



universität  
wien

## DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

### **Die italienische Übersetzung der Äneis – eine komparatistisch linguistische Analyse**

verfasst von / submitted by

**Thomas Weilbuchner**

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

**Magister der Philosophie (Mag. Phil.)**

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A190 350 338

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Italienisch UF Latein

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Gualtiero Boaglio

## **Danksagungen**

An dieser Stelle ist es mir ein Anliegen, mich bei all jenen zu bedanken, die mich beim Anfertigen dieser Diplomarbeit auf die ein oder andere Weise unterstützt haben.

Zuallererst gebührt mein Dank Herrn Ao. Univ.- Prof. Mag. Dr. Gualtiero Boaglio. der die Betreuung meiner Arbeit übernommen hat. Für die seinerseits mir zur Verfügung gestellte Zeit und die konstruktive Kritik möchte ich ihm herzlich danken.

Besonderer Dank gilt auch meinen Eltern, nicht zuletzt für die Ermöglichung und finanzielle Unterstützung meines Studiums, die immer ein offenes Ohr für mich hatten.

Ebenfalls Danke sagen möchte ich meinem Bruder, der mich eine Zeit lang während des Verfassens der Arbeit bei sich aufnahm und einer Diskussion über das ein oder andere Thema meiner Arbeit nie abgeneigt gegenüber stand.

Abschließend geht mein allgemeiner Dank an all meine Freunde für ihren emotionalen Rückhalt sowie ihre konstruktiven Inputs.

Thomas Weilbuchner

Wien, 25.11.2016

*Alles Übersetzen scheint mir schlechterdings ein Versuch zur Auflösung einer unmöglichen Aufgabe. Denn jeder Übersetzer muss an einer der beiden Klippen scheitern, sich entweder auf Kosten des Geschmacks und der Sprache seiner Nation zu genau an sein Original oder auf Kosten seines Originals zu sehr an Eigentümlichkeiten seiner Nation halten. Das Mittel hierzwischen ist nicht bloß schwer, sondern geradezu unmöglich.*

Willhelm von Humboldt<sup>a</sup>

---

<sup>a</sup> Quelle: Brief an Schlegel vom 23. Juli 1796, zit. in Koller (2011): Einführung in die Übersetzungswissenschaft, UTB, 8. Auflage, S. 161.

## **Inhaltsverzeichnis**

Einleitung.....	1
<b>1. Übersetzungstheorie.....</b>	<b>4</b>
1.1. „fedele“ oder „infedele“?.....	4
1.2. Äquivalenztheorie nach Koller.....	7
1.3. Die besonderen Kriterien bei der Translation von Poesie.....	12
1.4. Die Skopostheorie innerhalb der Translatologie.....	14
1.5. Kulturtransfer in der Übersetzung.....	17
<b>2. Vorstellung der Äneis und ihres Autors.....</b>	<b>22</b>
2.1. Publius Vergilius Maro - Leben und Kontextualisierung.....	22
2.2. Die Äneis.....	26
2.2.1. Inhalt und Deutung der Äneis.....	26
2.2.2. Die Auslegung der Pietas.....	29
2.2.3. Die Fatumsvorstellung im antiken Rom und der Äneis.....	31
<b>3. Die Übersetzer und ihre Zeit.....</b>	<b>33</b>
3.1. Annibale Caro.....	33
3.1.1. Dolce stil novo e volgar lingua.....	35
3.2. Vittorio Alfieri.....	38
3.3. Giuseppe Albini.....	42

3.4. Resümee und Begründung der Auswahl der 3 Autoren.....	44
<b>4. Linguistisch komparatistische Analyse.....</b>	<b>46</b>
4.1. Vorausgeschickte Erklärungen zu den textuellen Aufbereitungen.....	46
4.2. <u>Erster Textstellenvergleich: Buch I, Verse 1-11; Protasis.....</u>	<u>47</u>
4.2.1. Analyse der Übersetzung von Annibale Caro.....	47
4.2.2. Analyse der Übersetzung von Vittorio Alfieri .....	51
4.2.3. Analyse der Übersetzung von Giuseppe Albini.....	55
4.3. <u>Zweiter Textstellenvergleich: Buch IV, Verse 20-30; Dido entflammt in Liebe.....</u>	<u>58</u>
4.3.1. Analyse der Übersetzung von Annibale Caro .....	58
4.3.2. Analyse der Übersetzung von Vittorio Alfieri.....	63
4.3.3. Analyse der Übersetzung von Giuseppe Albini.....	66
4.4. <u>Dritter Textstellenvergleich: Buch VI, Verse 426-437; Seelenbeschreibung am Eingang des Tartaros.....</u>	<u>68</u>
4.4.1. Analyse der Übersetzung von Annibale Caro.....	68
4.4.2. Analyse der Übersetzung von Vittorio Alfieri.....	73
4.4.3. Analyse der Übersetzung von Giuseppe Albini.....	77
4.5. <u>Vierter Textstellenvergleich: Buch VI, Verse 788-796; Heldenschau.....</u>	<u>79</u>
4.5.1. Analyse der Übersetzung von Annibale Caro.....	79
4.5.2. Analyse der Übersetzung von Vittorio Alfieri.....	82
4.5.3. Analyse der Übersetzung von Giuseppe Albini.....	85
4.6. <u>Fünfter Textstellenvergleich: Buch XII, Verse 938-952; Ende der Äneis.....</u>	<u>87</u>

