiven Erzählungen*, denen ein durchwegs kühler und rationaler Ton zugrunde liegt. Auch in thematischer Hinsicht unterscheiden sich *Priscilla* und die *Racconti deduttivi* deutlich von den übrigen *Cosmicomiche*. „Il racconto esce dalla dimensione spazio-temporale per inserirsi in quella extratemporale, astratta“²¹⁵ beschreibt Bernardini Napoletano die Erzählung *Il sangue e il mare*. Die stilistischen und inhaltlichen Veränderungen beginnend bei *Il sangue e il mare* betrachtet er als Experimentieren mit verschiedenen Erzählformen, als „passaggio dall'uso poetico

²¹³ Ebd, 31.

²¹⁴ Ebd, 75.

²¹⁵ Bernardini Napoletano: 1977, 53.

all'uso scientifico del linguaggio, che corrisponde ad un parallelo affiorare in superficie della dimensione saggistica del racconto.²¹⁶

*Syntax

Charakteristisch für alle Erzählungen der drei behandelten Kapitel ist der syntaktische Aufbau der Texte. Zahlreiche Einschübe bzw. Zusätze, die die vorangehenden Aussagen immer weiter präzisieren, führen zu ausgedehnten Satzgefügen. Es wird damit neuerdings die Unmöglichkeit „di esprimersi compiutamente in linguaggio umano“²¹⁷ vermittelt.

Die Verbindung der Satzteile erfolgt sowohl durch Bei- als auch durch Unterordnung, Während in *Le Cosmicomiche* keine deutliche Präferenz für eine der beiden Möglichkeiten erkennbar ist, überwiegt in *Priscilla* ein hypotaktischer Stil.

Ein syntaktisches Charakteristikum vor allem der Erzählungen aus *Priscilla* ist der enorme Umfang einzelner Satzgefüge. Dennoch sind auch in *Le cosmicomiche* ausgedehnte Satzkonstruktionen zu finden. Das wohl prägnanteste Beispiel dafür liefert ein Ausschnitt aus *La Spirale*:

Tanto che adesso, passati cinquecento milioni d'anni, mi guardo intorno e vedo sopra lo scoglio la scarpata ferroviaria e il treno che ci passa sopra con una comitiva di ragazze olandesi affacciate al finestrino e nell'ultimo scompartimento un viaggiatore solo che legge Erodoto in un'edizione bilingue, e sparisce nella galleria sopra alla quale corre la strada camionale con il cartellone ‚Visitate la Rau‘ che rappresenta le piramidi, e un furgoncino di gelati tenta sorpassare un camion carico di copie della dispensa ‚Rh-Stijl‘ di una enciclopedia a dispense ma poi frena e si riaccoda perché la visibilità è impedita da una nuvola di api che attraversa la strada proveniente da una fila di alveari situati in un campo da cui...²¹⁸

Die einzelnen Satzteile werden durch die Konjunktion *und*, Partizipialkonstruktionen oder Relativsätze verbunden. Der häufige Gebrauch von Partizipial- oder Gerundivkonstruktionen, Relativsätzen und dem Bindewort *und* und *oder* ist typisch für die Texte der *Cosmicomiche* insgesamt. Eine Verknüpfung der Satzteile durch Konjunktionen (ausgenommen *und*, *oder*, *aber*) erfolgt vergleichsweise selten, besonders in den Teilen *Priscilla* und *Racconti*

²¹⁶ Ebd, 52.

²¹⁷ Bernardini Napoletano: 1977, 32.

²¹⁸ Calvino: Tutte le cosmicomiche. 2002,142-143.

deduttivi wird nur an wenigen Stellen explizit ein Sinnverhältnis zwischen Satzteilen hergestellt.

Insgesamt zeichnet sich in den *Cosmicomiche* ein sehr reduzierter Stil ab. Neben dem sparsamen Einsatz von Konjunktionen wird dieser verschärft durch die bevorzugte Verwendung von *frasi implicite*, wie ein Ausschnitt aus *Tutto in punto* demonstriert:

e noi sbattuti ai quattro angoli dell'universo (il signor Pber^t Pber^d fino a Pavia), e lei dissolta in non so quale specie di energia luce calore, lei signora Ph(i)Nk_o, quella che in mezzo al chiuso nostro mondo meschino era stata capace d'uno slancio generoso, il primo ‚Ragazzi, che tagliatelle vi farei mangiare!‘, un vero slancio d'amore generale, dando inizio nello stesso momento al concetto di spazio, e allo spazio propriamente detto, e al tempo, e alla gravitazione universale, e all'universo gravitante, rendendo possibili miliardi di miliardi di soli, e di pianeti, e di campi di grano, e di signore Ph(i)Nk_o sparse per i continenti dei pianeti che impastano con le braccia unte e generose infarinate, e lei da quel momento perduta, e noi a rimpiangerla.²¹⁹

Charakteristisch sind außerdem ein elliptischer Satzbau, der sich besonders in der Kommunikation Qfwfq's mit dem Publikum sowie in direkten Reden äußert und die oftmalige Anordnung der Satzteile in Form eines Parallelismus.

*Weitere stilistische Besonderheiten

Die einzelnen Texte aus *Le Cosmicomiche*, *Altri Qfwfq* und *Priscilla* enthalten zahlreiche rhetorische Figuren. Markant ist in erster Linie der Einsatz verschiedener Wiederholungsfiguren, wie Alliteration, Anapher, Geminatio oder das Wiedergeben einer lexikalischen Einheit in unterschiedlichen Wortarten.

Eine Textstelle aus *Senza colori* zeigt dies auf sehr eindrucksvolle Weise:

tutto mi apparve così insulso, così banale, così falso, così in contrasto con la persona di Ayl, con il mondo di Ayl, con l'idea della bellezza di Ayl, che compresi come il suo posto non avrebbe mai più potuto essere di qua. E mi resi conto con dolore e spavento che io ero rimasto di qua, che non sarei mai più potuto sfuggire a quegli scintilli dorati e argentei, a quelle nuvolette che da celeste si cangiavano in rosate, a quelle verdi foglioline che ingiallivano ogni autunno...²²⁰

Darüber hinaus charakterisieren den Text umfassende Aufzählungen, die einerseits den Eindruck einer ausführlichen Schilderung der Situation erwecken

²¹⁹ Ebd, 50-51.

²²⁰ Ebd, 62.

und andererseits den humoristischen Stil des Textes verstärken. Detaillierte Beschreibungen und weitläufige Aufzählungen bewirken außerdem einen Effekt der Beschleunigung in den einzelnen kosmokomischen Geschichten, die scheinbar geradezu aus dem Protagonist „heraussprudeln“. Die formale Gestaltung der *Enumeratio* ist vielfältig: die einzelnen Elemente werden durch Satzzeichen, *und* bzw. *oder* verbunden oder sie werden asyndetisch nebeneinandergestellt.

Weitere hervorstechende Stilmittel der Erzählungen sind der vielfach gebrauchte Vergleich mit *come* und der häufige Einsatz von Redewendungen.

8.4 Ausgangstextabhängige Kritik

Im Folgenden sollen die beiden Zieltexte dem Ausgangstext gegenübergestellt werden, um zu überprüfen, inwieweit die inhaltliche und formale Gestaltung des Originals in den Übersetzungen wiedergegeben wird. Neben den in der stilistischen Charakterisierung des Ausgangstextes besprochenen Merkmalen sollen weitere linguistische Felder hinsichtlich ihrer Übersetzungstechnik untersucht werden.

Weiters soll durch den Vergleich der Texte deutlich werden, ob die Beobachtungen aus der Analyse der Zieltexte auf das Original zurückführen sind oder im Übersetzungsprozess begründet liegen. Es soll außerdem festgestellt werden, ob gewisse Präferenzen in der Übersetzungsstrategie nachweisbar sind und ob eine äquivalente Wiedergabe des Ausgangstextes eventuell durch idiomatische Spezifika verhindert wird.

Die Auszüge aus den Übersetzungen entstammen jeweils der Erstausgabe von *Cosmicomics* und *Kosmokomische Geschichten*, während für die Untersuchung des Originals die Sammlung *Tutte le Cosmicomiche* aus dem Jahr 2002 herangezogen wird.

Die einzelnen Textauszüge werden jeweils in Tabellen angeführt, wobei immer in der ersten Spalte das Original, in der zweiten die Übersetzung Riedts und in der dritten die Übersetzung Kroebers genannt wird. Die betreffenden Seitenzahlen werden unmittelbar nach den Zitaten angeführt.

8.4.1 Semantik

Semantische Fehler

In den *Cosmicomics* sind semantische Fehler, die nicht nur konnotative Aspekte eines Begriffes verändern, sondern die denotative Äquivalenz zum Original verletzen, äußerst selten. Ein Beispiel für die Missachtung semantischer Instruktionen ist in der Erzählung *Quanto scommettiamo* zu finden:

Ma <i>fa'</i> il favore: atomi! Io scommetto di no, tutto quello che <i>vuoi</i> . E io: - <i>Scommetteresti</i> anche ix?	„Ach was: Atome! Ich sage nein, ich wette um alles, was du willst.“ Und ich: „Würdest du auch um x wetten?“	„Also nein, <i>hören Sie!</i> Atome! Ich wette dagegen, um alles was <i>Sie wollen</i> .“ Und ich: „ <i>Würden Sie</i> auch um x <i>wetten?</i> “
--	--	--

82/100/217

Da die Konversation der beiden Akteure in der Höflichkeitsform die gesamte Geschichte durchgehalten wird, kann ein Flüchtighkeitsfehler seitens des Übersetzers ausgeschlossen werden. Die Wiedergabe der informellen Kommunikation im Original durch eine formelle Ansprache in den *Cosmicomics* geht somit auf eine bewusste Übersetzungsentscheidung Kroebers zurück. Der ungezwungene und familiäre Ton, der der Sprache der beiden Figuren zugrunde liegt, steht dabei in einem Kontrast zu ihrer höflichen Anrede. Warum der Übersetzer diese Wahl getroffen hat, ist für mich nicht ersichtlich.

Während in den *Cosmicomics* semantische Instruktionen in der Regel eingehalten werden, wird in der Übersetzung Riedts der Inhalt der *Cosmicomiche* an einigen Stellen modifiziert:

Questo fratello, Zahn, dal primo momento che mi vide prese un'aria sospettosa.	Dieser Bruder namens Zahn <i>hatte mich</i> seit unserer ersten Begegnung misstrauisch <i>gemacht</i> .	Dieser Bruder, sein Name war Zaahn, betrachtete mich vom ersten Moment an misstrauisch.
--	---	---

97/117/29

Dass Qfwfq misstrauisch gegenüber Zahn ist, entspricht nicht der Proposition des Ausgangstextes. Da die Vorbehalte Zahns gegenüber dem Protagonisten im Verlauf der Geschichte mehrmals thematisiert werden, ist die Übersetzung Riedts irreführend.

Die Ausschnitte der Übersetzungen zeigen außerdem, dass in beiden Fassungen hinzugefügt wird, dass es sich bei dem Wort *Zahn* um den Namen des Bruders handelt. Da an dieser Stelle des Textes der Erfahrungshorizont des

ausgangssprachlichen Publikums dem des zielsprachlichen Lesers gleichzusetzen ist, wäre die pragmatische Äquivalenz zum Original auch ohne jene Erklärung gewährleistet.

Eine inhaltliche Veränderung beinhaltet weiters die Erzählung *La spirale*:

o forse in Cleopatra com'era veramente di persona, per quel tanto della Cleopatra vera che sopravvive in <i>ogni</i> rappresentazione di Cleopatra	oder auch in der wirklichen Cleopatra, zumindest in dem Teil der wahren Cleopatra, <i>von dem man behauptet</i> , daß er sich in <i>jener</i> Darstellung der Cleopatra fortsetze	oder vielleicht in Cleopatra selbst, wie sie wirklich gewesen war, in jenem wenigen von der wahren Cleopatra, das in jeder Darstellung von Cleopatra fortlebt
--	---	---

144/176/300

Riedts Übersetzung schränkt durch die Hinzufügung *von dem man behauptet* die Gültigkeit der Proposition ein. Durch den Ausdruck *jener* statt *jeder* wird das in dieser Textstelle vermittelte Motiv, das eine zentrale Rolle in *La spirale* spielt, weiter limitiert. Im Original hingegen wird es als zweifelsfreie Tatsache präsentiert, dass ein Teil der wahren Cleopatra in *jeder* Darstellung Cleopatras fortlebt.

Auch an folgender Stelle führt eine geringe Änderung des ausgangssprachlichen Textes zu einer semantischen Verschiebung der Aussage:

Avevo l'intenzione di fare un segno, questo sì, ossia avevo l'intenzione di considerare segno qualsiasi cosa che mi venisse fatto di fare, quindi avendo io, in quel punto dello spazio e non in un altro, fatto qualcosa intendendo di fare un segno, risultò che ci avevo fatto un segno davvero.	Ich hatte die Absicht, ein Zeichen zu machen, das schon, das heißt, ich beabsichtigte, irgend etwas, das ich gerade tat, als Zeichen anzusehen, und <i>wenn ich es an dieser und keiner anderen Stelle des Raumes getan hatte</i> , eben in der Absicht, hier ein Zeichen zu machen, so folgte daraus, daß ich in der Tat eines gemacht habe.	Ich hatte die Absicht, ein Zeichen zu machen, das schon, oder besser gesagt, ich hatte die Absicht, irgend etwas, das zu machen mir gerade in den Sinn kam, als Zeichen zu betrachten – und siehe da, als ich an jenem Punkt des Raumes und an keinem anderen etwas gemacht hatte mit der Absicht, ein Zeichen zu machen, stellte sich heraus, daß ich da wirklich ein Zeichen gemacht hatte.
---	---	---

36-37/42/227-228

Im Original betrachtet der Protagonist, die Absicht etwas zu tun, als die eigentliche Ursache für das Entstehen des Zeichens; ein Motiv, das auch in anderen Erzählungen der *Cosmicomiche* auftaucht. Bernardini Napoletano beschreibt diese Idee in Bezug auf die Geschichte *Tutto in un punto*:

la realtà esterna esiste per il soggetto soltanto in quanto egli ne ha percezione e coscienza, che costituiscono il tramite attraverso cui i due termini di per sé irrelati (mondo ed io) diventano relativi l'uno per l'altro; l'idea che il soggetto si forma dello spazio, dà necessariamente luogo allo spazio stesso.²²¹

Dass die Intention ein Zeichen zu machen, das Entstehen des Zeichens bewirkt, ist in der Übersetzung Riedts nicht eindeutig herauszulesen. Vielmehr scheint es, als würde die Stelle, an der es gemacht wird, das Zeichen hervorrufen.

Verstärkung des Affekts

Neutrale Ausdrücke in den *Cosmicomiche* werden in Kroebers Übersetzung vereinzelt durch affektiv stärker konnotierte Begriffe wiedergegeben. Die konnotative Äquivalenz von ausgangssprachlichem und zielsprachlichem Begriff ist in diesen Fällen nicht mehr gegeben:

Veloce quanto me lo consentiva il traffico, presi il tunnel, guidai verso l'Osservatorio. 156	So rasch es der Verkehr erlaubte, fuhr ich durch den Tunnel zum Observatorium. 189	So schnell es der Verkehr erlaubte, <i>stürzte</i> ich mich in den <i>Hudson-Tunnel</i> und fuhr zum Observatorium. 107
con aria smarrita 175	mit verlorener Gebärde 211	mit <i>bestürzter</i> Miene 58
e andai 133	und ging meiner Wege 162	und <i>stürzte mich ins Getümmel</i> 254
ci facevamo largo in una ribollente foschia 177	wir arbeiteten uns durch brodelnden Dunst 214	<i>wir quälten uns</i> durch einen brodelnden Dunst 94

In den angeführten Beispielen wird durch die konnotative Verschiebung ein Spannungseffekt erzeugt bzw. die emotionale Wirkung auf den Rezipienten gesteigert. Da Calvino an diesen Textstellen ein sachliches und weitgehendst emotionsfreies Vokabular wählt, ist die Übersetzungsstrategie Kroebers nicht angemessen.

Eine genauere Analyse zur Missachtung konnotativer Äquivalenzen in den *Cosmicomics* soll in der Untersuchung der Sprachregister durchgeführt werden.

²²¹ Bernardini Napoletano: 1977, 43.

Semantische Unklarheiten

In der Übersetzung Kroegers orientiert sich die Wortwahl mitunter zu stark an den italienischen Ausdrücken im Original. Sein tendenziell verfremdender Übersetzungsstil führt an manchen Stellen zu unkonventionellen Formulierungen, wie folgende Textausschnitte zeigen:

e questa conchiglia era <i>una cosa diversa</i> da me ma anche la parte più vera di me 141	und dieses Gehäuse war etwas, das sich von mir unterschied, doch zugleich der eigentliche Teil meiner selbst 44	und bald war diese Schale <i>etwas von mir Unterschiedenes</i> , aber zugleich auch mein <i>wahrster</i> Teil 297
qui non riconosco la mia <i>mano</i> 44	hier erkenne ich meinen Stil nicht 51	hier erkenne ich meine <i>Hand</i> nicht wieder 237
Bastava che mi portassi dietro quei cartelli dovunque andavo e alzassi o l'uno o l'altro a seconda delle occasioni. Era un'operazione a lunga scadenza, naturalmente. 132	Ich brauchte diese Schilder nur überallhin mitzunehmen, wohin ich mich begab, und je nach Bedarf das eine oder das andere aufstellen. Natürlich war das eine Maßnahme auf lange Sicht. 161	Nun brauchte ich diese beiden Schilder nur überall mitzuschleppen und je nach <i>Gelegenheit</i> mal das eine, mal das andere hochzuhalten. Es war eine <i>Operation</i> auf lange Sicht, <i>naturgemäß</i> . 253

Auch Riedt bleibt an mehreren Stellen sehr stark dem Original verpflichtet; exemplarisch dafür stehen folgende Textauszüge:

E io, <i>o la va o la spacca</i> , gli sparo il mio <i>pi greco</i> .	Ich schleuderte ihm <i>auf Biegen und Brechen</i> mein <i>griechisch pi</i> entgegen. 102	Ich setzte alles auf eine Karte und warf ihm mein <i>pi</i> an den Kopf. 219
il villaggio <i>che m'aveva visto arrivare straniero</i> 108	diese Siedlung, die <i>mich als Fremdling hatte ankommen sehen</i> 132	das Dorf, in das ich als Fremder gekommen war 43

Durch derartig treue Übersetzungsverfahren wird dem Leser die Fremdartigkeit des Textes vermittelt und ein Teil der ausgangssprachlichen Kultur näher gebracht. Die Übersetzung als solche wird offengelegt. Hinzukommt dabei jedoch, dass diese, für den deutschsprachigen Lesern ungewöhnlichen Formulierungen das Verständnis der betreffenden Passagen zum Teil beeinträchtigen.