4.6.1. Analyse der Übersetzung von Annibale Caro.....	87
4.6.2. Analyse der Übersetzung von Vittorio Alfieri.....	92
4.6.3. Analyse der Übersetzung von Giuseppe Albini.....	95
<b>5. Conclusio.....</b>	<b>97</b>
<b>6. Bibliographie.....</b>	<b>103</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>107</b>
<b>Anhang – Zusammenfassung der Arbeit und ihrer Forschungsergebnisse in italienischer Sprache</b> .....	<b>108</b>

## Einleitung

Die vorliegende Arbeit beinhaltet einen sprachanalytischen Vergleich dreier Übersetzungen aus unterschiedlichen Jahrhunderten von ein und demselben Text, nämlich dem der Äneis, des Nationalepos Italiens in seiner antiken Form und Epoche.

Die zu analysierenden Übersetzungen sind so ausgewählt, dass zwischen ihnen jeweils eine ausreichend lange Zeitspanne von 200 Jahren liegt, damit sich die in ihnen vorgefundenen Sprachen in ihren jeweiligen Ausformungen nicht zuletzt durch stilistische Merkmale, unter anderem durch kulturhistorische und soziolinguistische Veränderungen bedingt, bereits deutlich voneinander unterscheiden.

Die zu untersuchenden Objekte sind zum einen die Übersetzung des florentinischen Poeten Annibale Caro zur Mitte des 16. Jahrhunderts, nachdem also die „codificazione della lingua“ durch Pietro Bembo bereits stattgefunden hatte, zum anderen jene des piemontesischen Dramatikers Vittorio Alfieri in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sowie die des aus Bologna stammenden klassischen Philologen Giuseppe Albini zum Anfang des 20. Jahrhunderts.

Alle Übersetzungen sind, wie auch schon das Original, in Versform angeordnet, was einen direkten Vergleich zwischen ihnen bedeutend erleichtert.

Ziel bei der Beantwortung der Forschungsfrage ist es anhand von fünf ausgewählten Fallbeispielen und kürzeren Textausschnitten im Ausmaß von jeweils zirka zehn Verszeilen herauszufinden, inwiefern sich die Übersetzungspraktiken Übersetzer-spezifisch im Lauf der Jahrhunderte voneinander unterscheiden und ob sich dahinter etwaige allgemeine Regelmäßigkeiten oder Normen erkennen oder definieren lassen. Dabei wird zuvorderst ein akribischer Vergleich der jeweiligen italienischen Übersetzungen mit dem lateinischen Ausgangstext der Äneis angestellt werden, um in Folge auf intertextuelle Auffälligkeiten innerhalb der einzelnen Übersetzungen hinzuweisen. Im Zuge dessen soll das Augenmerk besonders auf denotative, syntaktische, und semantische Differenzialisierungen gelegt werden, sowie auf die Analyse und Interpretation verwendeter rhetorischer Stilmittel.

In Summe umfasst die vorliegende Arbeit 5 übergeordnete Kapitel:

Anfangs wird eine Einführung in die für diese Arbeit ausgewählte und besonders relevante Methodologie der modernen Translationswissenschaften gegeben.

Im zweiten Kapitel wird kurz auf den ST (Source Text), zusammen mit seinem Verfasser, eingegangen. Eine historische Einordnung und Kontextualisierung des Epos soll Aufschluss darüber geben, welche die ursprünglichen Beweggründe und verfolgten Ziele bei dessen Verfassen gewesen sind.

Danach werden jene eben genannten Autoren historisch und biographisch, so gut dies eben von Fall zu Fall zurückzuverfolgen und recherchierbar ist, kontextualisiert, um aufzuzeigen, in welchem Verhältnis sie jeweils zur zum jeweiligen Zeitpunkt gesprochenen Varietät des Italienischen standen und über deren Ideologien herauszufinden, die ihre persönlichen Einstellungen gegenüber dem Inhalt des übersetzten Werkes, so nehme ich zum jetzigen Zeitpunkt an, geprägt haben und somit Auswirkungen auf die sprachliche Realisierung in ihren Werken gehabt haben werden.

Im vierten Kapitel folgt jener Teil, auf den das Hauptaugenmerk vorliegender Arbeit gelegt werden soll, sprich die sprachwissenschaftlich vergleichende Analyse meiner ausgewählten Forschungstexte unter jeweiliger Bezugnahme auf den ST, um meine soeben formulierte Annahme zu überprüfen und für die Beantwortung der Forschungsfrage relevante linguistische Unterschiede vielfältigster Art evident zu machen.

Da es der Umfang der Äneis nicht zulässt, alle Übersetzungen im Zuge dieser Diplomarbeit in ihrer Gesamtheit zu bearbeiten, werden aus pragmatisch vereinfachenden Gründen lediglich vereinzelte Textstellen quer durch das Werk ausgewählt, die inhaltlich und interpretatorisch von Interesse sein sollen, sowie linguistisch eine fruchtbare vergleichende Sprachanalyse ermöglichen.

Den letzten Abschnitt bildet eine Conclusio, die die gesammelten Forschungsergebnisse zusammenfasst und deren Hauptkenntnisse Revue passieren lässt.

## 1. Übersetzungstheorie

### 1.1. „fedele“ oder „infedele“?

Der britische Translationswissenschaftler Peter Newmark hat mit seinem Werk „Approaches to Translation“ (1980) einen wichtigen Beitrag zur Theorie des Übersetzungsvorganges geliefert, weswegen er auch in dieser Arbeit nicht fehlen darf. Die übersetzungstheoretischen Forschungen des aus der Schweiz stammenden Sprachwissenschaftlers Werner Koller werden ebenfalls in starkem Masse in vorliegende Arbeit miteinbezogen werden.

Die Translatologie als wissenschaftliches Forschungsobjekt ist noch relativ jung und gewann erst im Laufe des 20. Jahrhunderts so wirklich an Bedeutung. Seit jeher stellt sich jedoch bereits die Frage, wie Äquivalenz zwischen Ausgangstext (ST) und Zieltext (TT) in höchstem Masse gewährleistet werden könne. Die Meinungen hierzu, auch auf wissenschaftlicher Ebene, gehen jedoch weit auseinander. So kann man Übersetzungen gemeinhin in zwei übergeordnete Gruppen einteilen, nämlich in die Gruppe des dem ST getreuen TTs und jene der dem ST untreuen TTs. Während bedeutende Humanisten, Philosophen und Schriftsteller des 19. Jahrhunderts wie Goethe, Humboldt oder Nietzsche, eine eher wortgetreue Übersetzung im Allgemeinen propagierten, sprachen sich andere Intellektuelle, unter ihnen Croce, vor allem im 20. Jahrhundert dafür aus, das ein Abweichen vom Original gar eine notgedrungene Notwendigkeit sei, da die Möglichkeit einer vollends adäquaten Überführung von der Ausgangssprache in die Zielsprache ohnehin nicht gegeben sei. (vgl. Newmark, 1980, 4)

Eine weitere Problematik eines wortgetreuen Übersetzungsvorganges zeigt Emilio Betti auf, indem er schreibt: „Chiunque conosce le insidie e le tentazioni del tradurre, sa che restare fedeli alla lettera senza tradire lo spirito è cosa assai difficile se non esiste un'adesione piena all'ispirazione e allo stile dell'autore“ (Betti, zit. in Dolfi 2004, 64). Nicht nur ist es nicht möglich eine vollends äquivalente Übersetzung eines Ausgangstextes anzufertigen, sie würde obendrein noch dem schöpferischen Geiste und der Originalität des ursprünglichen Textes nicht gerecht werden können.

Die Zeit, die zwischen dem Originaltext und seinem Translat liegt, scheint dabei vollkommen nebensächlich zu sein: “Sia pur minimo il tempo della distanza tra il testo originale e il testo tradotto, tradurre è sempre un tentativo di far presente il passato, e non può essere che un'approssimazione.” (Anceschi, zit. in Dolfi 2004, 637)

Dieser Feststellung folgt als Konsequenz nun die logische Frage, in welcherlei Hinsicht ein TT seinem ST getreu beziehungsweise untreu sein kann.

Ein jeder Text besteht zuvorderst aus Sätzen, diese aus Wörtern (=Lexeme). Worte beinhalten Seme, sprich kleinste bedeutungstragende Elemente, deren Summe, das Semem, die inhaltliche Bedeutung eines Wortes darstellt.

Sätze weisen zwangsweise eine syntaktische Struktur auf, die sich zwar von Autor zu Autor unterscheiden kann, sich letztendlich jedoch im grammatikalisch vorgegebenen Korsett der jeweiligen Sprache bewegen muss. Ein Text in Gedichtform weist für gewöhnlich eine andere Syntax auf, als einer, der in Prosa verfasst worden ist, was Phänomenen wie Sprachspielereien (z.B. Reime), einer besonderen Dichte rhetorischer Stilmittel, oder auch abstrakt ausgedrückt der dichterischen Freiheit per se geschuldet ist.

Beim Übertragen eines jedweden Textes in eine andere Sprache steht man demnach vor der Herausforderung, Satzstrukturen und Wörter so zu übersetzen, dass sie einerseits so wenig wie möglich vom Original abweichen, im besten Falle gar ident sind, andererseits aber auf semantischer Ebene annähernd dieselbe Bedeutung in der Zielsprache aufweisen, wie der Originalwortlaut in der Ausgangssprache. In der Soziosemantik wird hierzu zwischen "langue" und "parole" unterschieden, erstmals eingeführt durch de Saussure. Während "langue" das Zeichensystem und die Kodierung nach grammatikalischen Regeln einer Sprache beschreibt, in die auch die Syntax hineinfällt, meint "parole" die Sprache im sozialen, kulturellen, räumlich und zeitlich bedingten Kontext. So kann ein Wort, das in ST und TT vermeintlich dasselbe ist, schlussendlich einen nicht irrelevanten semantischen Unterschied aufweisen, der durch die eben genannten Faktoren bedingt sein kann: Raum, Zeit, Kultur, Gesellschaft. Auch wenn das Semem gleich bleibt, können die ihm zugrunde liegenden Seme folglich abweichen.

Zur Veranschaulichung soll ein Beispiel dienen: Das Lexem "Fettleibigkeit" evoziert in den Köpfen von Menschen westlicher Gesellschaften, wo diese als Krankheit und Gesundheitsgefährdung gilt, andere Bilder und beinhaltet schließlich andere Seme, als es dasselbe Wort in vielen Regionen Afrikas täte, wo adipöse Menschen in zahlreichen Kulturen ein Schönheitsideal verkörpern, das womöglich auf flächendeckende Unterernährung zurückzuführen sein mag, oder sie für Reichtum stehen, besonders dort, wo das Gros der Bevölkerung sich keine großen Mengen an Essen leisten kann.