Wie bereits in der zielsprachlichen Analyse erwähnt wurde, enthält Riedts Übersetzung mehrere, inhaltlich undurchsichtige Passagen:

Mai come in quel momento fui soddisfatto del gran numero di spettatori che il vecchio episodio incretoso aveva avuto e che sarebbero stati pronti adesso <i>a rilevare la novità della situazione.</i> 129	Nie war ich so froh, wie in jenem Augenblick über die große Zahl von Zuschauern, die die bedauerliche Episode gehabt hatte, Zuschauer, die jetzt gewiß umso mehr bereit sein würden, die <i>Neuartigkeit der Episode zu unterstreichen.</i> 157	Nie war ich froher als in diesem Moment über die große Zahl der Zuschauer, die jener bedauerliche Vorfall einst gehabt hatte und die somit nun bereit sein würden, das Neue an der Lage zu erkennen. 249
finora era andata <i>come era andata</i> 132	bis jetzt war alles so verlaufen, <i>wie es sich gerade traf</i> 161	sie war nun einmal gelaufen, wie sie eben gelaufen war 253

Die Bedeutung der kursiv gestellten Wendungen in den *Kosmokomischen Geschichten* ist in Anbetracht ihres Kontextes nicht eindeutig. Die Gegenüberstellung mit dem Ausgangstext zeigt, dass die angeführten, semantisch unklaren Ausdrücke der *Kosmokomischen Geschichten* nicht auf Ungenauigkeiten im Original zurückgeführt werden können. Möglicherweise handelt es sich hierbei um Falschinterpretationen bzw. Missverständnisse seitens des Übersetzers, die inhaltlich irritierende oder verschwommene Wendungen zur Folge haben.

Hinzufügungen

Der reduzierte Stil der *Cosmicomiche* wird von beiden Übersetzern auf verschiedenen Ebenen geglättet. Im Bereich der Semantik ist dies sehr deutlich an einer Reihe von Hinzufügungen festzustellen. Das Ergänzen von Verben wird in Kapitel 8.3.3 *Syntax, Ellipsen* besprochen. Die übrigen Zusätze, die den konzisen Stil Calvins aufbrechen, lassen sich folgendermaßen kategorisieren:

Hinzufügung eines Verb des Sagens in direkten und indirekten Reden

E allora, nonna Bb'b: - Che? Hai trovato la ciambella? 28	Worauf Großmutter Bb'b <i>sich vernehmen ließ:</i> „Was denn? Hast du meinen Kringel wiedergefunden?“ 31	Worauf Oma Bb'b <i>sagte:</i> „Was ist? Hast du den Kringel wiedergefunden?“ 168
Questo delle verruche era un pregiudizio dei vecchi pesci: che a noi, vivere all'asciutto, ci vennissero tante verruche su tutto il corpo, trasudanti roba liquida.	Die Sache mit den Warzen war ein <i>pures</i> Vorurteil des alten Fisches, <i>glaubte er doch</i> , daß wir, die wir auf dem Trockenen lebten, eine Unmenge Warzen am	Das mit den Warzen war ein <i>verbreitetes</i> Vorurteil bei den alten Fischen: <i>sie meinten</i> , durch das Leben auf dem Trockenen kriegten wir überall Warzen am Leib,

71	Leibe hätten, die Flüssigkeit absonderten. 85	wässrig-glibbrige Schwären. 10
----	---	--------------------------------

Die Hinzufügung von Verben des Sagens, die im Ausgangstext ausgelassen werden, ist in beiden deutschen Übersetzungen zu finden. Da es ein eher selten eingesetztes Stilmittel des Ausgangstextes ist, *verbi dicendi* zu streichen, und dies von den Übersetzern auch an manchen Stellen übernommen wird, stellen die Ergänzungen keine wesentliche Verfehlung bezüglich der stilistischen Adäquatheit dar.

Der Zusatz der Attribute *pur* und *verbreitet* bewirkt eine Verstärkung der Aussage, die im Original nicht vorgesehen ist und deshalb nicht angemessen scheint.

Hinzufügung von Konjunktionen

e la nostra vita là in mezzo avrebbe dovuto affrontare trasformazioni continue 77-78	auch unser Leben dort würde dem unablässigen Wandel trotzen müssen 93	<i>infolgedessen</i> würde unser Leben dort ständigen Wandlungen trotzen müssen 17
La giovane si voltò, disse: 94	<i>Doch da</i> wandte sich das junge Mädchen um und sagte: 113	Sie drehte den Kopf zu mir und sagte: 25

Wie bereits festgehalten wurde, ist das Nebeneinanderstellen von Sätzen ohne Bindewort typisch für Calvinos syntaktischen Stil. Werden Konjunktionen hinzugefügt und ein explizites Sinnverhältnis vorgegeben, so entsprechen die Übersetzungen in dieser Hinsicht nicht mehr der formalen Gestaltung des Ausgangstextes. Die formal-ästhetische Äquivalenz zum Original wird folglich verringert.

Hinzufügungen zur Verstärkung affektiver Elemente

a questi resti 93	an diesen Überbleibseln 112	an diesen <i>kläglichen</i> Resten 24
m'accorsi 94	mir wurde bewusst 114	<i>voller Scham</i> bemerkte ich 26

Kurze Hinzufügungen, die die Proposition eines Satzes affektiv verstärken sind in der Übersetzung Kroebers mehrfach vorhanden. Die emotiv neutrale Formulierung des Originals wird dadurch gefärbt und der Inhalt der Aussage leicht abgeändert. Die konnotative Äquivalenz zum Ausgangstext ist dadurch

nicht mehr gegeben. Darüber hinaus ist die beigefügte Wertung subjektiv und kann von der im Original beabsichtigten Konnotation weit entfernt sein.

Neben der Steigerung der Emotionalität in einzelnen Passagen führen weitere Beifügungen in Kroebers Übersetzung dazu, dass ein komischer Effekt erzeugt wird bzw. dieser noch weiter gesteigert wird:

Non avevo finito di dirlo, e già attorno a ogni protone aveva preso a vorticare il suo elettrone, ronzando. 82-83	Er hatte es kaum ausgesprochen, da fing schon jedes Atom an, summend um sein Proton zu wirbeln. 100	Er hatte noch nicht zu Ende gesprochen und <i>peng!</i> <i>Hastdunichtgesehen</i> , schon hatte jedes Proton angefangen, sein Elektron sirrend um sich kreisen zu lassen. 217
mentre se c'è un organismo agile e impulsivo unicellulare in cui non si possono fare tante differenze questo è l'organismo unicellulare 207	aber wenn es überhaupt einen beweglichen, impulsiven Organismus gibt, bei dem man nicht so viele Differenzierungen machen kann, dann ist dies der einzellige 251-252	<i>während doch klar ist, daß</i> , wenn es einen regen und impulsiven Organismus gibt, in dem man solche Differenzierungen nicht machen kann, dann ist es der einzellige Organismus 328-329
Così, mentre lui non sospettava ancora niente, lo precedetti nel suo giro. 66	So eilte ich ihm, dem Ahnungslosen, also auf seinen Ausflügen voraus. 78	So kam ich dem <i>alten Halunken</i> , der von alledem noch nichts ahnte, bei seinem Rundgang zuvor. 211

Durch umgangssprachliche Einwürfe oder Interjektionen wird die humoristische Komponente der Erzählungen intensiviert. Zu überlegen ist in diesem Zusammenhang, in wieweit diese Betonung der komischen Seite einzelner Geschichten der Intention des Autors gerecht wird, und wie weit der Übersetzer gehen darf, ohne ins Lächerliche abzugleiten.

Auslassungen

Die Auslassungen in beiden Übersetzungen beschränken sich auf ein Minimum und betreffen meistens nur einzelne, „entbehrliche“ Ausdrücke. Die Anzahl der Textstellen, an denen entscheidende Teile weggelassen wurden, ist äußerst gering. Auf eine längere Auslassung stößt man allerdings in der Erzählung *Il sangue, il mare*:

cioè l'accelerazione del	das heißt, die	das heißt: die
--------------------------	----------------	----------------

<p>mare (e ora del sangue) in funzione di Zylphia era (è) come un nuotarle incontro, <i>oppure come un nuotare rincorrendoci per gioco</i>, mentre l'accelerazione (del mare e ora del sangue) in funzione del dott. Cècere era (ed è) come un nuotar via per evitarlo, oppure come un nuotargli contro per farlo scappare.</p>	<p>Beschleunigung des Meeres (und jetzt des Blutes) in bezug auf Zylphia war (und ist) wie ein Auf-sie-zu-Schwimmen, die Beschleunigung (des Meeres und jetzt des Blutes) in bezug auf den Dr. Cècere hingegen war (und ist) wie ein Aus-dem-Weg-Schwimmen oder auch wie ein Auf-ihn-los-Schwimmen, um ihn zu vertreiben</p>	<p>Beschleunigung des Meeres (und jetzt des Blutes) wegen Zylphia war (und ist) so etwas wie ein ihr Entgegenschwimmen <i>oder ein spielerisches hinter ihr Herschwimmen</i>, während die Beschleunigung (des Meeres und jetzt des Blutes) wegen Dr. Cècere so etwas war (und ist) wie ein Wegschwimmen, um ihn zu meiden, oder ein ihm Entgegenschwimmen, um ihn zu verjagen</p>
---	--	---

189-190/230/312

Die Textstelle im Original repräsentiert den eindrucksvollen Stil Calvins: die Antithesen auf inhaltlicher Ebene werden syntaktisch durch einen Parallelismus, der über das gesamte Satzgefüge konsequent durchgeführt wird, wiedergegeben. Durch das Ausschließen eines Teilsatzes wird der Parallelismus bei Riedt gestört. Da es keine idiomatischen Gründe für die Auslassung gibt, ist für mich nicht nachvollziehbar, warum der Satzteil ausgespart wurde.

Ein Textbeispiel, in dem das Aussparen eines Wortes zur Verletzung semantischer Instruktionen führt, liefert ein Auszug aus *Mitosi*:

<p>io parlo d'un senso di pienezza diciamo se permettete la parola aperte le virgolette <i>spirituale</i> chiuse le virgolette, cioè il fatto della coscienza che quella cellula lì ero io</p>	<p>ich meine ein Gefühl von Vollsein, sagen wir, wenn ihr mir den Ausdruck gedachte Anführungsstriche auf gedachte Anführungsstriche zu erlaubt, das ist die Tatsache des Bewußtseins, daß ich diese Zelle war</p>	<p>ich spreche von einem Gefühl der Fülle, das sozusagen, nun ja das war sozusagen, wenn ihr das Wort erlaubt, Anführungszeichen: <i>spirituell</i>, Abführungszeichen, mit anderen Worten, das Bewußtsein, daß diese Zelle ich war</p>
--	--	---

202/245/322-323

Da dieselbe Formulierung an einer anderen Stelle der Erzählung neuerdings auftritt, kann die Auslassung nicht auf einen Flüchtigkeitsfehler zurückgehen. Möglicherweise resultiert der fehlende Begriff aus einer Falschinterpretation der

Textstelle seitens des Übersetzers. Durch das Weglassen des zentralen Ausdrucks *spirituale* in der Übersetzung Riedts ist die Aussage des Satzes völlig unverständlich, und die denotative Äquivalenz zum Original wird maßgeblich gestört.

Die Auszüge wissenschaftlicher Texte, die das Kapitel *Priscilla* einleiten, sind in der Übersetzung Riedts nicht identisch mit jenen des Ausgangstextes. Die Passage aus *The Code of Life* von Ernest Borek wird in den *Kosmokomischen Geschichten* durch die *Doppel-Helix. Ein persönlicher Bericht über die Entdeckung der DNS-Struktur* von James D. Watson ersetzt.

Eine längere Auslassung, deren Ursache schwer zu deuten ist, findet sich auch in der Übersetzung Kroebers:

<p>Voglio dire che su di uno stato di mancanza puro e semplice non può nascere nulla, nulla di buono e neanche nulla di cattivo, <i>soltanto altre mancanze fino alla mancanza della vita, condizione notoriamente né buona né cattiva.</i></p>	<p>Ich will damit sagen, daß aus einem Zustand des offenkundigen, puren Fehlens nichts entstehen kann, weder Gutes noch Schlechtes, nur das Fehlen weiterer Dinge bis zum Fehlen des Lebens, was bekanntlich keine gute und keine schlechte Verfassung ist.</p>	<p>Ich will damit sagen, daß in einem Zustand reinen und schlichten Mangels nichts wachsen kann, nichts Gutes und auch nichts Schlechtes.</p>
---	---	---

208/253/330

Da der Übersetzer einen wesentlichen Teil des Originals eliminiert, ist die semantische Äquivalenz von Ausgangs- und Zieltext hier nicht mehr gewährleistet.

Zusammenfassung

Die in der zieltextabhängigen Kritik angesprochenen Verständnisschwierigkeiten in der Übersetzung Riedts lassen sich nach einem Vergleich mit dem Ausgangstext, auf semantische Mängel im Translationsprozess zurückführen. Semantisch ungenaue Übersetzungen, Auslassungen oder Hinzufügungen führen zu inhaltlichen Verschiebungen oder erschweren an einigen Stellen die Rezeption des Textes.

Kroeber verfolgt in Relation dazu einen treueren Übersetzungsstil, der zum Teil befremdlich wirkt, jedoch keine grundlegende Abweichung vom Inhalt des

Originals vornimmt. Auffällig in seiner Übersetzung sind jedoch Veränderungen in konnotativer Hinsicht. Durch seine Wortwahl oder Hinzufügungen werden neutrale Formulierungen des Ausgangstextes affektiv verstärkt und die emotionale Seite der Erzählungen manipuliert. Es ist jedoch in diesem Kontext zu bedenken, dass die emotive Färbung eines Textes sehr subjektiv eingeschätzt wird und es deshalb zu unterschiedlichen Meinungen hinsichtlich ihrer Interpretation und Übersetzungstechnik kommen kann.

Sowohl in den *Kosmokomischen Geschichten* als auch in den *Cosmicomics* sind eine Reihe von Hinzufügungen von Verben des Sagens oder Konjunktionen zu verzeichnen. Der reduzierte Stil der *Cosmicomiche* wird dadurch entscheidend geglättet und die formal-ästhetische Äquivalenz somit verletzt.

8.4.2 Lexik

Fachtermini

Vertebrati 70	<i>Vertebraten</i> 83	Wirbeltiere 8
Carbonifero 70	<i>Steinkohlenzeit</i> 83	Karbon 8
cellule germinali 199	<i>Germinalzellen</i> 241	Keimzellen 320
catene d'acidi nucleici 217	<i>Nuklearsäureverbindungen</i> 263	Nukleinsäureketten 339
le equivazioni del campo gravitazionale 110	die Gleichungen des <i>Schwerpunktfeldes</i> 134	die Gleichungen des Gravitationsfeldes 257

Die im Original verwendete Fachterminologie entspricht der eines aktuellen wissenschaftlichen Diskurses. Während Kroeber passende deutsche Äquivalente wählt, entscheidet sich Riedt für eine eher unzeitgemäße Ausdrucksweise. Die Begriffe *Vertebraten* und *Steinkohlenzeit* sind im Vergleich zu *Wirbeltiere* und *Karbon* in der Fachsprache wenig gebräuchlich. Der Ausdruck *Germinalzellen* existiert laut Duden nicht.²²² Verfehlt sind auch die Begriffe *Nuklearsäureverbindungen* und *Schwerpunktfeld*. Die deutschen Äquivalente zu *catene d'acidi nucleici* und *campo gravitazionale* lauten *Nukleinsäureketten* und *Gravitationsfeld*.

Die Ergebnisse dieses Vergleichs lassen darauf schließen, dass das Fachvokabular Riedts in diesem Kontext Lücken aufweist und der für die Übersetzung notwendige Sachbezug somit nicht gegeben ist.

²²² <http://www.duden-suche.de/>

Umgangssprachliche Wortverkürzungen

Umgangssprachliche Wortverkürzungen charakterisieren vor allem Kroebers Texte, während sie bei Riedt nur selten und eher in direkten Reden eingesetzt werden.