Aufgabe des Übersetzers ist es nun abzuwägen, inwieweit er von der ursprünglichen Variante des ST abzuweichen hat, um sowohl der lexikalischen und syntaktischen Form des ST gerecht zu werden, als auch dessen ursprünglicher Semantik, die sich im TT möglichst deckungsgleich widerspiegeln soll. Sprich ein jegliches Translatum ist ein Balanceakt zwischen bestmöglicher Treue zum und geringstnötiger Abweichung vom ST, die Gewichtung dessen liegt schlussendlich aber im Ermessen des jeweiligen Übersetzers.

## 1.2. Äquivalenztheorie nach Koller

Der aus der Schweiz stämmige Sprachwissenschaftler Werner Koller erstellte im Hinblick auf diese generelle Übersetzungsproblematik seine berühmte Äquivalenztheorie. Laut dieser steht jedes Translat einer Ausgangsformulierung zu dieser in einer gewissen Äquivalenzrelation.

In Kollers Theorie wird zwischen fünf Äquivalenzebenen zwischen ST und TT unterschieden, die beim Anfertigen einer Übersetzung zu berücksichtigen sind. Durch diese soll eine akribische Wort-für-Wort- und Satz-für-Satz-Analyse ermöglicht werden:

### Denotative Äquivalenz (vergl. Koller 1992, 237)

Eine solche Äquivalenz soll durch lexikalische Wertgleichheit zwischen Original und Translat hergestellt werden. Hierbei gibt es jedoch zu beachtende Herausforderungen, denen sich ein Übersetzer zu stellen hat, denn nur in seltenen Fällen ist es tatsächlich der Fall, dass eine solche absolute Wertbeziehungweise Inhaltsgleichheit herbeigeführt werden kann. (= **Eins-zu-Eins Entsprechung**) Eine Eins-zu-Eins Entsprechung liegt vor, wenn es für ein Lexem in der Ausgangssprache tatsächlich nur ein äquivalentes Pendant in der Zielsprache gibt. Für das Wort “fünf” beispielsweise wird man in italienischer Übersetzung mit Sicherheit das Wort “cinque” vorfinden.

Weitaus häufiger kommt es jedoch vor, dass es für ein Lexem in der einen Sprache mehrere denotative Entsprechungen in der anderen gibt (= **Eins-zu-Viele Entsprechung**), beziehungsweise, dass es, im umgekehrten Fall, in der Ausgangssprache eigentlich mehrere Synonyme gäbe, in der Zielsprache hingegen nur eine zulässige Übersetzungsmöglichkeit. (= **Viele-zu-Eins Entsprechung**) Bei erst genanntem Fall muss der Übersetzer zunächst eine Auswahl aus dem ihm zur Verfügung stehenden lexikalischen Pool der Zielsprache treffen. Sollte er mit der Ausgangslage einer Viele-zu-Eins Entsprechung konfrontiert sein, so könnte er sich vor der Übersetzung Gedanken darüber machen, aus welchen Gründen der Verfasser des Originals die Entscheidung zu seinem verwendeten Lexem getroffen hat, (Rhythmus, Reim, Ästhetik, bestimmte Konnotation,...) und diese Überlegungen in seine eigene Entscheidung dann miteinbeziehen.

Selten aber doch kann es auch zu einer “**Eins-zu-Null Entsprechung**” kommen, bei der dem Lexem in der Ausgangssprache kein gleichwertiges Äquivalent in der Zielsprache zugeordnet werden kann. Sollte dies eintreten, muss das Wort entweder als Lehnwort aus einer anderen Sprache übernommen

werden (das Englische hat “encore” aus dem Französischen für “Zugabe” im Sinne von im Anschluss an beispielsweise eine musikalische Darbietung) oder aber in einem Kommentar oder mit einer Paraphrase zu erklären versucht werden. (Für das Wort 'Schnürlregen' etwa, das ein Wetterphänomen zur Sommerzeit in Salzburg ist, gibt es im Italienischen keine wörtliche Übersetzung)

Besonders schwierig ist es, wenn man vor der Übersetzungsaufgabe eines Lexems steht, zu dem es nur eine **“Eins-zu-Teil Entsprechung”** innerhalb der Zielsprache gibt, wenn es also zwar eine Übersetzung gibt, diese jedoch nur unvollständig wirkt und nicht die gesamte semantische Spannbreite des Ausgangslexems abbildet. Ein geläufiges Beispiel hierzu wäre das deutsche Wort “Geist”, das in seiner Gesamtheit im Englischen wohl nur durch mehrere Wörter in Verbindung zur Gänze abgebildet werden kann: “spirit”, “mind”, “intelligence”... (vergl. Koller 1992, 237)

### **Konnotative Äquivalenz**

Kollers Gedankengang hinter seiner These, dass es zwischen Translat und Ausgangstext immer auch eine konnotative Äquivalenzbeziehung gibt, führt zu dem Resultat, dass ein jedes Lexem in seiner bereits übersetzten Form nicht nur auf seinen denotativen Wert im Bezug auf das Ausgangswort überprüft, sondern auch auf seinen konnotativen Gehalt hin analysiert werden muss, der ihm innerhalb der Zielsprache gemeinhin eigen ist. Im Zuge dessen müssten eigentlich alle eben explizierten „Entsprechungen zugleich als “Eins-zu-Teil Entsprechungen behandelt werden” (Koller, 1992, 241)

Man unterscheidet zwischen Konnotationen

- der Sprachschicht (ob das Lexem Zeichen eines elaborierten Stils oder umgangssprachlich ist, mitunter auch poetisch)
- die mit sozialen Gruppierungen in Verbindung gebracht werden können (Arbeiterschicht, Bildungsbürgertum)
- die über die geographische Herkunft des Wortes Aufklärung geben
- stilistischer Wirkung auf den Rezipienten
- der Frequenz eines Wortes im allgemeinen Sprachgebrauch
- des Anwendungsbereiches eines Lexems
- der Bewertung (bildet der Übersetzer mit des Wahl eines bestimmten Wortes bereits ein Urteil ab? Möchte er kritisieren, ironisieren, die Aussage in besonders positivem Licht gesehen wissen oder ihr einen negativen Beigeschmack geben?) (vgl. Koller 1992, 243-246)

## **Textnormative Äquivalenz**

Textgattungen unterliegen bestimmten ihnen eigenen Normen. Neben Lyrik und Dramatik ist auch die Epik eine der drei literarischen Grundgattungen. Sie kann in Prosa oder Versform in Erscheinung treten. Die Lyrik lebt von ihrem stark subjektiven Charakter. „Der Epiker und Dramatiker sind beide den allgemeinen poetischen Gesetzen unterworfen, besonders dem Gesetze der Einheit und dem Gesetze der Entfaltung... Ihr wesentlicher Unterschied besteht aber darin, dass der Epiker die Gegebenheit als vollkommen vergangen vorträgt und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt.“ (Goethe 1994, 249)

Bei der Äneis handelt es sich um einen Epos in Gedichtform. In welcher Form sich die lateinische Originalversion des Epos präsentiert und welche Normen und sich wiederholende Gesetzmäßigkeiten sich für das Werk im Speziellen und seine literarische Gattung im Allgemeinen konstituieren lassen, wird in späteren Kapiteln vorliegender Arbeit noch genauer erläutert werden.

## **Pragmatische Äquivalenz**

Der Übersetzungsvorgang unterliegt laut Koller pragmatischen Überlegungen und Intentionen des Übersetzers. Übersetzungen werden in den seltensten Fällen für einen selbst verfasst, sondern sind ausgerichtet auf eine spezifische Leserschaft, an die der Übersetzer spezifische Erwartungen hat. Diese Erwartungen beziehen sich auf Wissensstandards inhaltlicher und lexikalischer Natur. Möglicherweise könnte er zum Beispiel annehmen, dass der Sinn einer wortgetreuen Übersetzung eines Lexems von dem Großteil seiner Rezipienten (aufgrund zeitlicher, geographischer, usw. Disparitäten) nicht mehr ganzheitlich erfasst werden könnte und reagiert darauf mit einer kommentierenden Paraphrase oder mit der Formulierung einer Übersetzung, die durch ihre Wortwahl seinem Ermessen nach Leserschaft-adäquater scheint.

Verständlicherweise sind dem Übersetzer hierbei unter anderem auch Tür und Tor für etwaige Manipulationen seiner Adressaten geöffnet. Eine adaptierte Wahrheit bietet Möglichkeiten, von dem, was mit der ursprünglichen Formulierung und Wortwahl intendiert war, gezielt abzulenken und andere Bilder in den Köpfen der nunmaligen Rezipienten zu evozieren, als es der Autor des ST seiner Zeit gewollt hätte. Die so genannte Skopostheorie in der Translatologie geht davon aus, dass hinter jeder

Übersetzung auch eine bestimmte Intention ihres Verfassers steht, die auf ihre Bezieher abzielt und zweckgebunden ist. Banal formuliert muss sich ein Übersetzer die Fragen stellen, für wen, wieso und wozu er einen fremdsprachlichen Text in seine Sprache überträgt. Die Beantwortung dieser Fragen, so lautet die These, wird Auswirkungen auf das Resultat seiner Arbeit haben. Zur Skopostheorie wird sich noch ein eigenes Kapitel in vorliegender Arbeit finden.

### **Formal-ästhetische Äquivalenz**

Form und Ästhetik eines Textes beziehen sich oftmals auf Gattungsspezifika, aber auch auf die Individualität des Autors. Ein, wie im Fall der Äneis, als Gedicht konzipiertes Epos bedingt alleine bereits durch seinen Typus eine Anordnung in Versform. Rhythmik, Melodie, Prosodie, Anwendung von Enjambements und künstlerisches Spielen mit Syntax nehmen in Gedichten immer eine bedeutendere Rolle ein, als ihnen diese in Prosatexten zukäme.

Solche Phänomene können als äußerlich ästhetisch-formale Kriterien eines Textes angesehen werden. Bei genauerer Analyse lassen sich auch die ihm inne wohnende Ästhetik stärker sichtbar machen. In ihren Bereich fallen „Lexik, Sprachspiel, Metaphorik“ (Koller, 1992, 252), sowie die Anwendung anderer rhetorischer Stilmittel. (Hyperbata, Alliterationen, Chiasmen, Synästhesien, etc.)

Besonders das Feld der Metaphorik, also der bildhaften, imaginativen Sprache, nimmt besondere Bedeutung ein und verdient weitere Explikation.

Die Verwendung einer Metapher setzt „the perception of resemblance between two phenomena“ (Newmark 1980, 84) voraus.