Das häufige Auftreten gesprochensprachlicher Elemente in den *Cosmicomics* soll ein Auszug aus *Die Entfernung des Mondes* demonstrieren:

<p>Se non abbiamo mai provato a salirci? E come no? Bastava andarci proprio sotto con la barca, appoggiarci una scala a pioli e montar su. Il punto dove la Luna passava più basso era al largo degli Scogli di Zinco. Andavamo con quelle barchette a remi che si usavano allora, tonde e piatte, di sughero. Ci si stava in parecchi:</p>	<p>Ob wir nie versucht haben, ihn zu erklimmen? Aber natürlich! Man brauchte sich nur mit einem Boot genau darunter zu begeben, dann konnte man eine Leiter anlegen und hinaufsteigen. Der Punkt, an dem der Mond seinen tiefsten Stand erreichte, lag im Gebiet der Zinkfelsen. Dorthin gelangten wir mit Hilfe kleiner Ruderboote, die damals gebräuchlich waren, rund und flach und aus Korkrinde. Wir waren ziemlich viele:</p>	<p>Wieso wir's dann nie probiert haben, <i>raufzuklettern</i>? Haben wir doch! Wir brauchten bloß mit dem Boot <i>rauszufahren</i>, bis wir genau unter ihm waren, dann legten wir eine Leiter an und kletterten <i>rauf</i>. Der Punkt, wo der Mond am tiefsten runterkam, war vor den Zinkklippen draußen. Wir fuhren mit diesen kleinen Ruderbooten hinaus, die damals gebräuchlich waren, so flache runde Dinger aus Kork. Da passten schon einige <i>drauf</i>:</p>
---	---	--

10/8/133

Der Textausschnitt des Originals ist in einem korrekten *italiano standard* verfasst, ausgenommen dem Einwurf *E come no?*, der der Umgangssprache zuzuordnen ist. Der humoristische Ton der Schilderung wird hier auf inhaltlicher Ebene erzeugt. Möglicherweise beabsichtigt der Übersetzer der *Cosmicomics*, durch die Verwendung umgangssprachlicher Ausdrucksmittel den belustigenden Aspekt des Bildes zu intensivieren. Dies entspricht jedoch nicht der Wirkung des Originals und ist daher in Frage zu stellen.

Auch in *Der weiche Mond* äußert sich die Sprecherin in einem Slang, der nach einer Gegenüberstellung mit dem Ausgangstext nicht adäquat scheint:

<p>Certo fa schifo anche a me, ma se pensi che</p>	<p>„Natürlich finde ich das auch ekelhaft, aber wenn</p>	<p>„Klar, auch ich finde das ja ekelhaft, aber wenn</p>
--	--	---

finalmente è stabilito la Terra è diversa e superiore e che noi siamo da questa parte, credo che possiamo per un momento prenderci anche il gusto di sprofondarci dentro, perché tanto poi...	man sich überlegt, wie damit endlich der Beweis erbracht wird, daß die Erde anders ist und mächtiger und daß wir auf dieser Seite sind, dann glaube ich doch, wir können uns einen Augenblick sogar den Luxus leisten, darin zu versinken, weil nachher ja...“	man bedenkt, daß nun endgültig bewiesen ist, wie anders und wie überlegen die Erde ist, und daß wir uns auf dieser Seite befinden, dann können wir’s, glaube ich, auch schon <i>mal</i> einen Moment lang genießen und uns da <i>reinfallen</i> lassen, weil ja nachher sowieso ...“
---	--	--

162/195/114

Partikel

Partikel werden im *Duden* definiert als nicht flektierbare Wörter ohne „([nenn]lexikalische) Bedeutung“. Ihr semantischer Wert ergibt sich erst durch den Kontext. Partikel werden vor allem in der gesprochenen Sprache verwendet und lassen sich abhängig von ihrer Funktion in unterschiedliche Untergruppen einteilen (Fokus-, Modal-, Grad-, Gesprächs- und Negationspartikel).²²³ Da nicht alle deutschsprachigen Partikel ein italienisches Äquivalent besitzen, muss der Übersetzer über die angemessene Verwendung von Formwörtern entscheiden. Aus der Untersuchung beider Übersetzungen geht hervor, dass Riedt sie nur vereinzelt und dabei vor allem in direkten Reden einsetzt. Im Vergleich dazu werden in den *Cosmicomics* sehr viele Partikel hinzugefügt, wie ein weiterer Auszug aus *Die Entfernung des Mondes* beweist:

Ma tutto il meccanismo delle fasi andava diversamente che oggi: per via che le distanze dal Sole erano diverse, e le orbite, e l’inclinazione non ricordo di che cosa; eclissi poi, con Terra e Luna così appicciate, ce n’erano tutti i movimenti: figuriamoci se quelle due bestie non trovavano modo di farsi continuamente	Der gesamte Mondphasenablauf vollzog sich jedoch anders als heutzutage: denn anders waren die jeweiligen Entfernungen von der Sonne und die Umlaufbahn und die Inklinationen, ich weiß nicht mehr womit; schließlich gab es alle Augenblicke Finsternisse, weil Erde und Mond so nahe beieinander waren: als ob	Aber der ganze Mondphasenmechanismus lief damals anders als heute, weil <i>ja</i> die Entfernungen von der Sonne <i>ganz</i> anders waren und die Umlaufbahnen und die Inklinationen zu ich weiß nicht mehr was; <i>na</i> , und Eklipsen, wo Erde und Mond so nah beieinander waren, die hatten wir alle naselang – ihr könnt euch <i>ja</i> vorstellen, dass diese
--	---	--

²²³ Vgl: Wermke und Eisenberg: 1998, 377-383.

ombra a vicenda.	die beiden Ungeheuer nicht immer wieder Gelegenheit gefunden hätten, sich gegenseitig in den Schatten zu stellen.	beiden Riesenmonster ständig Gelegenheit fanden, sich gegenseitig in den Schatten zu stellen.
------------------	---	---

9/7/132

Der konzentrierte Einsatz von Formwörtern verstärkt neuerdings den gesprochensprachlichen Stil der betreffenden Textstellen.

-e

Die Hinzufügung des Buchstaben *e* am Ende eines Wortes wird in der deutschen Sprache mit einem eher vornehmen, unter Umständen antiquierten Stil konnotiert. In den Übersetzungen wird diese Technik an mehreren Stellen eingesetzt, wie folgende Zitate dokumentieren:

Avrei voluto sparire. 94	Wie gern hätte ich mich aus dem Staube gemacht. 114	Ich hätte in den Boden versinken können. 25
nel buio 102	im Schutz der Dunkelheit 124	im Schutze der Nacht 35
Feci rapidamente il calcolo: 121	Rasch rechnete ich im Kopfe nach: 147	Ich machte eine rasche Überschlagsrechnung: 240

Besonders in der Übersetzung Riedts taucht dieses Verfahren der Wortbildung mehrmals auf. Der betreffende Ausdruck wird dadurch auf ein gehobeneres stilistisches Niveau gerückt. Da die Begriffe des Ausgangstextes einem normalsprachlichen Register entsprechen, könnte dieses Verfahren auch unterbleiben, wenngleich keine maßgeblichen Veränderungen damit einhergehen. Unangemessen scheint es jedoch, wenn es einen stilistischen Bruch zum Kontext des Begriffs verursacht, wie dies im ersten Zitat der Fall ist.

Übernahme von Fremdwörtern aus dem Italienischen

Von beiden Übersetzern, tendenziell häufiger von Riedt, werden Fremdwörter aus dem italienischen Text übernommen. Um die Wahl des Übersetzers zu beurteilen, müssen in diesem Zusammenhang die Konnotationen des betreffenden Ausdrucks überprüft werden:

<i>iato</i>	<i>Hiatus</i>	Kluft
-------------	---------------	-------

230/280/355

Der Ausdruck *Hiatus* ist kaum verbreitet und wird vorrangig im medizinisch-wissenschaftlichen Kontext verwendet. Da das italienische Wort *iato* dieselbe fachsprachliche Konnotation besitzt, ist die Übersetzung mit *Hiatus* angemessener als mit dem gemeinsprachlichen Begriff *Kluft*.

Beide Übersetzungen beinhalten Fremdwörter, die aus dem Italienischen übernommen werden, obwohl sie nicht in konnotativer Äquivalenz zum Begriff im Ausgangstext stehen. Die Verwendung ungebräuchlicher oder stilistisch nicht angemessener Fremdwörter findet sich unter anderem in folgenden Textstellen:

aiutandomi con <i>congetture</i> nei passaggi lacunosi 175	wobei ich mich noch bei lückenhaften Stellen mit Mutmaßungen beholfen habe 212	indem ich mich in den Lücken mit <i>Konjekturen</i> behelfe 58
<i>giustapposizione</i> 222	Nebeneinander 269	<i>Juxtaposition</i> 345
un programma <i>stabilito</i> 221	ein Programm, das festgesetzt ist 269	ein <i>prästabiliertes</i> Programm 344
dalla sua caratteristica <i>cadenza</i> 78	in seiner charakteristischen <i>Kadenz</i> 94	durch seinen eigentümlichen Tonfall 18

„Lehnübersetzungen“

Neologismen werden in beiden deutschen Übersetzungen eingeführt, wobei die Wortschöpfungen zumeist in Anlehnung an eine Ausgangssprachliche Formulierung entstehen. Die daraus resultierenden Ausdrücke wirken auf den deutschsprachigen Leser zum Teil etwas befremdlich:

<i>rapido come un serpente</i> 23	<i>schlangenschnell</i> 25	geschmeidig wie eine Schlange 149
sotto quell'escrescenza <i>che gonfiava il cielo</i> 159	unter diesem <i>himmelblähenden</i> Auswuchs 192	unter jenem Auswuchs, der da am Himmel wucherte 111
<i>gonfie d'invidia</i> 68	<i>neidgebläht</i> 80	<i>stolzgeschwellt</i> 214
Il primo muore, ma <i>nella sua morte</i> si manifesta un <i>istante fondamentale</i> di continuità. 199	Das erste stirbt, aber <i>in seinem Tod</i> erscheint ein Grund-Augenblick von Kontinuität der beiden Wesen. 241	Das erste Wesen stirbt aber <i>in seinem Tod</i> erscheint ein Moment von fundamentaler Kontinuität. 320

Warum die Übersetzer die markierten Begriffe wählen, anstatt die grammatische Struktur des Originals beizubehalten, ist schwer nachzuvollziehen.

Bei Kroeber auffällig ist außerdem die Übersetzung von *invidia* als *stolz*, was nicht dem denotativen Äquivalent des italienischen Begriffs entspricht.

Zusammenfassung

Die gehobene Stilsprache in der Übersetzung Riedts äußert sich abgesehen vom Sprachregister, auf das später genauer eingegangen werden soll, an spezifischen Übersetzungstechniken hinsichtlich Wortwahl bzw. Wortbildung. Neben der Hinzufügung des Buchstaben *e* am Ende bestimmter Wörter tritt eine in lexikalischer Hinsicht sehr treue Anlehnung an Formulierungen im Ausgangstext hervor. Die Übernahme von Fremdwörtern aus dem Italienischen, besonders im Bereich der Fachbegriffe, vermittelt dabei eine veraltete Ausdrucksweise, die nicht in Äquivalenz zur Wortwahl des Originals steht.

Eine nahezu gegenteilige konnotative Wirkung erzeugt die Übersetzungstechnik Kroebers. Wortverkürzungen und die Verwendung von Formwörtern verleihen einem Teil der *Cosmicomics* eine stark umgangssprachliche Färbung. Im Gegensatz dazu steht die Verwendung von Fremdwörtern, die im Deutschen unüblich sind und die aus stilistischer Sicht ein sehr hohes Niveau aufweisen.

Neologismen, die auf das von Reiß als Lehnübersetzung bezeichnete Verfahren der Wortbildung zurückgehen, tauchen in beiden Übersetzungen auf, verstärkt jedoch bei Riedt. Die für den deutschsprachigen Rezipienten unkonventionellen Formulierungen verleihen den Texten dabei eine gewisse Fremdartigkeit.

8.4.3 Syntax

Satzbau

Wie bereits im vorangehenden Kapitel beschrieben, stellt der syntaktische Aufbau ein wichtiges Charakteristikum der *Cosmicomiche* dar. Die getroffenen Aussagen werden oftmals durch erklärende Einschübe konkretisiert. Der reduzierte Stil Calvinos äußert sich dabei in kurzen Satzteilen, die meist ohne Bindewörter aneinandergereiht werden. Die Geschwindigkeit des Erzählflusses scheint gebremst zu werden. Die einzelnen Propositionen werden isoliert und dadurch verstärkt.

<i>Giaceva, incolore, vinta dal sonno, sulla sabbia incolore.</i> 54	<i>Vom Schlaf überwältigt, lag sie farblos auf dem farblosen Sand.</i> 63	Sie lag da, farblos, vom Schlaf überwältigt, auf dem farblosen Sand. 62
Mi sentivo sempre un	Ich fühlte mich immer	Ich fühlte mich immer

Dinosauro in mezzo ai nemici, e ogni sera, quando attaccavano a raccontare storie di Dinosauri, tramandate di generazione in generazione, io mi facevo indietro, nell'ombra, a nervi tesi. 95	noch als Dinosaurier inmitten von Feinden, und allabendlich, wenn sie ihre von Generation zu Generation überlieferten Geschichten über die Dinosaurier erzählten, zog ich mich gereizt in den Schatten zurück. 115	noch als in Dinosaurier unter Feinden, und jeden Abend, wenn sie anfangen, sich ihre von Generation zu Generation überlieferten Dinosauriergeschichten zu erzählen, trat ich nervös zurück. 27
---	--	--

In den deutschen Übersetzungen werden die Einschübe zum Teil nicht in Form von asyndetischen Satzteilen wiedergegeben, sondern in längeren Sätzen verpackt. Dadurch verbinden sich die einzelnen Darstellungen zu einem Gesamtbild, verlieren aber im Vergleich zum Ausgangstext an Intensität.

Während sich Kroeber generell um eine treuere Wiedergabe des Satzbaus bemüht, sind Veränderungen der syntaktischen Struktur bei Riedt sehr häufig zu beobachten.

Da somit eine maßgebliche Eigenschaft des Ausgangstextes vernachlässigt wird, ist dieses Übersetzungsverfahren nicht angemessen. Die formal-ästhetische Äquivalenz wird hier nicht berücksichtigt.

Die Änderung des syntaktischen Stils erschwert außerdem an manchen Stellen das Verständnis des Textes:

in quel corridoio di cielo notturno alonato di luce al di là della linea segmentata dei cornicioni	in dieser jenseits der segmentierten Reihe von Mauersimsen lichtbeschiedenen nächtlichen Himmelsflucht	in jenen Schacht am Grunde des matt erleuchteten Nachthimmels über der Zackenlinie der Dachgesimse
--	--	--

156/188/107

Im Original wird zu Beginn das Thema des Satzes (*il corridoio di cielo*) genannt, das in weiterer Folge genauer beschrieben wird. In der Übersetzung Riedts werden die einzelnen Elemente in einem Satz verschachtelt, wodurch es in der Rezeption des Textes schwieriger wird, sich die Beschreibung zu vergegenwärtigen.

Auch die Umkehrung einzelner Satzteile kann in Hinblick auf die inhaltliche Interpretation einer Textstelle irreführend sein:

Essa avrebbe avuto – ossia: stava già avendo, a	Dieser würde eine viel weitere Resonanz haben	Er fand gewiß bald – nein, er hatte bereits,
---	---	--

mia insaputa – una risonanza ben più vasta di quella – limitata a un determinato ambiente, e per di più, devo ammettere, piuttosto periferico -, che io allora nella mia modestia m'ero atteso.	– oder: er hatte sie bereits, ohne daß ich es wußte -, als ich mir damals in meiner Bescheidenheit hätte träumen lassen (<i>beschränkt auf ein bestimmtes und obendrein, wie ich gestehen muß, recht peripheres Milieu</i>).	ohne daß ich es wußte – eine viel größere Resonanz als jene begrenzte (und noch dazu, ich muß gestehen, auf ein peripheres Milieu beschränkte), die ich mir in meiner Bescheidenheit damals erwartet hatte.
---	--	---

127/155/247

Das Abweichen von der italienischen Satzstruktur führt in den *Kosmokomischen Geschichten* zu Verständnisproblemen. Durch die Verschiebung des Satzteils *beschränkt auf ein bestimmtes und obendrein, wie ich gestehen muß, recht peripheres Milieu* in der Übersetzung Riedts ist nicht mehr eindeutig, worauf sich die Aussage bezieht.

Ellipsen

Das Fehlen eines Verbs ist im Original vorwiegend in direkten Reden oder in der Kommunikation mit dem vermeintlichen Publikum festzustellen. In den deutschen Übersetzungen werden diese Ellipsen oft vervollständigt:

Un po' monotono, - <i>confermò Qfwfq</i> , - però riposante. 52	Ein bißchen eintönig war es schon – <i>bestätigte Qfwfq</i> -, aber erholsam. 61	Ein bißchen eintönig war es schon – <i>bestätigte Qfwfq</i> -, aber geruhsam. 60
ma per lei? 140	<i>Was</i> aber <i>bedeutete das alles</i> für sie? 171	Aber für sie? 295
Un segno come? 36	<i>Was</i> für ein Zeichen? 41	<i>Was</i> für ein Zeichen <i>das war</i> ? 227

Doch auch innerhalb der Erzählungen finden sich in den *Cosmicomiche* elliptische Satzkonstruktionen, die von den Übersetzern erweitert werden:

Da un lato il panico, dall'altro il desiderio di trionfare sul vecchio nemico, dall'altro ancora l'idea che 101	Einerseits <i>waren</i> sie von Panik <i>erfasst</i> , andererseits von dem Wunsch über den alten Feind zu triumphieren, und schließlich <i>kam</i> noch die Überlegung <i>dazu</i> , daß 122	Zum einen von Panik, zum anderen vom Verlangen, über den alten Feind zu siegen, und schließlich von dem Gedanken, daß 34
---	---	--

Riconobbi di lontano la Mulatta, sempre piacente, appena un po' ingrassata. 109	Von weitem schon erkannte ich das Mischlingsmädchen, <i>sie war</i> immer noch hübsch, nur ein bißchen voller geworden. 132	Von weitem erkannte ich die Mulattin, <i>sie war</i> immer noch attraktiv, nur etwas fülliger geworden. 43-44
---	---	---

Durch das Vervollständigen elliptischer Sätze oder Satzteile soll der unkonventionelle Stil Calvins möglicherweise für den deutschsprachigen Leser eingeebnet werden. Es handelt sich hierbei neuerdings um ein Eingreifen in formale Charakteristika des Originals, das die ästhetische Wirkung modifiziert: Die prägnanten Formulierungen im Ausgangstext intensivieren die Propositionen; in den Zieltexten geht dieser Effekt verloren.