„The main and one serious purpose of metaphor is to describe an entity, event or quality more comprehensively and concisely and in a more complex way than is possible by using literal language.“ (Newmark 1980, 84) Eine Metapher ist demnach ein Substitut für eine lexikalische Lücke innerhalb einer Sprache. Des Weiteren gibt es in jeder Sprache eine Unzahl an Wörtern, die ursprünglich Metaphern gewesen sind, nunmehr aber nicht mehr als solche wahrgenommen werden und als „tote Metaphern“ in der wissenschaftlichen Terminologie bezeichnet werden. Das Wort „Bergkette“ evoziert nicht die eigentliche Imagination einer Kette, sondern lediglich einer Aneinanderreihung von Bergen.

Newmark stellt sieben mögliche Vorgangsweisen für das Übersetzen von Metaphern vor, die nun der

Überschaubarkeit halber auf vier reduziert werden sollen, die für die vorliegende Arbeit besonders relevant sind.

- 1) Reproduktion desselben Bildes *de sensu stricto*, sollte es in der Zielsprache Sinn ergeben und im Sprachregister enthalten sein.
- 2) Die Metapher wird durch eine andere Metapher in der Zielsprache ersetzt, die jedoch vergleichbare Emotionen in den Rezipienten hervorruft.
- 3) Die Metapher wird getilgt und es wird eine Paraphrase an ihrer Stelle eingeschoben, die sie sinngemäß beschreiben oder wiedergeben soll.
- 4) Die Metapher wird gänzlich und ohne Kompensation getilgt, weil sie als unnötig oder überflüssig wahrgenommen wird. (vgl. Newmark 1980, 88-91)

Abschließend zu den Äquivalenzansätzen sei der Vollständigkeit halber noch erwähnt, dass es im wissenschaftlichen Diskurs durchaus auch kritische Stimmen zu ihnen gibt. Die Übersetzungswissenschaftlerin Radegundis Stolze beispielsweise ist als Vertreterin des hermeneutischen Übersetzungsansatzes der Auffassung, es „könne für das Übersetzen keine Methoden, Verfahren, Strategien, usw. angegeben werden.“ (zit. in: Siever 2010, 106) Wichtigstes Attribut eines Übersetzers laut hermeneutischen Theorien sei das „Verstandenhaben“ des ST. (vgl. Siever 2010, 105) So schlussfolgert Stolze, dass „eine Didaktisierung des Übersetzungsprozesses im Sinne einer Operationalisierung bestimmter Analysemethoden und Transferstrategien ... im hermeneutischen Denken, schon aufgrund der Individualität der Texte, ausgeschlossen“ sei (Stolze 1994, 195)

### 1.3. Die besonderen Kriterien bei der Translation von Poesie

Wie bereits erwähnt, muss ein dichterischer Text anderen Maßstäben genügen, als ein Prosatext. Selbiges gilt auch für dessen Übersetzung.

Betti schreibt hierzu: „Per la specifica problematica che propone la traduzione di opere di poesia, può riuscire istruttiva la successione di due fasi, attraverso le quali essa suole passare, destinata l'una alla ricognizione del senso con la maggiore aderenza al testo originale, alla riproduzione letteraria del senso raggiunto nello stile meglio rispondente alla nuova lingua”. (Betti, zit. in Dolfi 2004, 63) Zwei wesentliche Phasen werden im Folgenden angeführt:

- 1) Die inhaltlich-semantisch sinngemäße Übereinstimmigkeit zwischen ST und TT.
- 2) Die Übersetzung muss in ihrer Ausführung dem Stil der Zielsprache bestmöglich entsprechen.

Interessant ist vor allem die Forderung der zweiten Phase, da sie in gewisser Weise genau den Gegenpol zum denotativen Äquivalenzbestreben zwischen ST und TT abbildet. Die Übersetzung soll sich in erster Linie nicht an dem Stil des ST orientieren, sondern vielmehr auf den Stil der Zielsprache im jeweiligen Genre adaptiert werden.

Im Zuge weiterer Überlegungen wirft sich die Frage auf, ob und wie weit der Stil einer Ausgangssprache überhaupt reproduziert werden kann. Es kann begründet werden, dass je ungleicher Ausgangs- und Zielsprache sich zueinander verhalten, (Syntax, Assonanzen, Kollokationen, verschiedene Tempora und Modi, unterschiedliche Vokalhäufung, nicht dasselbe Alphabet, voneinander abweichende Phraseologie, unterschiedliche Metaphorik...) desto schwieriger würde sich der Stil kopieren lassen.

Einem derartigen Vorhaben sind demnach natürliche Grenzen gesetzt, die durch die Sprachmodalitäten der einzelnen Sprachen vorgegeben werden. Zappulla schreibt hierzu: „Il metodo migliore... è sempre quello di ricreare, sacrificando sempre ciò che non si può salvare e salvando il salvabile, con la massima cura nella scelta.” (Zappulla 1963, 262) Man könne sich demnach nicht über diese Grenzen hinwegsetzen und müsse opfern, was in der Übersetzung vom ST nicht zu retten ist, jedoch stets versuchen, das, was sich als getreu wiedergebbar erweist, auch so zu übersetzen und somit für die neue Leserschaft zu retten.