Satzstellung: Thema-Rhema-Folge

Das Thema bezeichnet laut Heinemann „die dem Hörer bekannte Information mit relativ geringem Mitteilungswert“, während unter Rhema „die eigentliche, für den Hörer neue oder weiterführende Information mit hohem Mitteilungswert“ zu verstehen ist.²²⁴

Die Position von Thema und Rhema bestimmt die „Mitteilungsperspektive“ und in Verbindung damit die Wortstellung im Satz. Im Übersetzungsprozess kann dies problematisch werden, wenn die Wortstellung in der Zielsprache nicht beibehalten werden kann und daher die Mitteilungsstruktur verwendet werden muss.²²⁵

Greiner versteht es als „universales Prinzip“, dass die Betonung am Satzende erfolgt. Demzufolge stehen das Thema meist am Anfang und das Rhema am Ende des Satzes. Soll nicht die eigentlich „neue“ Information betont werden, sondern ein anderer Satzteil, kann das Rhema an den linken Satzrand verschoben werden.²²⁶

Eine veränderte Positionierung von Thema und Rhema ist in den Übersetzungen, besonders bei Riedt, an einigen Stellen zu finden:

Una volta mi pare addirittura che la Luna	Einmal wollte mir sogar scheinen, als ob ihm der	Einmal hatte ich geradezu den Eindruck, der Mond
---	--	--

²²⁴ Heinemann: 2002, 70.
²²⁵ Greiner: 2004, 129-130.
²²⁶ Ebd.

mentre lui protendeva le mani <i>gli venisse incontro</i> .	Mond <i>entgegengekommen</i> wäre, kaum daß er die Arme nach ihm ausgestreckt hatte.	wäre ihm in die ausgestreckten Arme <i>entgegengekommen</i> .
---	--	---

11/10/135

Das Rhema des Satzes, nämlich das Entgegenkommen des Mondes, wird von Riedt ins Mittelfeld gerückt, wodurch es weniger stark hervorgehoben wird als im Ausgangstext. Dass es möglich gewesen wäre, die Anordnung der Satzteile wie im Original beizubehalten, belegt die Lösung Kroebers.

Charakteristisch für Calvinos syntaktischen Stil ist weiters die Herausstellung betonter Satzteile durch eine Rechtsversetzung der betreffenden Wörter. Von den Übersetzern werden diese Hervorhebungen nicht immer übernommen:

Nella notte, mentre i Nuovi dormivano intorno allo scheletro imbandierato, trasportai e seppelii vertebra per vertebra <i>il mio Morto</i> .	In der Nacht als die Neuen sich um das hochaufragende Skelett zum Schlafen niedergelegt hatte, schaffte ich, einen Wirbel um den andern, <i>meinen Toten</i> fort und bestattete ihn.	In der Nacht, während die Neuen um das Skelett herum schliefen, das sie mit kleinen Fähnchen beflaggt hatten, trug ich es Knochen für Knochen fort und begrub <i>meinen Toten</i> .
--	---	---

105/128/39

Durch die „Rhemafrontierung“²²⁷ wird der Akzent im Ausgangstext auf das Thema des Satzes gelegt, hier *il mio Morto*. Während Kroeber diese Fokussierung übernimmt, wird die Mitteilungsperspektive des Originals bei Riedt verändert. Die Abschwächung des Ausdrucks *il mio Morto* verringert meiner Ansicht nach auch den emotionalen Charakter der Aussage.

Ähnliches gilt für folgenden Textauszug:

invece Ayl era un'abitante felice del silenzio che regna <i>là dove</i> ogni vibrazione è esclusa; <i>per lei</i> tutto quel che accennava a rompere un'assoluta neutralità visiva era una stroncatura stridente; <i>per lei là dove</i> il grigio aveva spento	Ayl hingegen war eine glückliche Bewohnerin der Stille, die dort herrschte, wo jede Vibration ausgeschlossen war; alles, was die absolute visuelle Neutralität nur irgendwie zu durchbrechen begann, bedeutete <i>für sie</i>	Ayl dagegen war eine glückliche Bewohnerin der Stille, die dort herrscht, wo jede Vibration ausgeschlossen ist; <i>für sie</i> war alles, was Anstalten machte, die absolute visuelle Neutralität zu durchbrechen, ein
---	---	--

²²⁷ Ebd, 130.

ogni sia pur remoto desiderio d'essere qualcos'altro che grigio, <i>solo là cominciava la bellezza.</i>	schreiende Dissonanz; wo das Grau jeden, selbst den entferntesten Wunsch ausgelöscht hatte, etwas anderes zu sein als grau, <i>erst dort fing für sie die Schönheit an.</i>	schriller Mißton; <i>Schönheit begann für sie erst</i> , wo das Grau noch den leisesten Wunsch, etwas anderes als Grau zu sein, in sich ausgelöscht hatte.
---	---	--

56/66/64-65

Die eindrucksvolle Textstelle der *Cosmicomiche* ergibt sich auf stilistischer Ebene durch den Einsatz mehrerer Wortfiguren und die Herausstellung des Themas am Satzende. Der anaphorische Satzbau wird in den deutschen Fassungen nicht wiedergegeben. Kroeber vernachlässigt auch die Betonung des Themas. Daher verliert die Passage in den Übersetzungen im Vergleich zu jener im Ausgangstext an ästhetischem Wert.

Zusammenfassung

Calvinos konziser und ausdrucksstarker Stil ist auf syntaktischer Ebene sehr ausgeprägt feststellbar. Von den Übersetzern wird dies nicht immer berücksichtigt. Die Prägnanz des Ausdrucks wird durch die Erweiterung von elliptischen Konstruktionen und durch die Verschachtelung mehrerer Satzteile in den deutschen Fassungen geschmälert. Während Kroebers syntaktischer Aufbau tendenziell dem Original stärker verpflichtet bleibt, erlaubt sich Riedt einen freieren Übersetzungsstil und vernachlässigt somit an mehreren Stellen eine bedeutende Invariante des Ausgangstextes.

8.4.4 Grammatische Instruktionen

Gerundiv- und Partizipialkonstruktionen

Die Verwendung von Gerundiv- und Partizipialkonstruktionen sind ein Charakteristikum der italienischen Standardsprache im schriftlichen Gebrauch. Der Terminologie Spitzers zufolge sind sie somit ein Merkmal des italienischen „Sprachstils“.

Ebenso wie im Deutschen beschreibt die Verwendung des *participio presente* ein sehr vornehmes Sprachregister (mit Ausnahme der gängigen Verwendung als Adjektiv), während das *participio passato* auch im normalsprachlichen Italienisch sehr oft zur näheren Beschreibung einer Nominalgruppe eingesetzt wird. Für die Übersetzung ins Deutsche bieten sich mehrere Möglichkeiten an: Das *participio*

passato kann als Partizip, durch einen Relativsatz oder einen Adverbialsatz ausgedrückt werden.²²⁸

quando attaccavano a raccontare storie di Dinosauri, tramandate di generazione in generazione	wenn sie ihre von Generation zu Generation überlieferten Geschichten über die Dinosaurier erzählten	wenn sie anfangen, sich ihre von Generation zu Generation überlieferten Dinosauriergeschichten zu erzählen
---	---	--

95/115/27

Wird das Partizip auch im Deutschen als solches wiedergegeben, können syntaktische Probleme auftauchen: Das Attribut, in diesem Fall die Wortgruppe um das Partizip Perfekt, muss vor seinem Bezugswort stehen und daher in den Nebensatz eingeschoben werden. Im Italienischen folgt der verkürzte Relativsatz auf die Nominalgruppe, die er näher beschreibt. Der Satzbau wirkt dadurch schlichter und unkomplizierter als die deutsche Übersetzung.

Das Partizip getreu der Satzstellung im Italienischen, in der Übersetzung nach sein Bezugswort zu stellen, vermittelt im Deutschen einen eher unüblichen Wortlaut:

ognuno d'essi ne brandiva una, guernita in cima di un arpione o raffio	jeder von ihnen schwang eine Stange, oben mit einem Haken oder Krummeisen versehen	jeder von ihnen schwang eine, die an der Spitze mit einem Haken oder Enterhaken versehen war
--	--	--

22/23/147

Berücksichtigt man, dass in der deutschen Standardsprache Relativsätze zur näheren Beschreibung einer Nominalgruppe überwiegen, ist die Übersetzung Kroegers angemessener.

Das Kriterium der „Sprachüblichkeit“ ist auch bei der Übersetzung von Gerundivsätzen zu bedenken. Formal entspricht das *gerundio* dem deutschen Partizip Präsens. Eine derartige Konstruktion beschreibt im deutschen Sprachgebrauch allerdings ein gehobeneres Stilniveau als das italienische Äquivalent:

spinto come da una forza di natura che mi comandava di tornare sulla Terra, <i>dimenticando il motivo</i> che m'aveva portato lassù	getrieben von einer Naturkraft, die mich hieß, zur Erde zurückzukehren, ohne der Ursache zu achten, die mich hinaufgeführt hatte	wie von einer Naturkraft getrieben, die mir befahl, auf die Erde zurückzukehren, <i>den Beweggrund vergessend</i> , der mich auf den Mond
---	--	---

²²⁸ Vgl. Reumuth und Winkelmann: 2001, 206-214.

		getrieben hatte
--	--	-----------------

23/25/149

Mit der Wiedergabe des *gerundio* durch ein *Partizip Präsens* bei Kroeber wird die stilistische Äquivalenz zum Original verletzt. Für eine adäquate Übersetzung sollten Gerundivkonstruktionen des Ausgangstextes in den Zieltexten durch andere, sprachliche Elemente ersetzt werden. Ein Beispiel für eine mögliche Übersetzungslösung liefert folgende Textstelle:

e avrebbero modificato a poco a poco l'opinione negativa che di me potevano essersi formata <i>giudicando affrettatamente sulla base d'un episodio isolato</i>	und wohl doch im Lauf der Zeit ihre negative Meinung über mich geändert, die sie sich <i>aufgrund eines einzigen Vorkommnisses vielleicht in überstürzter Weise</i> gebildet hatten	und die schlechte Meinung, die man sich von mir <i>übereilt aufgrund einer isolierten Episode</i> gemacht haben konnte, mußte sich langsam gebessert haben
--	---	--

123/150/243

Der Gerundivsatz der *Cosmicomiche* wird in beiden Übersetzungen durch einen Präpositionalausdruck, der in den Relativsatz eingebaut wird, wiedergegeben. Obwohl diese Wahl angemessen scheint, ergibt sich dadurch ein im Vergleich zum Original komplizierterer Satzbau.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass sprachliche Phänomene wie Gerundiv- oder Partizipialkonstruktionen, die auf den „Sprachstil“ zurückgehen, bei ihrer Übersetzung ins Deutsche oft auf idiomatische Grenzen stoßen. Die Wiedergabe der von Calvino häufig gebrauchten *frasi implicite* erfolgt in den deutschen Fassungen daher oft durch explizite Sätze. Im Hinblick auf die Sprachüblichkeit und die stilistische Äquivalenz ist diese Übersetzungslösung gerechtfertigt.

Bezüglich der grammatikalischen Korrektheit ist zu bemerken, dass beide Texte nahezu fehlerfrei übersetzt wurden und sich grammatische Mängel auf ein Minimum beschränken.

8.4.5 Sprachliche Bilder und Redewendungen

Die Verwendung von Redewendungen und Metaphern ist ein markantes Merkmal der *Cosmicomiche*. Meist handelt es sich dabei um konventionalisierte sprachliche Bilder. Dementsprechend werden sie von den Übersetzern meist durch gängige Redewendungen der Zielsprache wiedergegeben:

dire pane al pane 99	reinen Wein einschenken 120	das Kind beim Namen nennen 32
a occhio e croce 39	nach grober Schätzung 45	grob geschätzt 231
il gioco è fatto 220	die Würfel sind gefallen 267	die Würfel sind gefallen 343

An einigen Stellen bemühen sich die Übersetzer um ein lexikalisch möglichst treues Äquivalent und greifen dabei zu transferierenden Übersetzungslösungen:

nelle grandi linee 146	<i>in seinen großen Linien</i> 180	<i>in den großen Linien</i> 303
perché ormai è acqua passata 203	weil darüber ja schon längst Gras gewachsen ist 246	denn inzwischen <i>ist das alles ja längst verflossen</i> 323
alzando gli occhi 11	wenn man <i>die Augen hob</i> 9	wenn man aufblickte 134

Nelle grandi linee entspricht einer konventionalisierten Redewendung im Italienischen und sollte demnach mit einem deutschsprachigen Pendant, wie *im Großen und Ganzen* oder *in groben Zügen*, wiedergegeben werden. Die wörtliche Übernahme des Ausdrucks ist zwar für den Leser verständlich, wirkt jedoch befremdend. Dasselbe gilt für die Formulierungen *die Augen heben* und *längst verflossen sein*.

Insgesamt zeigt sich, dass Kroeber bei der Übersetzung von sprachlichen Bildern versucht, der ausgangssprachlichen Formulierung auf lexikalischer Ebene möglichst nahezukommen, während Riedt einbürgernde Übersetzungsverfahren bevorzugt. Zur Veranschaulichung dieser Beobachtung dienen folgende Zitate:

Dici delle cose senza capo né coda! 75	Du redest ohne Sinn und Verstand! 89	Du sagst Sachen ohne Hand und Fuß! 14
lo sgomento mi gelava le ossa 168	ich erschauerte bis ins Mark 203	der Schreck ließ mir das Mark in den Knochen gefrieren 50
meglio se sputava il rospo subito 97	mochte er die Katze lieber gleich aus dem Sack lassen 118	besser er spuckte es gleich aus 30

Autorenspezifische Metaphern werden in den deutschen Fassungen im Wortlaut des Originals wiedergegeben:

La Galassia si voltava come una frittata nella sua padella in fuocata, essa stessa padella friggente e dorato	Die Galaxis drehte sich wie ein Eierkuchen in ihrer feurigen Pfanne, sie war zugleich Pfanne und gewickelter Eierkuchen,	Die Galaxie drehte sich wie ein Omelett in seiner heißen Pfanne, selber Bratpfanne und zugleich brutzeldes Ei. Und ich
---	--	--

pesceduovo; ed io friggevo con lei dall'impazienza.	und ich briet ebenfalls vor lauter Ungeduld.	briet mit ihr vor brennender Ungeduld.
---	--	--

44/51/236

8.4.6 Sprachregister

Wie bereits in der Analyse des Ausgangstextes festgestellt wurde, weist die Sprache der *Cosmicomiche* unterschiedliche Register auf: Die Präsentation wissenschaftlicher Thesen, die einem Großteil der Erzählungen vorangehen, kennzeichnet ein mittleres bis gehobenes Stilniveau, wie es üblich ist in fachsprachlichen Diskursen. Die Schilderungen von Qfwfq variieren zwischen einem gesprochensprachlichen und einem sehr gehobenen Register.

Auch die Übersetzer schwanken in ihrer Wortwahl zwischen unterschiedlichen Registern, wobei die Äquivalenz zum Ausgangstext nicht immer gegeben ist.

Insgesamt ist bei jedem der beiden Übersetzer eine bevorzugte Varietät zu erkennen:

Riedt wählt in seinen Erzählungen fast durchwegs ein äußerst gehobenes Register, das nicht immer dem Niveau des Ausgangstextes entspricht. Gesprochensprachliche Wendungen stellen in den *Kosmokomischen Geschichten* eine Ausnahme dar. Stattdessen dominiert die Verwendung eines Vokabulars, das in der gegenwärtigen Standardsprache nicht üblich ist und antiquiert wirkt. Exemplarisch dafür seien folgende Formulierungen genannt:

<i>salirci</i> 9	ihn zu <i>erklimmen</i> 8	raufzuklettern 133
<i>e così</i> 10	<i>desgleichen</i> 8	zusammen mit 133
ma subito fu chiaro 22	<i>indes</i> wurde mir nun bald klar 23	aber sofort war klar 148
in <i>quel</i> momento 59	im <i>nämlichen</i> Augenblick 69	im selben Moment 68
ma una volta <i>fuori del mio raggio</i> 65	doch kaum glaubte er, <i>meinem Gesichtskreis</i> <i>entschwunden</i> zu sein 76	aber sobald er sich außerhalb meiner Sichtweite glaubte 210
<i>vedendomi</i> 80	als sie meiner ansichtig wurde 96	als sie mich sah 20
mi guardai bene dall' <i>esprimerla</i> 158	ich hütete mich, etwas von der Furcht <i>verlauten</i> zu lassen 191	ich hütete mich, die Angst zu zeigen 109
raccontare <i>con</i> i fumetti 166	<i>vermittels</i> von Comics zu erzählen	in Comic-Bildern zu erzählen 47
<i>avrà</i> il mondo 228	<i>wird</i> die Welt <i>zu eigen besitzen</i> 277	wird die Welt besitzen 352

<i>terre</i> 228	<i>Eilande</i> 278	Inseln 352
prima che lui ci mettessi le mani 65	ehe er sie <i>mit Beschlag belegen</i> konnte 77	ehe er sie in die Hand bekam 211

Die zitierten Ausdrücke der *Cosmicomiche* können als normalsprachlich, gängig und losgelöst von ihrem Kontext als konnotativ weitgehendst neutral charakterisiert werden. Im Gegensatz dazu vermitteln die durch die stilistische Wirkung hervorgerufenen Konnotationen bei Riedt einen – in Anlehnung an die Terminologie Kollers – gespreizten Eindruck und entsprechen keiner zeitgemäßen Sprachverwendung. Die Gegenüberstellung macht deutlich, dass die von Riedt gewählten Wendungen in keiner konnotativen Äquivalenz zum Ausgangstext stehen.

Obwohl es sich bei den *Kosmokomischen Geschichten* um die ältere Übersetzung handelt, ist der zeitliche Abstand zu den *Cosmicomics* zu gering um die Wortwahl Riedts mit dem Zeitpunkt des Übersetzens zu argumentieren.

Kroeber verwendet in seiner Übersetzung unterschiedliche Sprachregister, die abhängig von der jeweiligen Geschichte variieren. In Korrelation zum Stil des Ausgangstextes zeichnet sich beispielsweise in *Ohne Farben* eine bildhafte und sehr gewählte Ausdrucksweise ab. In einem Kontrast dazu stehen jene Erzählungen, in denen die humoristische Seite stärker ausgeprägt ist, wie etwa in *La distanza della Luna*. Die Sprache dieser Geschichten weist tendenziell ein mittleres bis umgangssprachliches Niveau auf, das sich auf mehreren linguistischen Ebenen widerspiegelt. Neben den bereits dargestellten semantischen und lexikalischen Mitteln seien hier noch weitere Textauschnitte genannt, die den gesprochensprachlichen Stil dieser Erzählungen repräsentieren sollen:

Andiamo a <i>vedere</i> il Dinosaurio! 104	Gehen wir uns den Dinosaurier ansehen! 124	Los, <i>gehn</i> wir den Dinosaurier <i>begucken</i> ! 38
che dapprima <i>la guardò allontanarsi senza capire</i> 107	der sah ihr erst verständnislos nach 130	daß er zuerst <i>nur blöde hinter uns herglotzte</i> 41
tra molte fandonie quei racconti 96	und wenn in ihren Geschichten noch so vieles unsinnig sein musste 116	bei all dem Unsinn, den sie in ihren Geschichten <i>verzapften</i> 28
Cominciò una <i>discussione</i> generale. 98	Diese Worte lösten eine allgemeine Diskussion	Ein allgemeines <i>Palaver</i> begann. 30

	aus. 118	
ed era <i>eliminata</i> dalla gara 63	und musste ausscheiden 75	und war <i>futsch</i> für das Spiel 208
- Ti farò vedere io, <i>cane</i> d'un Qfwfq! 67	„Gleich werd' ich's dir zeigen, du Hund von einem Qfwfq!“ 80	„Dir werd ich's zeigen, du <i>Sauhund</i> von einem Qfwfq!“ 213

Die Begriffe des Ausgangstextes weisen ein mittleres Stilniveau auf und entsprechen dem Vokabular des *italiano standard*. Die entsprechenden Ausdrücke in der Übersetzung Kroebers hingegen sind der gesprochenen Sprache zuzuordnen und werden somit mit einem stilistisch niedrigeren Niveau konnotiert. Wie die zuletzt angeführte Textstelle zeigt, verstärkt sich diese Tendenzen in direkten Reden, wodurch die Sprache der Figuren bisweilen in einen Slang abgeleitet.

Möglicherweise versucht der Übersetzer, den humoristischen Ton des Ausgangstextes durch eine saloppe Wortwahl zu intensivieren. Dagegen ist jedoch einzuwenden, dass dies in keiner Äquivalenz zum Stil der *Cosmicomiche* steht. Mein persönlicher Eindruck ist außerdem, dass durch die übertriebene Komik die Tiefgründigkeit der Texte verloren geht. Es scheint als würde in diesen Geschichten der Unterhaltungswert im Vordergrund stehen, weshalb man wenig geneigt ist, weitere Interpretationen anzustellen.

Die von der Sprache abhängige Typisierung der Figuren, die von Reiß als Sprecherabhängigkeit bezeichnet wird, ist meiner Meinung nach in diesem Kontext sehr deutlich zu spüren: Verglichen mit dem Ausgangstext lässt die umgangssprachliche Ausdrucksweise des Protagonisten an dessen „Seriosität“ zweifeln und stellt die „Glaubwürdigkeit“ seiner Erzählungen in Frage.

Die gewollt legere Ausdrucksweise der *Cosmicomics* übertreibt die ironisierende Sprache des Originals in einigen Geschichten. Ebenso scheint mir die antiquiert anmutende Sprache der *Kosmokomischen Geschichten* dem Stil des Ausgangstextes nicht völlig gerecht zu werden. Dennoch möchte ich hinzufügen, dass eine derartige Bewertung ein äußerst subjektives Urteil darstellt. Zu bedenken ist ferner, die von Jauß angesprochene zeitliche Rezeptionsverschiebung hinsichtlich der ästhetischen Beurteilung eines Werkes.

Neben der eben dargestellten Ausdrucksweise finden sich auch in den *Cosmicomics* Wendungen, die einem sehr gehobenen Sprachregister zuzuordnen sind und an die Wortwahl in der Übersetzung Riedts erinnern:

Unico inconveniente 53	Das einzig Unangenehme dabei war 62	<i>Misslich</i> war nur 61
ma duravano poco 313		doch sie <i>währten</i> nur kurz 85
mentre 39	indessen 45	<i>indes</i> 231
che ricordi con nostalgia il passato 177	ich sehnte mich nach der Vergangenheit zurück 214	<i>ich gedächte</i> der Vergangenheit mit Nostalgie 94

Stilbrüche

An einigen Stellen werden in der Übersetzung Kroebers unterschiedliche Sprachregister vermischt, während die entsprechende Passage im Original ein kohärentes stilistisches Niveau aufweist:

<i>Ci ho litigato. Non hanno mai capito niente.</i> 81	Ich habe mich mit ihnen entzweit. Die haben noch nie etwas begriffen. 97	Von der <i>hab</i> ich mich <i>losgesagt</i> . Die haben noch nie <i>was kapiert</i> . 21
- <i>Dimmi tu se può disgregarsi così, un corpo celeste? – insisteva</i> Sibyl. 106	„Sag mir, ob sich ein Himmelskörper so auflösen darf!“ Sibyl hielt an ihrer Meinung fest. 193	„ <i>Nun sag bloß mal</i> , darf sich ein Himmelskörper einfach so auflösen?“ <i>insistierte</i> Sibyl. 112
certo ognuno continuava a badare ai <i>fatti suoi</i> , ma la <i>presenza</i> degli <i>altri</i> mi rassicurava 137	gewiß, jeder war auch weiterhin mit seinen Angelegenheiten beschäftigt, doch allein die Existenz der <i>anderen</i> verlieh mir Sicherheit 168	sicher, jeder kümmerte sich weiter um seinen <i>Kram</i> , aber die <i>Präsenz</i> der <i>anderen</i> beruhigte mich 292

Die Begriffe *lossagen*, *insistieren* und *Präsenz* beschreiben ein gehobenes Stilniveau. Im Gegensatz dazu sind die Ausdrücke *nun sag bloß mal*, *Kram*, *was kapiert* der Umgangssprache zuzuordnen. Die Verbindung dieser Sprachregister in den genannten Textstellen entspricht dabei nicht der Gestaltung des Ausgangstextes.

Aufgrund der divergierenden Sprachregister in Kroebers Übersetzung sind derartige Stilbrüche in den *Cosmicomics* häufiger zu finden. Dennoch kommt es auch in den *Kosmokomischen Geschichten* zu stilistischen Unstimmigkeiten, die nicht auf das Original zurückzuführen sind. Als Beispiel dafür dient eine Passage aus *Lo zio aquatico*:

Era anche un'occasione per ritrovarci tra noi, sparpagliate	Das bot zugleich die Gelegenheit, die anderen Angehörigen der Sippe	Es war zugleich eine Gelegenheit, uns alle wiederzusehen, wir
---	---	---

com'eravamo nel continente, scambiarsi notizie e insetti mangerecci, e <i>discutere</i> vecchie faccende d'interesse rimaste in sospenso.	wiederzutreffen, die über das ganze Festland verstreut waren; da wurden Neuigkeiten und eßbare Insekten ausgetauscht und über Themen von gemeinsamen Interesse <i>geplaudert</i> , mit deren <i>Erörterung</i> wir <i>bei der letzten Zusammenkunft</i> nicht fertig geworden waren.	lebten ja über das ganze Festland verstreut, um dann Neuigkeiten und eßbare Insekten auszutauschen und über alte Fragen zu diskutieren, die <i>das letzte Mal</i> offengeblieben waren.
---	--	---

72/85/10

Der Ausdruck *über eine Erörterung plaudern* wirkt paradox, da eine Erörterung eine thematisch anspruchsvolle Diskussion bezeichnet, während mit *plaudern* zwanglose, alltägliche Gespräche konnotiert werden. Interessant ist außerdem, dass beide Übersetzer die Zeitangabe *das letzte Mal* hinzufügen.

8.4.7 Weitere stilistische Besonderheiten

Enumeratio

Wie bereits in der isolierten Analyse von Ausgangstext und Zieltexten beschrieben, ist die Enumeratio eine häufig gebrauchte Stilfigur in den *Cosmicomiche* und ihren Übersetzungen. Im Zuge einer Gegenüberstellung der drei Texte zeigt sich, dass umfangreiche Aufzählungen im Original sehr treu in die deutschen Fassungen aufgenommen werden, während kürzere Wiederholungsfiguren oft Übersetzungsprobleme bereiten:

la colpa che mi si imputava restava d'essere <i>un Diverso, uno Straniero, quindi un Infido</i> 98	der einzige Vorwurf, den man mir machte, war, <i>daß ich anders war als sie, ein Fremder, und damit ein unsicherer Patron</i> 118	was man mir vorwarf, war immer nur, <i>daß ich ein Andersartiger war, ein Fremder, also einer, dem man nicht so ganz trauen konnte</i> 30
Io continuavo a guardare <i>lo scheletro, il Padre, il Fratello, l'uguale a me, il Me Stesso.</i> 105	Ich war noch immer in die Betrachtung <i>des Skeletts</i> versunken, <i>eines Vaters oder Bruders, dieses mir gleichen Wesens, meines Ichs.</i> 128	Ich betrachtete weiter <i>das Skelett, den Vater, den Bruder. Meinesgleichen. Mich.</i> 39

Die Aufzählung der Begriffe im Italienischen erfolgt durch Substantive, für die im Deutschen nicht immer entsprechende Äquivalente existieren. Die Übersetzer versuchen daher, das Signifikat des ausgangssprachlichen Begriffs durch Umschreibungen wiederzugeben, wodurch die Ausdrücke im Vergleich zum Original an Prägnanz verlieren.

Anapher

Die Verwendung von Wortfiguren und dabei besonders der Anapher bzw. in gesteigerter Form der Geminatio kennzeichnet die gesamten *Cosmicomiche*. In den deutschen Übersetzungen wird dieses Charakteristikum nicht immer übernommen, wie folgende Auszüge belegen:

<i>uno</i> la reggeva, <i>uno</i> saliva in cima, e <i>uno</i> ai remi intanto spingeva fin lì sotto la Luna	von <i>einem</i> wurde sie festgehalten, während <i>ein anderer</i> hinaufstieg und <i>ein dritter</i> bis genau unter den Mond ruderte	<i>einer</i> hielt sie, <i>einer</i> stieg rauf, und <i>ein anderer</i> am Ruder steuerte bis genau unter den Mond
--	---	--

10/8/133

Die betreffende Textstelle aus *La distanza della Luna* wird von Riedt sehr frei übersetzt. Durch Hinzufügung *während* und die Missachtung der Wortwiederholung *uno* wird die formale Gestaltung des Originals spürbar modifiziert.

Obwohl an dieser Stelle keine stilistische Äquivalenz zwischen den Texten besteht, muss festgehalten werden, dass anaphorische Satzkonstruktionen generell von beiden Übersetzern in den Zieltexten nachgebildet werden. In einigen Fällen kommt es jedoch zu idiomatischen Schwierigkeiten, die ein Kopieren des Ausdrucks im Original behindern:

LII uscì in una risata strana e finalmente si mise <i>a correre, a correre</i> da non poterle tener dietro.	LII brach in ein sonderbares Gelächter aus und <i>lief</i> schließlich weg, <i>sie rannte so schnell</i> , daß ich ihr nicht folgen konnte.	LII brach in ein seltsames Gelächter aus, dann <i>lief sie</i> auf einmal <i>los</i> und <i>lief so schnell davon</i> , daß ich ihr nicht folgen konnte.
---	---	--

79/95/19

Die Geminatio kann aufgrund der Satzstellung im Deutschen nicht nachgeahmt werden. Kroebers Bemühen, dem Stil der *Cosmicomiche* möglichst nahe zu kommen, ist im Vergleich zu Riedt tendenziell größer. Auch hier versucht er, das Fehlen der Geminatio durch eine Wortwiederholung zu kompensieren. In den

kosmokomischen Geschichten hingegen wird die Wiederholungsfigur des Originals außer Acht gelassen.

Parallelismus

Der parallele Aufbau von Satzteilen, der zahlreiche Passagen der *Cosmicomiche* eigen ist, wird in Kroegers Übersetzung weitgehendst übernommen. In der Übersetzung Riedts erfolgt die Konstitution der Sätze im Allgemeinen freier. Ein Beispiel dafür liefert ein Ausschnitt aus *I Dinosauri*:

che i Dinosauri quanto più scompaiono tanto più estendono il loro dominio	daß die Dinosaurier ihre Herrschaft gerade im Untergang erst recht gefestigt hatten	daß die Dinosaurier, je mehr sie verschwinden, desto mehr ihre Herrschaft erweitern
---	---	---

108/131/43

Obwohl die Syntax der *Cosmicomics* dem Original im Allgemeinen näher ist als jene der *Kosmokomischen Geschichten*, werden parallele Satzkonstruktionen im Original auch in Kroegers Übersetzung nicht immer als solche wiedergegeben:

finché non l'avessi ritrovato non l'avrei saputo	und solange ich es nicht wiedergefunden hatte, würde ich es nicht herausbekommen	und solange ich es nicht wiedergefunden hatte, wusste ich's nicht
--	--	---

39/45/230

Der Grund für die sehr freie Übersetzung des *Condizionale* mit einem deutschen Imperfekt an dieser Stelle ist nicht ersichtlich.

Oftmals ist die Rekonstruktion des Parallelismus im Deutschen aus idiomatischen Gründen kompliziert bis nicht möglich:

<i>Nella mia mente le loro storie di terrore inflitte da noi si confondevano coi miei ricordi di terrore subito: più apprendevo quanto avevamo fatto tremare, più tremavo.</i>	Ihre Geschichten von dem <i>Schrecken</i> , den wir unter ihnen verbreitet hatten, vermischten sich mit meinen Erinnerungen an die <i>Schrecken</i> , die wir erlitten hatten: und je mehr ich hören musste, wie die andren vor uns gezittert hatten, desto mehr erzitterte ich selbst.	In meinem Kopf vermischten sich ihre Geschichten von den <i>Greueln</i> , die wir ihnen angetan hatten, mit meinen Erinnerungen an die von uns erlittenen <i>Greuel</i> , und je mehr ich erfuhr, wie sehr sie vor uns <i>gezittert</i> hatten, desto heftiger <i>zitterte</i> ich nun selbst.
--	---	--

96/116/28

Im Vergleich zum Original ist der Rhythmus, den die parallel aufgebauten Satzkonstruktionen, Stilfiguren und die reduzierte Wortwahl erzeugen, in den deutschen Übersetzungen weniger stark spürbar. Aufgrund von grammatischen Instruktionen, wie etwa die Wiedergabe der *participi passati* in Form von Relativsätzen, verlieren die deutschen Fassungen außerdem an Stringenz.