Abschließend zu diesem Unterkapitel seien Kriterien aufgezählt, in denen sich Texte in Gedichtform von jenen in Prosa unterscheiden:

- Anordnung des Textes in Versform (Im Lateinischen anderes Versmaß als im Italienischen)
- womöglich Reime enthalten
- andere Prosodie (Intonation, Pausen, Akzente, Rhythmik, Quantität der Silben, Tempo)
- stärkere Häufung rhetorischer Stilmittel
- intentionale Abweichung der Standardsyntax einer Sprache durch dichterische Freiheit (Hyperbata, Aufhebung von Standardkollokationen, Verstellung des Verbs,...)
- größere Dichte an Sprachspielereien (Assonanzen, Anaphern, Onomatopoeia, Epiphern, Alliterationen,...)
- stärker emotiver Charakter durch tendenziell intensivere Metaphorik

Bei der komparatistischen Sprachanalyse der verschiedenen Übersetzungen der Äneis im vierten Kapitel vorliegender Arbeit sollen jene herausgearbeiteten Punkte ebenfalls Beachtung finden.

#### 1.4. Die Skopostheorie innerhalb der Translatologie

"Es gibt in der modernen Übersetzungswissenschaft vor allem eine zentrale "Schule", die für eine Trennung zwischen Linguistik und Übersetzungswissenschaft plädiert und die Ausarbeitung einer kulturwissenschaftlich fundierten Translationswissenschaft befürwortet. Dabei handelt es sich um die funktionale Translationswissenschaft oder auch um den als Skopos-Theorie bezeichneten Ansatz." (Kvam 2009, 24)

Die in China beheimatete Sprachwissenschaftlerin Xiaoyan Du formuliert eine kurze Definition dieser Theorie:

„The Skopos theory, by viewing translation as an action with purpose, tries to open up a new perspective on such aspects as the status of the source text and the target text, their relationship, the concept of translation, the role of the translator, translation standards and strategies.“ (Xiaoyan, 2012)

Der Terminus „Skopostheorie“ ist ein Kind rezenter Vergangenheit und wurde erst 1970 von Hans. J. Vermeer etabliert. Die besagte Theorie wurde quasi als Gegenpol zu den von Koller vorgeschlagenen Analyseverfahren geschaffen, die sich auf die Äquivalenzebenen zwischen ST und TT beziehen. Das, was Koller propagiert, ist eigentlich eine rückwirkende Analysearbeit, bei der stets vom ST ausgegangen werden muss, um Erkenntnisse über das Translat zu erhalten. Der TT in der Funktion eines individuellen, für sich stehenden und unabhängig analysierbaren Textes, wird negiert. Die Skopostheorie hingegen eröffnet ebendiesen Weg.

In ihr sind zwei Punkte von herausragender Bedeutung:

- 1) Das Wissen darüber, wieso ein Text übersetzt wurde (in welchem Verhältnis steht seine inhaltliche/sprachliche Realisierung zum epochalen, räumlichen, gesellschaftlichen Kontext des TT? Was macht ihn übersetzungswürdig? In letzter Instanz: Warum wird er übersetzt?)
- 2) Das Wissen darüber, was der Zweck, der Skopos des TT ist. (was möchte der Übersetzer, möglicherweise bei wem, erreichen? Was sind die dienlichen Funktionen jener Übersetzung? Wer profitiert davon in welcher Weise? In letzter Instanz: Wozu wird er übersetzt?) (vergl. Xiaoyan, 2012)

Laut Vermeer ist jedwede Übersetzung ein translatorischer Akt, eine Handlung, und eine Handlung, die nicht durch einen Skopos bedingt sei oder durch ihn geleitet würde, gäbe es nicht. (vergl. Xiaoyan, 2012)

Nachdem laut Skopostheorie die Zweckfunktionalität einer Übersetzung vor allen anderen Kriterien, wie Äquivalenz, Intertextualität, usw. prädominiert, könnte wie folgt argumentiert werden: „the translation purpose justifies the translation procedures“ (Nord 2006, 33) Eine solche Ansichtswiese würde jedoch bedeuten, dass ein Übersetzer absolut frei walten und sich über Text und Inhalt des ST vollkommen hinwegsetzen könnte, sollte dies der Intention dienlich sein, die er mit der Anfertigung seines Translats verfolgt.

Christiane Nord kreiert hierzu den Gedanken des „Loyalitätsprinzips“, welches eine „ethical limitation on the otherwise unlimited range of possible skopoi for the translation of one particular source text“ (Nord 2006, 33) festsetzen möchte.

Loyalität wird hierbei nicht nur als Treue (fedeltà) zum ST verstanden, sondern auch als Prinzip gegenüber den Rezipienten der Übersetzung eingefordert, von denen man annehmen muss, dass sie nicht betrogen werden und um die im Original durch den ursprünglichen Verfasser indentierte kommunikative Funktion gebracht werden möchten. „Loyalty may replace the traditional intertextual relationship of 'fidelity', a concept that usually refers to a linguistic or stylistic similarity between the source and the target texts“ (Nord 2006, 33)

Neben der intertextuellen Beziehung zwischen ST und TT, auf die bei der Anfertigung einer Übersetzung zu achten ist, soll auch die intratextuelle Kohärenz des Translats im Blick behalten werden, wobei Folgendes gilt: „the TT should conform to the standard of „intratextuality coherence“... for a text to be communicative and understandable, it has to be coherent with the receivers` situation. Being 'coherent with' is synonymous with being part of the receivers' situation and context of use.“ (Jabir 2006)

Es soll demnach eine Adaptierung des Translats auf die Bedürfnisse, Kenntnisse, Gewohnheiten, kulturellen Kontexte, usw. der Zielleserschaft stattfinden.