Wortspiele

Wortwiederholungen und Wortspiele, die sich bisweilen über sehr lange Passagen erstrecken, sind in den *Cosmicomiche* vielfach zu finden. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür liefert ein Auszug aus der Erzählung *Mitosi*:

<p>Difficile insomma definire in termini precisi l'indeterminatezza degli stati d'animo amorosi, che consistono in una <i>gioiosa impazienza di possedere il vuoto</i>, in una <i>gelosa aspettativa di ciò che potrà venirmi incontro dal vuoto</i>, e pure nel <i>dolore d'essere ancora privato di ciò per cui sto in impaziente golosa aspettativa</i>, nello straziante <i>dolore di sentirmi già potenzialmente raddoppiato per potenzialmente possedere qualcosa di potenzialmente mio</i>, e ancora costretto a non <i>possedere</i>, a considerare non mio quindi <i>potenzialmente</i> altrui ciò che <i>potenzialmente</i> sto <i>possedendo</i>.</p>	<p>Kurz und gut, es ist schwer, mit <i>bezeichnenden</i> Ausdrücken die <i>Unbezeichnenbarkeit</i> verliebter Seelenzustände zu definieren, die in der freudigen <i>Ungeduld</i> bestehen, eine <i>Leere</i> zu <i>besitzen</i>, in der <i>begehrlichen Erwartung</i> dessen, was einem aus der <i>Leere</i> entgegenkommen kann, und auch in dem <i>Schmerz</i>, noch das <i>entbehren</i> zu müssen, um dessentwillen ich mich in <i>ungeduldiger begehrlicher Erwartung</i> befinde, in dem schrecklichen <i>Schmerz</i>, mich bereits <i>potentiell</i> verdoppelt zu fühlen, um <i>potentiell</i> etwas <i>potentiell</i> Meines zu <i>besitzen</i>, und doch gezwungen zu sein, nicht zu <i>besitzen</i> und das als nicht mein, demnach als <i>potentiell</i> andern gehörend anzusehen, was ich <i>potentiell</i> selbst schon <i>besitze</i>.</p>	<p>Kurzum, es ist schwierig, in präzisen Begriffen die Unbestimmtheit verliebter Seelenlagen zu definieren, die in einer <i>ungeduldigen</i> Freude auf den <i>Besitz</i> einer <i>Leere</i> bestehen, in einer <i>begehrlichen Erwartung</i> dessen, was mir aus der <i>Leere</i> womöglich entgegenkommt, und zugleich auch im <i>Schmerz</i> darüber, noch zu <i>entbehren</i>, was mich mit <i>ungeduldig begehrlicher Erwartung</i> füllt, im verzehrenden <i>Schmerz</i> des Gefühls, schon <i>potentiell</i> verdoppelt zu sein, um etwas <i>potentiell</i> zu <i>besitzen</i>, was <i>potentiell</i> mein ist, aber noch gezwungen zu sein, es nicht zu <i>besitzen</i>, nicht als mein zu betrachten, folglich als <i>potentiell</i> einem anderen gehörig, was ich <i>potentiell</i> schon <i>besitze</i>.</p>
--	--	--

212-213/258/355

Neben der augenscheinlichen Wiederholung des Begriffs *potenzialmente* und unterschiedlichen grammatikalischen Formen von *possedere* tauchen auch die Ausdrücke *vuoto, aspettativa, di ciò, impazienza (impaziente)* und *dolore* jeweils doppelt auf. Diese Wortwiederholungen, die Assonanz der Wörter *gioiosa, gelosa, golosa* und die syntaktische Anordnung der Teilsätze verleihen dem Textausschnitt einen gewissen Rhythmus.

Sprachspiele bedeuten für den Übersetzer die größte Herausforderung und werden oft zu einem unlösbaren Problem. Dennoch versuchen beider Übersetzer der formalen Struktur des Originals gleichzukommen: Das doppelte Auftreten der Begriffe *Leere, Erwartung, ungeduldig* und *Schmerz* ist in beiden deutschen Fassungen zu finden. Auch die syntaktische Stringenz und der damit verbundene Rhythmus der Passagen bleiben in den Übersetzungen erhalten. Für den lautmalerischen Aspekt der Ausdrücke *gioiosa, gelosa* und *golosa* lassen sich schwer Äquivalente im Deutschen finden. Um den Mangel auszugleichen, entscheiden sich beide Übersetzer für eine Wortwiederholung. Für die Variationen der Ausdrücke *possedere* und *potenzialmente* ist eine äquivalente Übersetzung mit vergleichbarer onomatopoetischer Wirkung nicht möglich. Riedt kompensiert das Fehlen dieses Stilmittels durch das Hinzufügen neuer Wortspiele wie *bezeichnend-Unbezeichnenbarkeit* und *begehren-begehrlich*. Letzteres Sprachspiel findet sich auch in den *Cosmicomics*.

Zusammenfassend ist positiv hervorzuheben, dass Wortspiele und Wortfiguren des Ausgangstextes nicht immer durch äquivalente Mittel wiedergegeben werden, dennoch aber angemessene Übersetzungslösungen gewählt werden, die das formal-ästhetische Konzept im Original fortführen.

Als weiteres Beispiel eines Sprachspiels, das eine äquivalente Übersetzung im Deutschen nahezu unmöglich macht, ist ein Reim aus der Erzählung *Giochi senza fine* zu nennen:

<p>Tiritiritiritiri se non tiri ti ritiri quanti tiri quanti tiri tu non tiri tanti tiri tirerò! 67</p>	<p>Spiele, spiele, spiele, spiele, Spielst du nicht, dann ist dein Spiel verloren, Jedesmal wenn du nicht spielst, nicht spielst, Spiel ich, spiel ich, spiel ich! 79</p>	<p>Na, schieß schon, mäh dich, knie dich, wenn du nicht schießt, verzieh dich, für jeden Schuß, zu dem dir fehlt der Mut, hab ich'n Extraschusserl gut! 212</p>
---	--	--

Das trochäische Versmaß im Ausgangstext wird in Kroebers Übersetzung konsequent durchgehalten. In den *kosmokomischen Geschichten* wird dieser Rhythmus nicht auf alle Verse übertragen. Dafür versucht Riedt auch die lautmalerische Komponente des Originals, die in den *Cosmicomics* großteils verloren geht, zu imitieren.

9. Riassunto

La presente tesi si occupa delle *Cosmicomiche* di Italo Calvino e delle sue due traduzioni tedesche. Lo scopo principale della ricerca è di analizzare la ricostruzione delle caratteristiche formali ed estetiche del testo di partenza nei testi di arrivo.

Nell'intero lavoro si lasciano individuare due intenzioni diverse: la prima parte, che presenta l'autore, i due traduttori e tutte le edizioni delle *Cosmicomiche*, manifesta piuttosto un carattere documentario, mentre la seconda parte è dedicata alle teorie della traduzione e all'analisi dei testi.

Dopo una biografia breve di Italo Calvino, descrivo le diverse raccolte delle *Cosmicomiche* sia in lingua italiana che in quella tedesca. Nelle prime storie, scritte negli anni 1963 e 1964, è già evidente lo stile tipico che caratterizza la gran parte delle *Cosmicomiche*: all'inizio di ogni racconto, viene presentata una teoria scientifica e descritto un importante cambiamento cosmico. Subito dopo, si inserisce la voce familiare del protagonista Qfwfq che commenta la vicenda. Qfwfq pretende di aver vissuto tutti gli avvenimenti del cosmo e racconta come era la vita quando il mondo era ancora concentrato in un unico punto, le sue esperienze come ultimo dinosauro restante in un mondo già popolato dai *Nuovi*, oppure la sua vita da mollusco innamorato di un altro essere sconosciuto e mai visto. Un profondo cambiamento, collegato alla perdita di un oggetto amato, caratterizza ogni episodio della raccolta *Le Cosmicomiche*.²²⁹

²²⁹ Cfr. Serra: 2006, 283.

Aggiungendo agli episodi di Qfwfq altri racconti che trattano delle teorie della logica, le storie pubblicate nel volume *Ti con zero* rispecchiano il contatto dell'autore con il circolo *Oulipo*.

Esistono complessivamente 33 *Cosmicomiche* edite, oltre ai volumi appena menzionati, nei raccolti *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, *Cosmicomiche vecchie e nuove* e *Tutte le cosmicomiche*.

Le illustrazioni sulle copertine delle singole edizioni mostrano in massima parte un nesso stretto con il testo stesso. Per esempio, sulla copertina di *Le Cosmicomiche* con la xilografia *Andere Welt* di Escher, il rapporto tra testo e immagine si manifesta piuttosto a un livello interpretativo: sia le storie sia le immagini aprono prospettive diverse, perlopiù inconciliabili, i racconti, tramite teorie scientifiche contraddittorie, e il quadro, tramite livelli spaziali tra essi incompatibili. Inoltre, la raffigurazione di colombi e costruzioni umane sul fondo di pianeti e altri corpi celesti rappresenta la congiunzione di due strati diversi, come succede anche nel libro, attraverso il collegamento tra la vita quotidiana del protagonista e la cosmogonia.

Dalle 33 *Cosmicomiche* sono state tradotte in tedesco 31. La prima raccolta in lingua tedesca da Heinz Riedt risale all'anno 1969. L'immagine sulla copertina di *Kosmokomische Geschichten* illustra elementi contenutistici. In confronto alle illustrazioni italiane sembra meno profonda. Nel risvolto sono già evidenziabili problemi nella traduzione e, inoltre, il paratesto dà un riassunto non del tutto appropriato del contenuto dei racconti.

La seconda traduzione tedesca di Burkhard Kroeber esce nel 1989 sotto il titolo *Cosmicomics*. La traduzione del titolo, equivalente a quella francese e inglese, è controversa: mentre, per una parte della critica, l'allusione al fumetto è giustificata,²³⁰ alcuni commentatori evidenziano che il titolo originale si riferisca piuttosto ai film muti.²³¹ Collegandosi a un ritratto di Calvino fatto dall'artista Tullio Pericoli, l'illustrazione della copertina dimostra fantasia e profondità. In più, la presentazione del volume cerca di stabilire un parallelo con lo stile in cui è stata configurata anche la copertina dell'originale.

²³⁰ Cfr. Weiss: 1989.

²³¹ Cfr. Stierle: 1989.

Il libro cartonato viene riedito in un tascabile di due volumi con i titoli *Cosmicomics. Das Gedächtnis der Welten* e *Cosmicomics. Auf den Spuren der Galaxien*.

Le immagini sulla copertina rappresentano chiaramente frammenti dei racconti attraverso quadrettini tipo fumetto. Il paratesto, simile a quello dell'edizione cartonata, descrive la varietà del testo che spazia dal divertente al filosofico. Mette l'accento sull'intreccio di teorie scientifiche e mitologia e, usando l'espressione di Montale, caratterizza i racconti come fantascienza alla rovescia.²³²

Nel seguente capitolo mi concentro sulla ricezione di Italo Calvino sia in Italia sia nei paesi di lingua tedesca, concentrando l'attenzione sulle *Cosmicomiche*.

Grazie al sostegno della casa editrice Einaudi e di famosi autori italiani, tra i quali in particolare Cesare Pavese, la critica letteraria mostra un certo interesse per i testi di Calvino già dall'inizio della sua carriera da scrittore.²³³ Mentre le opinioni sul suo primo libro *Il sentiero dei nidi di ragno* sono ancora divergenti, *Il visconte dimezzato*, e più tardi *L'entrata in guerra*, riportano un gran successo con la critica.²³⁴ Gli elementi grotteschi e irrazionali dei testi calviniani che prima scontentavano il pubblico, ora vengono in gran parte apprezzati. In questo si lascia individuare un cambiamento nelle aspettative del pubblico. Secondo lo scienziato letterario Robert Jauß, questo fenomeno è dovuto all'influenza reciproca tra testo e lettore. La valutazione estetica risulta dalle esperienze letterarie già fatte e viene sempre modificata sulla base della letteratura recepita recentemente. L'effetto di un certo testo non dimostra un carattere statico, ma è sottomesso al continuo cambiamento delle aspettative del lettore a fronte di un testo letterario.²³⁵

Sebbene nelle opere di Calvino è presente una maggiore varietà tanto stilistica quanto tematica, la critica tende a classificare i suoi testi in due categorie: i scritti contrassegnati da tratti neorealistici in cui si dichiara l'impegno politico sociale dell'autore, e quelli caratterizzati dalla fantasia, fino al limite dell'immaginazione.²³⁶ Ovviamente le *Cosmicomiche* sono assegnate al secondo gruppo.

²³² Cfr. Calvino: *Kosmokomische Geschichten*. 1969, testo di copertina.

²³³ Cfr. Baroni: 1990, 111.

²³⁴ Cfr. Scarpa: 1999, 102-103.

²³⁵ Cfr. Jauß: 1967, 45.

²³⁶ Cfr. Bernardini Napoletano: 1977, 9.

Sebbene Calvino sia già molto apprezzato, le prime recensioni delle *Cosmicomiche* non sono sempre positive.²³⁷ Non soltanto da parte dei comunisti si rimprovera la mancanza di pretese ideologiche, ma si parla di un libro “almeno [...] divertente, ingegnoso e, in alcuni parti, pure artisticamente riuscito.”²³⁸ Il nuovo stile narrativo, segnato da teorie logiche e dall’arte combinatoria, sembra suscitare sconcerto nel pubblico.

Un decennio dopo, la valutazione estetica delle *Cosmicomiche* segna un cambiamento che si manifesta in recensioni più approfondite. Superata la dicotomia testo neorealistico verso fabula, la critica si occupa anche delle nuove tendenze filosofiche espresse nei racconti. L’interesse principale della critica si dirige verso la combinazione di discorso scientifico e testo letterario.²³⁹

Dopo la morte di Calvino, la sua reputazione cresce enormemente e subito diventa uno degli autori più importanti del Novecento.²⁴⁰

Consultando il catalogo della Biblioteca Nazionale di Roma²⁴¹ e di quella di Firenze,²⁴² si può notare un considerevole numero di edizioni delle *Cosmicomiche*. L’interesse del pubblico italiano per questi testi permane dalle prime uscite fino ad oggi.

Per determinare la ricezione dell’autore nei paesi di lingua tedesca, comincio con un’analisi delle tirature delle opere calviniane presso varie case editrici tedesche. Il numero limitato delle copie negli anni ’60 evidenzia l’interesse ristretto del pubblico nei confronti dei testi dello scrittore italiano.²⁴³ Non soddisfacendo le aspettative del lettore sia nella tematica sia nello stile, i testi di Calvino vengono stimati solo da un circolo elitario. La situazione non dimostra un cambiamento notevole, fino agli anni 1985. Come in Italia, la morte dell’autore ligure porta a una forte crescita di interesse nelle sue opere. Potenziato anche dall’enorme successo della traduzione tedesca di *Il nome della rosa*, l’interesse per scrittori italiani cresce e raggiunge il suo culmine alla fiera del libro in Francoforte,

²³⁷ Cfr. Baroni: 1990, 116-117.

²³⁸ Salinari, Carlo: *Preludio e fine del realismo in Italia*. Napoli: Morano 1967, 339-345. Citato in: Baroni: 1990, 130.

²³⁹ Cfr. Baroni: 1990, 120-124.

²⁴⁰ Cfr. Lüdke: 1994.

²⁴¹ <http://www.bnrcrm.librari.beniculturali.it/> [1.10.2009]

²⁴² <http://www.bncf.firenze.sbn.it/> [1.10.2009]

²⁴³ Cfr. Mayr: 1992, 17-28.

dedicata alla letteratura italiana, nell'anno 1988. Tuttavia, quest'euforia scema presto e, negli anni '90, il ruolo degli scrittori italiani diventa di nuovo marginale nei paesi di lingua tedesca. Fino ad oggi non si lascia registrare un nuovo incremento.²⁴⁴

Dopo aver esaminato le poche edizioni delle *Cosmicomiche*, si può concludere che non ci sia mai stato un particolare interesse per le varie raccolte. Sono uscite solamente sei edizioni; per la richiesta rara, non è prevista una nuova stampa.²⁴⁵

Le recensioni in vari giornali tedeschi e austriaci discutono soprattutto aspetti irrazionali e fantastici degli scritti calviniani. Rimproverando all'autore di perdere il nesso con problemi legati alla realtà, le prime valutazioni non sono sempre positive. Nel periodo più fortunato per la letteratura italiana in generale, le discussioni della critica diventano più profonde e Calvino viene apprezzato per i suoi scritti variegati.²⁴⁶ Considerato uno degli scrittori più importanti della letteratura italiana contemporanea,²⁴⁷ Calvino è adesso un autore riconosciuto e presente negli inserti culturali e letterari della stampa. Pensando al numero ristretto delle sue pubblicazioni, la sua celebrità sembra essere limitata ad un gruppo riservato di specialisti. *Le Cosmicomiche* forniscono una prova esemplare della differenza tra la ricezione della critica e quella del lettore comune. Pur stimato in circoli letterari, le sue opere rimangono poco note alla gran parte del pubblico.

Prima di rivolgermi alla teoria della traduzione, mi dedico ai due testi di arrivo delle *Cosmicomiche*. La traduzione più vecchia è di Heinz Riedt, un traduttore di molti testi italiani,²⁴⁸ tuttavia ora meno conosciuto. Come traduttore dei testi di Umberto Eco e altri autori stimati, Burkhart Kroeber, che traduce la seconda versione tedesca, gode di una ottima reputazione.²⁴⁹ Se questa fama sia del tutto giustificata, è approfondito nel presente lavoro.

²⁴⁴ Cfr. Höhle: 1988, 132. Fleischanderl: 1993.

²⁴⁵ Email di Anja Lechner (vendita *dtv*), 2.2.2009.

²⁴⁶ Cfr. Mayr: 1992, 64-67.

²⁴⁷ Cfr. Lüdke: 1994.

²⁴⁸ Cfr. Killy e Vierhaus: 1998, 295.

²⁴⁹ Cfr.

www.muenchen.de/Rathaus/kult/foerderung/preisestipendien/literatur/uebersetzerpreis/163417/uebersetzer2006.html [2.2.2009]

Per elaborare il metodo dell'analisi delle traduzioni, comincio con la contrapposizione delle tecniche linguistiche con quelle della scienza letteraria. Confrontando le lingue coinvolte, l'approccio linguistico tenta ad identificare l'equivalente ideale di un fenomeno idiomatico. Accanto alla linguistica contrastiva, la ricerca utilizza le idee della sociolinguistica e le teorie comunicative.²⁵⁰

I metodi della scienza letteraria si occupano anche del traduttore stesso e come la sua interpretazione personale del testo di partenza si manifesta nel testo di arrivo. Accostandosi alla traduzione come opera letteraria, si prendono in considerazione anche aspetti ermeneutici. Inoltre, si cerca di individuare tendenze significative in riguardo alla strategia traduttiva usata in un'epoca o da una cultura data.²⁵¹

Tra i diversi metodi della traduzione, la distinzione elementare è quella tra traduzione semantica e comunicativa, oppure in altri termini, tra straniante e addomesticante.²⁵² La prima si orienta al testo di partenza provando a riprodurre "l'esatto significato contestuale [exact contextual meaning] dell'originale." Più orientata verso il testo di arrivo, la traduzione comunicativa tenta di ottenere un effetto espressivo uguale a quello del testo di origine.²⁵³

Usando strutture ed espressioni convenzionali, un testo tradotto in modo comunicativo sembra più vicino alla cultura della lingua di partenza e più semplice nella ricezione. Invece, una traduzione semantica può creare un determinato sconcerto al lettore, rappresentandosi ovviamente come testo di una cultura strana. La strategia appropriata nel caso concreto resta una domanda discussa e inoltre soggettiva. Eppure, sono evidenziabili preferenze differenti in certe epoche: nel Sei- e Settecento, soprattutto in Francia, i traduttori si orientano fortemente verso il metodo addomesticante, spostando concetti culturali della lingua di partenza il più possibile nell'ambito della propria cultura. Come già citato prima, in quest'epoca sembra legittimo trasferire a Parigi una storia situata a Roma e di parlare di François I^{er} o Henri III invece di Augusto o Pericle.²⁵⁴ Intitolata *les belles infidèles*, questa corrente si trova anche fuori dalla Francia.

²⁵⁰ Cfr. Levý: 1969, 20-24.

²⁵¹ Cfr. *ivi*, 24-26.

²⁵² Cfr. Morini: 2007, 72 e 47.

²⁵³ Cfr. Newmark: 1988, 22.

²⁵⁴ Cfr. Bellanger, Justin: Histoire de la traduction en France. In: Revue de la Société des Etudes Historiques IX (1891), 251. Citato in: Albrecht: 1998, 79.

Tuttavia è ritenuto come fenomeno tipico francese manifestandosi là nella sua forma estrema.²⁵⁵

In seguito al cambiamento delle idee nel Romanticismo, la critica del modello francese diventa sempre più manifesta e il crescente interesse per culture diverse porta verso traduzioni fedeli all'originale il più possibile.²⁵⁶

Nel procedimento metodico, mi appoggio al modello di Katharina Reiß, prendendo anche in considerazione la tipologia di equivalenza sviluppata da Werner Koller e la dicotomia traduzione straniante/addomesticante.

La tipologia di Koller distingue cinque tipi di equivalenze e offre uno strumento per valutare la traduzione di una determinata struttura linguistica. L'importanza delle diverse equivalenze dipende dal tipo del testo dato.²⁵⁷ Siccome in questo lavoro è trattata un'opera letteraria, oppure, secondo la terminologia di Reiß, un "tipo testuale espressivo" [expressiver Texttyp],²⁵⁸ l'accento della ricerca è posto sulle equivalenze formali ed estetiche e su quelle connotative. Una minore attenzione all'equivalenza denotativa è giustificabile in quanto sembra opportuno prendere in maggiore considerazione gli aspetti estetici. Inoltre, l'analisi denotativa indicata da Koller tende a essere troppo dettagliata. Può essere utile in una ricerca linguistica contrastiva, ma non del tutto sensata per una critica della traduzione di un'opera letteraria. L'equivalenza normativa può essere presupposta in questo testo. Dato che, in gran parte, non sono esposti concetti della cultura italiana sconosciuti ad un lettore tedesco nelle *Cosmicomiche*, anche il controllo dell'equivalenza pragmatica ha un'importanza minore.

Secondo Reiß, lo studio e la valutazione delle equivalenze si applicano alle "istruzioni intra-linguistiche" [innersprachliche Instruktionen], cioè al campo semantico, lessicale, grammaticale e stilistico. Reiß aggiunge che queste categorie sono correlate e non possono essere studiate indipendentemente l'una dall'altra.²⁵⁹

Poiché un fenomeno linguistico non si lascia classificare in una categoria sola, una sistematizzazione delle particolarità notate nelle traduzioni è di difficile applicazione. Precaria è soprattutto l'istruzione stilistica, perché si manifesta su

²⁵⁵ Cfr. Albrecht: 1998, 76-83.

²⁵⁶ Cfr. *ivi*, 84-88.

²⁵⁷ Cfr. Koller: 1992, 228-267.

²⁵⁸ Reiß:1976, 18.

²⁵⁹ Cfr. Reiß: 1971, 54-69.

quasi tutti i piani linguistici e quindi deve essere coinvolta in ogni livello dell'analisi. Altrettanto complicata mi appare la differenza tra istruzione lessicale e istruzione semantica. Dato che un'unità lessicale è connessa a valori semantici, sia connotativi sia denotativi, il confine dei due campi non è sempre chiaro.

A parte le istruzioni intra-linguistiche, Reiß mette l'accento sull'influsso di "determinanti extra-linguistiche" [außersprachliche Determinanten], riferendosi, in particolare, alla situazione interna del testo, al tempo, al luogo e al destinatario.

260

Indicando i campi essenziali da approfondire per una critica della traduzione, il modello di Reiß offre una valida base per una tale analisi. Tuttavia deve essere modificato in concordanza ai fenomeni particolari di una traduzione data e non offre una sistematizzazione sempre precisa. A questo punto è da considerare che un elenco esauriente che contiene tutti i fenomeni possibili sarebbe un impegno quasi irrealizzabile.

Come proposto sia da Reiß sia da Koller²⁶¹, comincio l'esame delle traduzioni con la "critica dipendente dal testo d'arrivo" [zieltextrabhängige Kritik],²⁶² l'analisi delle traduzioni senza riguardo all'originale. Già da questo sono individuabili tendenze specifiche dei traduttori, soprattutto riguardante il registro usato. Il vocabolario delle *Kosmokomischen Geschichten* contiene espressioni che sembrano invecchiate oppure ricercate, mentre Kroeber punta sull'aspetto comico delle storie, utilizzando a volte un registro troppo familiare.

Per individuare altri punti essenziali da osservare nell'analisi delle traduzioni, mi dedico anche alla caratterizzazione stilistica delle *Cosmicomiche*. Siccome lo stile dei racconti è multiforme, mi concentro su quelle parti tradotte da entrambi i traduttori, precisamente: *Le cosmicomiche*, *Altri Qfwfq* e *Priscilla*.

La gran parte delle storie è caratterizzata da un'intonazione umoristica e una lingua ironizzante. In modo oggettivo e spassionato, il protagonista parla di cambiamenti universali come fossero avvenimenti familiari. Per rendere immaginabile quello che non si può immaginare, mette in confronto enormi fenomeni cosmici e situazioni o modi di ragionare del tutto umani. Tali contrasti

²⁶⁰ Cfr. *ivi*, 69-88.

²⁶¹ Cfr. Koller: 1992, 207.

²⁶² Reiß: 1971, 17.

si rispecchiano anche nel linguaggio segnato da vari registri: le teorie all'inizio di ogni storia sono introdotte in un linguaggio più sobrio, mentre le esperienze di Qfwfq sono spesso presentate in un registro informale e a volte abbastanza sciolto e familiare.

Sul piano sintattico è appariscente la costruzione di frasi interrotte da numerosi innesti corti. Mettendo in evidenza la difficoltà di esprimere il vissuto in "linguaggio umano," gli inserimenti puntano a precisare la proposizione dichiarata.²⁶³ Altrettanto vistoso è il frequente uso di frasi implicite e l'impiego di elissi soprattutto nel discorso diretto, come nella comunicazione del protagonista con il pubblico immaginario. Questo stile ridotto, che segna le intenze *Cosmicomiche*, si manifesta anche sul livello contenutistico tramite espressioni semplici e concise.

Tra una gran quantità di figure retoriche usate nelle storie analizzate, prevalgono le figure di ripetizione, che assegnano un certo ritmo alla narrazione ossia rinforzano l'effetto della proposizione. Enumerazioni estese, connesse asindeticamente, accelerano il racconto e fortificano il carattere comico della vicenda. Questo stabilisce un parallelo con i film muti, a cui si riferisce anche il titolo *Cosmicomiche* e nei quali l'effetto divertente risulta in gran parte dalla velocità degli avvenimenti presentati.

L'intenzione del confronto del testo di partenza con i testi di arrivo è quello di analizzare l'equivalenza delle caratteristiche dell'originale nelle traduzioni. Deve essere individuato se e come l'effetto estetico delle *Cosmicomiche* sia riprodotto nelle versioni tedesche. A proposito della critica isolata delle traduzioni, è da verificare se le osservazioni fatte sono riconducibili al testo di partenza oppure risultano da decisioni soggettive e arbitrarie dei traduttori.

Esaminate le traduzioni in confronto all'originale, la differenza più significativa, secondo me, concerne il registro usato nei testi di arrivo. Nella traduzione di Kroeber, la lingua varia in dipendenza del tipo di racconto. Le *Cosmicomiche* di tono più serio sono tradotte in equivalenza con l'originale e in tedesco standard. Nei racconti, dove si manifesta più un accento comico, Kroeber tende a rafforzare la parte umoristica, utilizzando un vocabolario spesso troppo colloquiale. In

²⁶³ Cfr. Bernardini Napoletano: 1977, 32.

queste storie, l'aspetto comico mi appare troppo esagerato e rischia di passare al ridicolo. L'aggiunta d'espressioni della lingua parlata, d'interiezioni e di particelle fortifica il carattere familiare del linguaggio. Questo si trova soprattutto nel discorso diretto, in cui il linguaggio dei personaggi diventa talvolta uno slang. Il registro basso di qualche parte delle *Cosmicomics* non corrisponde al livello linguistico di questi brani nel testo di partenza. L'effetto comico di certe storie viene sottolineato in maniera eccessiva, cosicché i racconti perdono la loro profondità. Secondo Reiß, il linguaggio dei personaggi influisce la loro caratterizzazione.²⁶⁴ Questa dichiarazione coglie una caratteristica importante della traduzione di Kroeber, dove il linguaggio colloquiale del protagonista in parte gli attribuisce una certa ingenuità e mette in dubbio il raccontato.

Oltre all'accentuazione comica, nelle *Cosmicomics* si può notare l'aggiunta di elementi affettivi non sempre presenti nel testo di partenza. Tramite supplementi di poche parole, il traduttore dà una colorazione emotiva a proposizioni neutrali. Ai racconti che sembrano spassionati e oggettivi nel testo di partenza, è suggerito un determinato valore affettivo nella traduzione. A parte il cambiamento connotativo dell'espressione data, tali valutazioni rappresentano una prospettiva abbastanza soggettiva che non rispecchia l'intenzione dell'autore.

Accanto allo stile colloquiale presente in alcuni racconti, il linguaggio nelle *Cosmicomics* contiene anche un vocabolario di registro piuttosto elevato. In qualche brano tali termini sono inseriti in un discorso familiare, mentre l'originale utilizza continuamente uno stile medio.

Anche nelle *Kosmokomischen Geschichten* di Riedt, la scelta del registro utilizzato mi appare l'elemento più evidente della traduzione. Al contrario del linguaggio delle *Cosmicomics*, la traduzione di Riedt si caratterizza per un registro molto elevato. Costruzioni linguistiche e termini non adeguati all'uso contemporaneo della lingua danno un'aria antiquata al testo e disturbano l'equivalenza connotativa con il testo di partenza.

Le difficoltà di comprensione in alcuni brani delle *Kosmokomischen Geschichten* non risalgono a imperfezioni nell'originale, che invece trasmette in maniera abbastanza chiara il significato dei passi in questione. Questi problemi di comunicazione derivano probabilmente da interpretazioni sbagliate da parte del

²⁶⁴ Cfr. Reiß: 1971, 84.

traduttore. Oltre a ciò, certe strategie traduttive, come l'omissione di parole elementari, lo spostamento di proposizione e l'uso di espressioni tradotte troppo fedelmente, rendono talvolta oscuro il significato comunicato nel testo di partenza.

Come si è detto, un altro fattore costitutivo del valore estetico delle *Cosmicomiche* rappresenta lo stile ridotto del linguaggio. Nelle traduzioni tedesche quest'invarianza non è sempre rispettata. A proposito del livello semantico, lo stile conciso del testo di partenza è modificato attraverso l'aggiunta di congiunzioni, verbi dicendi oppure – nel caso di Kroeber - espressioni emotive. Lo scopo di tali interventi può essere quello di adattare lo stile piuttosto controcorrente alle aspettative del pubblico, anche se l'intenzione di Kroeber mi sembra essere più un rafforzamento d'elementi affettivi. Tramite tali intercessioni il linguaggio espressivo delle *Cosmicomiche* perde della sua intensità nelle traduzioni tedesche. Altrettanto inadeguati mi sembrano gli interventi sul piano sintattico: collegando varie proposizioni isolate del testo di partenza – come succede soprattutto nella traduzione di Riedt – e completando frasi ellittiche, il testo di arrivo non riproduce in modo equivalente l'effetto estetico dell'originale. Non mantenendo la posizione dei complementi, la traduzione di Riedt, che tendenzialmente interviene più pesantemente nella sintassi dell'originale, mina il valore espressivo del testo di partenza. Siccome, in Calvino, l'accentuazione di determinati concetti attraverso lo spostamento a destra sottolinea l'effetto emozionale di alcuni brani nelle *Cosmicomiche*, una diversa costruzione non mi sembra adeguata. Mentre Kroeber tende ad una struttura sintattica fedele all'originale, Riedt propende per una traduzione più libera.

Inoltre, l'equivalenza tra testo di partenza e le due traduzioni è trascurata sul piano semantico tramite l'omissione e l'assunzione di parole straniere, che, in confronto all'espressione originaria, appartengono a un registro più alto.

Un'altra intenzione della ricerca è di identificare i limiti idiomatici della traduzione delle *Cosmicomiche*, come, ad esempio, lo stile ridotto di Calvino sul piano sintattico. La traduzione di frasi implicite tramite subordinate esplicite è presente in entrambe le versioni tedesche. Sebbene il numero limitato di verbi finiti fortifici lo stile ristretto delle *Cosmicomiche*, non può sempre essere

costruita una struttura equivalente in tedesco per ragioni idiomatiche. Come caratteristico della lingua italiana, l'uso di subordinazioni implicite sulla base di un gerundio è abbastanza frequente nel testo di Calvino. Nel tedesco il gerundio corrisponde al *Partizip Präsens*, ma, poiché il *Partizip Präsens* appartiene a un registro linguistico molto elevato, non rappresenta un equivalente appropriato al gerundio. Traducendo la costruzione italiana tramite una subordinata esplicita, non concorda con lo stile calviniano, ma sembra essere una soluzione adeguata.

Altrettanto problematica appare la riproduzione di participi passati in funzione attributiva, poiché l'ordine della frase italiana è più libero di quella tedesca. Tali differenze grammaticali possono causare problemi nella struttura della subordinata tedesca, in modo che spesso il periodo tradotto sembra più complicato di quello italiano.

Le difficoltà più grandi per un traduttore consistono nella resa di giochi linguistici e di aspetti onomatopeici. La frequenza di alcune figure retoriche, come parallelismi o figure etimologiche, rendono quasi irrealizzabile una traduzione del tutto equivalente all'originale. Tuttavia, è da constatare che entrambi i traduttori tentano di imitare tali fenomeni artistici in maniera adeguata. Compensano, quindi, l'impossibilità di riprodurre certe figure retoriche oppure giochi di parole tramite altre strutture linguistiche altrettanto espressive in un altro passo del testo.

Riguardo la dicotomia traduzione straniante/traduzione addomesticante si manifestano tendenze diverse nei vari livelli linguistici. Mentre, nella versione di Riedt, sono piuttosto evidenti le modificazioni sul livello semantico, Kroeber prosegue una strategia traduttiva piuttosto fedele all'originale, se si esclude il cambiamento di valori connotativi.

Invece, sul piano sintattico come nella traduzione dei modi di dire, Kroeber resta più vicino alla struttura ossia al concetto mediato nel testo italiano.

In conclusione, una categorizzazione precisa delle due traduzioni, riguardo alla metodologia traduttiva, è difficile e si lasciano soltanto individuare tendenze sui diversi piani linguistici.

Poiché una critica della traduzione dà spesso l'impressione di un elenco di errori, voglio sottolineare che entrambe le traduzioni comunicano idee profonde e immagini fantasiose e sono anche caratterizzate da brani umoristici come da passi

poetici. Inoltre, una traduzione non può mai essere un equivalente totale all'originale.

Desidero anche aggiungere che l'analisi e la valutazione delle citazioni nel lavoro rappresentano un giudizio soggettivo e non escludono interpretazioni alternative.

Bibliographie

Primärliteratur

CALVINO, Italo: *Cosmicomiche vecchie e nuove*. Milano: Garzanti 1984.

CALVINO, Italo: *Cosmicomics*. Übersetzt v. Burkhard Kroeber. München: Hanser 1989.

CALVINO, Italo: *Cosmicomics*. Das Gedächtnis der Welten. München: dtv 1991.

CALVINO, Italo: *Kosmokomische Geschichten*. Übersetzt v. Heinz Riedt. Frankfurt am Main: Fischer 1969.

CALVINO, Italo: *Le Cosmicomiche*. Milano: Mondadori 2002.

CALVINO, Italo: *Le Cosmicomiche*. Torino: Einaudi 1965.

CALVINO, Italo: Lettera a Angelo Maria Ripellino. 26.10.1965. In: CALVINO, Italo: *Lettere*. *Introduzione* von Claudio Milanini. Hg. von Luca Baranelli. Milano: Mondadori 2001, 893-894.

CALVINO, Italo: Lettera a Antonioni. 29.9.1965. In: CALVINO, Italo: *Lettere*. *Introduzione* von Claudio Milanini. Hg. von Luca Baranelli. Milano: Mondadori 2001, 880-882.

CALVINO, Italo: Lettera a Germana Pescio Bottino. 9.6.1964. In: CALVINO, Italo: *I libri degli altri*. *Lettere 1947-1981*. Hg. von Giovanni Tesio. Torino: Einaudi 1991, 479.

CALVINO, Italo: Lettera a Luigi Baldacci. 15.1.1968. In: CALVINO, Italo: *Lettere*. *Introduzione* von Claudio Milanini. Hg. von Luca Baranelli. Milano: Mondadori 2001, 981-982.

CALVINO, Italo: Lettera a Michele Tondo. 30.9.1966. In: CALVINO, Italo: *Lettere*. *Introduzione* von Claudio Milanini. Hg. von Luca Baranelli. Milano: Mondadori 2001, 933-934.

CALVINO, Italo: Lettera a Ricci. Autunno 1969. In: CALVINO, Italo: *Lettere*. *Introduzione* von Claudio Milanini. Hg. von Luca Baranelli. Milano: Mondadori 2001, 1059-1060.

CALVINO, Italo: *Ti con zero*. Torino: Einaudi 1968.

CALVINO, Italo: *Tutte le cosmicomiche*. Hg. von Claudio Milanini. Milano: Mondadori 2002.

CALVINO, Italo: Un'infanzia sotto il fascismo. (Erster Teil erstmals veröffentlicht 1960, zweiter Teil 1962). In: CALVINO, Italo: Saggi II 1945-1985. Hg. von Mario Barenghi. Milano: Mondadori 1995, 2733-2748.

Sekundärliteratur

ALBRECHT, Jörn: Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.

BARANELLI, Luca (Hg.): Album Calvino. Milano: Mondadori 1995.

BARAZON, Tanja: Ein Gedächtnis für die Welten. In: Salzburger Nachrichten. 17.9.2005, 3-5. Online unter: www.wiso-net.de/r_presse/webcgi?START=A20&DOKM=347851_SN_O [10.10.2009]

BARENGHI, Mario: Italo Calvino, le linee e i margini. Bologna: Il Mulino 2007.

BARONI, Giorgio: Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana. Storia e antologia della critica. Firenze: Le Monnier 1990.

BERNARDINI NAPOLETANO, Francesca: I segni nuovi di Calvino. Da „Le Cosmicomiche“ a „Le città invisibili“. Roma: Bulzoni 1977.

BOHNENKAMP, Anne: *Hybrid* statt *verfremdend*? Überlegungen zu einem Topos der Übersetzungstheorie. In: COLLIANDER, Peter u.a. (Hg.): Linguistische Aspekte der Übersetzungswissenschaft. Tübingen: Julius Groos Verlag 2004, 9-26.

BUNDESSPARTE ÜBERSETZER IM VERBAND DEUTSCHER SCHRIFTSTELLER IN DER IG MEDIEN (Hg.): Übersetzerinnen und Übersetzer. Verzeichnis 2003/2004. Mannheim: Elsässer 2003, 171.

CORTI, Maria: Intervista di Calvino. Autografo 6.10.1985. In: CALVINO, Italo: Saggi II 1945-1985. Hg. von Mario Barenghi. Milano: Mondadori 1995, 2920-2929.

ENCKE, Julia: Italo Calvino – „Wenn ein Reisender...“ In: Der Standard. 26.2.2005. Online unter: http://www.wiso-net.de/r_presse/webcgi?START=A20&DOKM=290413_STA_0 [26.1.2009]

FLEISCHANDERL, Karin: Hochkultur-Monokultur? Zur Krise der italienischen Literatur. In: Neue Zürcher Zeitung. 25.9.1993. Online unter: http://www.wiso-net.de/r_presse/webcgi?START=A20&DOKM=50293_NZZ_0 [22.1.2009]

FONTANA, Lucio: Lucio Fontana. Hg. von Thomas M. Messer. Stuttgart: Hatje 1996.

GADAMER, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: J.C.B.Mohr 1975.

GAUGER, Hans-Martin: Übersetzen heute. In: ALBRECHT, Jörn und Hans-Martin GAUGER (Hg.): Sprachvergleich und Übersetzungsvergleich. Leistung und Grenzen. Unterschiede und Gemeinsamkeiten. Frankfurt am Main u.a.: Lang 2001, XI-XV.

GAZZETTI, Maria: Eine Grande Albernheit. In: Die Zeit. 16.3.1990, Nr.12. Online unter: <http://www.zeit.de/1990/12/Eine-Grande-Albernheit> [22.1.2009]

GOETHE, Johann Wolfgang: Rede zu Wielands Andenken. 18.2.1813. In: GOETHE, Johann Wolfgang: Tag- und Jahreshefte. Hg. von Irmtraud Schmidt. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1994, 426-448.

GREINER, Norbert: Übersetzung und Literaturwissenschaft. Grundlagen der Übersetzungsforschung. Band 1. Tübingen: Narr 2004.

HEINEMANN, Margot u. Wolfgang: Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion - Text – Diskurs. Tübingen: Niemeyer 2002.

HERDER, Johann Gottfried von: Von der Griechischen Literatur in Deutschland. 1877. In: HERDER, Johann Gottfried von: Sämtliche Werke. Bd. 1. Hg. von Bernhard Suphan. Berlin: Weidmann 1967.

HÖSLE, Johannes: Zur Rezeption der italienischen Literatur in den deutschsprachigen Ländern seit 1945. In: SCHIRACH, Viktoria von (Hg.): Almanach zur italienischen Literatur der Gegenwart. München, Wien: Hanser 1988, 130-135.

JÄGER, Sarah: Literarischer Übersetzungsvergleich: Die Erzählung *Abschied von Sidonie* und deren Übersetzung ins Spanische *Adiós a Sidonie*. Dipl.-Arb. Innsbruck: 2006.

JAUB, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. 1967. In: KIMMICH, Dorothee u.a. (Hg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 2008, 43-57.

JOESTER, Ingo und Franziska NORI: Retrospektive mit Texten. In: FONTANA, Lucio: Lucio Fontana. Hg. von Thomas M. Messer. Stuttgart: Hatje 1996, 49-207.

KILLY, Walther und Rudolf VIERHAUS (Hg.): Deutsche biographische Enzyklopädie. Bd.8. München: Saur 1998.

KOLLER, Werner: Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Heidelberg u.a.: Quelle & Meyer 1992.

LEVÝ, Jiří: Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung. Frankfurt/Main: Athenäum-Verlag 1969.

LÜDKE, Martin: Der Mann als Parasit. In: Die Zeit. 30.9.1994. Nr. 40. Online unter: <http://www.zeit.de/1994/40/Der-Mann-als-Parasit> [22.1.2009]

MAYR, Cornelia: Die Rezeption der literarischen Werke Italo Calvino im deutschen Sprachraum. Dipl.-Arb. Wien: 1992.

MEISENBURG, Trudel: Der Vorleser in den romanischen Sprachen. In: ALBRECHT, Jörn und Hans-Martin GAUGER (Hg.): Sprachvergleich und Übersetzungsvergleich. Leistung und Grenzen. Unterschiede und Gemeinsamkeiten. Frankfurt am Main u.a.: Lang 2001, 130-149.

MILANINI, Claudio: Cronologia cosmicomica. In: CALVINO, Italo: Tutte le cosmicomiche. Milano: Mondadori 1997, 393-412.

MILANINI, Claudio u.a.: Note e notizie sui testi. In: CALVINO, Italo: Romanzi e racconti. Bd. 2. Hg. von: Milanini u.a. Milano: Mondadori 1992, 1318-1358 u. 1455-1473.

MONTALE, Eugenio: Il secondo mestiere. Prose 1920-1979. Hg. von Giorgio Zampa. Milano: Mondadori 1996.

MORINI, Massimiliano: La traduzione. Teorie strumenti pratiche. Milano: Sironi 2007. Ausschnitte online unter:
<http://books.google.at/books?id=98fiMVVNuFgC&pg=PA72&lpg=PA72&dq=traduzione+semantica&> [8.9.2009]

MOUNIN, Georges: Les belles infedèles. Paris: Cahier du Sud 1955.

NEWMARK, Peter: Approaches to translation. New York (u.a.): Prentice Hall 1988.

NOE, Alfred: Methoden der Literaturwissenschaft im historischen Überblick. 7. Lanson – Spitzer – Croce. 2009. Online unter:
<http://homepage.univie.ac.at/alfred.noe/Methoden/Methoden-index.htm>
[23.7.2009]

POLETTI, Giannina: L'astronomia di Calvino. In: BERTONE, Giorgio (Hg.): Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città. Genova: Marietti 1988, 101-112.

REIß, Katharina: Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen. Hg. von Mary Snell-Hornby. Wien: WUV-Uni.Verlag 2000.

REIß, Katharina: Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen. München: Hueber 1971.

REIß, Katharina: Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text. Heidelberg: Groos 1976.

REUMUTH, Wolfgang und Otto WINKELMANN: Praktische Grammatik der italienischen Sprache. Wilhelmsfeld: Gottfried Egert Verlag 2001.

RIATSCH, Clà: Es gibt sie doch, die Goldkörner im Sandhaufen. In: Tagesanzeiger. 30.10.1997, 81. Online unter: http://www.wiso-net.de/r_presse/webcgi?START=A20&DOKM=29905_TAG_0 [22.1.2009]

SCARPA, Domenico: Italo Calvino. Milano: Mondadori 1999.

SERRA, Francesca: Calvino. Roma: Salerno Editrice 2006.

SETZKORN, Sylvia: Avantgardistische Komik bei Oulipo & Oplepo. In: SCHERER, Ludger (Hg.): Avantgarde und Komik. Amsterdam: Rodopi 2004, 319-336.

STAUDER, Thomas (Hg.): Staunen über das Sein. Internationale Beiträge zu Umberto Eco's „Insel des vorigen Tages“. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchges. 1997, 362-363.

STIERLE, Karlheinz: Per Anhalter durch die Galaxis. Italo Calvino sucht den Anfang des Alls und erfindet Weltliteratur. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 62. 14.3.1989. Erhältlich beim Innsbrucker Zeitungsarchiv online unter: http://webapp.uibk.ac.at/iza/searchresult.jsp?id=1&query=italo+AND+calvino+cosmicomiche&collection_id=11&search_type=0 [10.10.2009]

VOLLENWEIDER, Alice: Rezension über die Argentinische Ameise und andere Geschichten. In: Neue Deutsche Hefte. 138. Jg.20 (Heft 2) 1973, 170-172.

WANDRUSZKA, Mario: Sprachen - vergleichbar und unvergleichlich. München: Piper 1969.

WEISS, Christina: Die Erdkruste unter dichtem Tonbrei. Italo Calvino's Geschichten zur Geschichte des Universums: „Cosmicomics“. In: Süddeutsche Zeitung. Nr. 189. 20.8.1989. Erhältlich beim Innsbrucker Zeitungsarchiv online unter: http://webapp.uibk.ac.at/iza/searchresult.jsp?id=1&query=italo+AND+calvino+cosmicomiche&collection_id=11&search_type=0 [10.10.2009]

WERMKE, Matthias (Hg.) und Peter EISENBERG (Bearb.): Duden. Die Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. 6. Aufl. Mannheim u.a.: Dudenverlag 1998.

WIRL, Julius: Grundsätzliches zur Problematik des Dolmetschens und des Übersetzens. Wien u.a.: Braumüller 1958.

Weitere Internetquellen:

<http://databases.unesco.org/xtrans/xtra-form.shtml> [2.2.2009]

<http://idw-online.de/pages/de/news257765> [2.2.2009]

<http://www.bncf.firenze.sbn.it/> [1.10.2009]

<http://www.bncrm.librari.beniculturali.it/> [1.10.2009]

<http://www.d-nb.de> [2.2.2009]

<http://www.duden-suche.de/> [3.7.2009]

<http://www.fondazioneeluciofontana.it/galleria.html> [1.10.2009]

<http://www.muenchen.de/Rathaus/kult/foerderung/preisestipendien/literatur/uebersetzerpreis/163417/uebersetzer2006.html> [2.2.2009]

Abbildungsverzeichnis

Abb.1:

[http://www.weltderphysik.de/ img/article_large/philosophie Escher OtherWorld.jpg](http://www.weltderphysik.de/img/article_large/philosophie_Escher_OtherWorld.jpg) [31.1.2009]

Abb. 2: http://www.mieilibri.it/Letteratura-e-saggi-letterari/Letteratura-italiana-900/Ti-con-zero_4316.html [10.10.2009]

Abb. 3: http://www.internetculturale.it/upload/immagini/dinamica_circolare1.jpg [10.10.2009]

Abb. 4: http://www.mieilibri.it/Letteratura-e-saggi-letterari/Letteratura-italiana-900/La-memoria-del-mondo_4315.html [10.10.2009]

Abb. 5:

http://fotostore.aruba.it/fotoresbook_fotoalbum_aruba_it/Data/5f4cb13b722/5dee644671c/81cebc2eb2.JPG [10.10.2009]

Abb. 6: www.librimondadori.it/alfresco/d/d/workspace/SpacesStore/66a5bdcf-9f45-11dc-b4d3-5f6ad20b0ff7/Cover_GRA.jpg [2.3.2009]

Abb. 7: <http://img2.libreriauniversitaria.it/BIT/284/9788804432845g.jpg> [2.3.2009]

Abb. 8, 9: Calvino, Italo: Kosmokomische Geschichten. Übersetzt v. Heinz Riedt. Frankfurt am Main: Fischer 1969, Umschlag.

Abb. 10: Calvino, Italo: Cosmicomics. Übersetzt v. Burkhard Kroeber. München: Hanser 1989, Umschlag.

Abb. 11, 12: Pericoli, Tullio: Die Portraits. München, Wien: Hanser 2003, 102 u. 103.

Abb. 13: http://www.dtv.de/buecher/das_gedaechtnis_der_welten_11475.html [10.10.2009]

Abb. 14: http://www.dtv.de/buecher/auf_den_spuren_der_galaxien_11574.html [10.10.2009]

Anhang

Abstract

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit Italo Calvinos *Cosmicomiche* und ihren beiden deutschen Übersetzungen, *Kosmokomische Geschichten* von Heinz Riedt und *Cosmicomics* von Burkhard Kroeber. Vor der Analyse dieser Texte werden die einzelnen Sammlungen der *Cosmicomiche* charakterisiert, die Rezeption Calvinos in Italien sowie im deutschsprachigen Raum untersucht und unterschiedliche theoretische Zugänge im Hinblick auf die folgende Übersetzungskritik besprochen.

Die methodische Vorgehensweise orientiert sich am Modell zur Übersetzungskritik von Katharina Reiß und der Äquivalenztypologie von Werner Koller.

Bereits durch die Analyse der Paratexte werden Übersetzungsschwierigkeiten und die Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten von einzelnen Wendungen spürbar. In der Gegenüberstellung von Zieltexten und Ausgangstext ist vor allem das von den Übersetzern gewählte Sprachregister auffällig: In den *Cosmicomics* von Burkhard Kroeber wird die humoristische Seite einzelner Erzählungen durch umgangssprachliche Wendungen und die Hinzufügung von Partikeln an mehreren Stellen verstärkt. Im Gegensatz dazu verwendet Riedt in seiner Übersetzung ein sehr gehobenes Sprachregister, das zum Teil antiquiert wirkt. Die ironisierende Sprache der *Cosmicomiche*, die großteils auf einem standardsprachlichen und zeitgemäßen Register anzusiedeln ist, wird somit nicht immer äquivalent wiedergegeben.

Der reduzierte Stil, der die *Cosmicomiche* kennzeichnet, wird von den Übersetzern mehrmals aufgebrochen, wodurch die ästhetische Wirkung des Ausgangstextes deutlich verändert wird. Es ist hierzu jedoch anzumerken, dass der häufige Gebrauch von Gerundiv- und Partizipialkonstruktionen, der den konzisen Stil des Originals auf syntaktischer Ebene unterstreicht, im Deutschen kein eindeutiges Äquivalent besitzt und daher eine andere Übersetzungslösung gewählt werden muss. Sprachspiele und onomatopäische Elemente des Ausgangstextes, die oft eine unüberbrückbare sprachliche Barriere darstellen, werden in beiden deutschen Fassungen adäquat rekonstruiert.

Unterschiedliche Präferenzen hinsichtlich einbürgernder und verfremdender Übersetzungsstrategien sind nur sehr eingeschränkt festzustellen.

Curriculum Vitae

Christina Bierbaumer

geb. am 14.09.1982 in Amstetten, Niederösterreich

Ausbildung:

Seit 2002	Italienischstudium an der Romanistik Wien Schwerpunkt der freien Wahlfächer: deutschsprachige Literatur, Deutsch als Fremdsprache
2006-2000	Auslandssemester an der Università di Bologna
2001-2002	Psychologiestudium an der Universität Wien
2000-2001	Studium der Betriebswirtschaftslehre an der WU Wien
1992-2000	BG/BRG Wieselburg (neusprachlicher Zweig), Niederösterreich
1988-1992	Volksschule Maria Taferl, Niederösterreich

Pädagogische Berufserfahrung:

seit 10/2008	DaF-Trainerin bei <i>mytraining, erwachsenenbildung gmbh</i>
02/2008-06/2008	DaF-Trainerin im Projekt <i>Wir spielen Deutsch</i> am <i>WUK- Domino</i>
03/2007-06/2007	DaF-Praktikum am Institut <i>Mentor</i>
2006	Nachhilfelehrerin in den Fächern Deutsch und Italienisch an den Instituten <i>Lernen mit Pfiff</i> und <i>Team-Plus</i>

Email: christina_bierbaumer@yahoo.de