Die Skopostheorie, die sich als ein uneingeschränktes Übersetzungsmodell versteht, findet jedoch nicht gleichermaßen uneingeschränkte Zustimmung im wissenschaftlichen Diskurs. So wird unter anderem

die ureigenste Idee jener Theorie überhaupt in Frage gestellt, nämlich jene, dass jeder Aktion eine Intention inne wohnen solle und dass als logische Konsequenz jede Übersetzung als vollzogener Akt eine Absicht besäße oder durch sie begründet sei.

Des Weiteren verwundert es nicht, dass gerade Newmark und Koller, deren Theorien und propagierte linguistische Analyseverfahren bereits zu Beginn dieses Kapitels als Gegenpole zu den Lehren der Skopostheorie bezeichnet wurden, sich als Kritiker und fundamentale Ablehner jener Theorie gebärden, indem sie einer funktionalistisch begründeten Skopostheorie jedweden empirischen Gehalt und mögliche Überprüfbarkeit absprechen und sie als “theoretisch-spekulativ” diskreditieren. (vgl. Jabir, 2006)

Auch wenn die Skopostheorie und auf Äquivalenzebenen basierende Analyseverfahren sich diametral gegenüberstehen, soll im Analyseteil vorliegender Arbeit versucht werden, beides miteinzubeziehen und eine mögliche Balance zwischen ihnen anzustreben.

Beide Wege eröffnen Erkenntnispotenzial und es erscheint unreflektiert und unvernünftig, würde der eine zugunsten des anderen zur Gänze ausgespart werden.

## 1.5. Kulturtransfer in der Übersetzung

Ein wesentliches Beschäftigungsgebiet moderner Translationswissenschaften ist jenes der interkulturellen Kommunikationskomponente von angefertigten Übersetzungen.

Es ist notwendig, eine Übersetzung nicht nur als direkte Überführung von einer Sprache in eine andere zu sehen, sondern sich der Tatsache bewusst zu sein, dass mit den sprachlichen Elementen jene kulturellen im selbem Maße tradiert werden. Nicht umsonst trägt das Studium der Übersetzungswissenschaften auf der Wiener Hauptuniversität mittlerweile den Namen „Transkulturelle Kommunikation“.

Im Folgenden soll näher auf diese zwei Schlüsselbegriffe, nämlich jenen der Kultur und jenen von Kommunikation, eingegangen werden.

Unter Kommunikation als Handlung kann einerseits das Übertagen von einer Nachricht eines Senders an einen Empfänger verstehen, andererseits das Austausch von Botschaften von sich jeweils alternierenden Sendern und Empfängern. Dieser Prozess kann verbal, aber auch nonverbal stattfinden. Eine literarische Übersetzung besteht zuvorderst einmal aus Sprache und Wörtern, ist also unnegierbar bis zu einem gewissen Grad eine Form verbaler Kommunikation. Eine Definition, die hier bereits stehen bleibt, würde jedoch keineswegs der Vielzahl an anderen Komponenten gerecht werden, aus denen eine Übersetzung besteht oder denen sie auch teilweise unterworfen ist. Donald Kiraly beispielsweise führt auch das außersprachlich gegebene Weltwissen einer jedweden Person an, deren kognitive Auseinandersetzung mit diesem mit der Übersetzung korreliert:

„The original text in an act of translation can only be the starting point of intricate cognitive processes involving reference to extra-linguistic knowledge of the world and the subject matter involved, as well as linguistic knowledge (either conscious or intuitive) of grammaticality, collocation, style, textual conventions, sociolinguistic appropriateness and translation norms for two languages representing two distinct cultural realities. (Kiraly, in: Salmikow 1995, 25)

Kiraly beendet seine Ausführung mit dem Verweis darauf, dass die Sprache des ST und jene des TT für eine jeweils unterschiedliche kulturelle Identität repräsentativ stünden. Auf die erste Überlegung hin möchte man meinen, dass das Weltwissen einer Person, also die eigene Wahrnehmung der Welt und das Wissen, von dem man überzeugt ist, es über sie zu haben, etwas ganz Individuelles sei und auf der

persönlichen Erfahrung und Edukation eines jeden einzelnen Beruhendes. Auch wenn dem bis zu einem gewissen Grad bestimmt so sein mag, liegt auf der Hand, dass das Weltwissen neben einem individuellen auch ein Kulturspezifikum ist, folglich, dass Anhänger derselben Kultur, in selber Zeit und selbem Raum, ein ähnlicheres Weltwissen haben werden, als würde man es mit jenem einer Person vergleichen, die aus einem andersartigen Kulturkreis stammt.

Eine gute Kommunikation zwischen Übersetzer und seinen Rezipienten beziehungsweise gar dem Autor des ursprünglichen Ausgangstextes und den Rezipienten der Übersetzung kann nur gelingen, wenn bei der Anfertigung der Übersetzung auf das Weltwissen, mit anderen Worten auf die kognitive Ausgangslage bei den angedachten Rezipienten, Rücksicht genommen wird, sodass deren Interaktion funktioniert.:

„Die Textrezeption wird durch einen gemeinsamen Weltausschnitt von AT und ZT erleichtert, da die Erwartungen des ZT-Lesers an spezifische Themen, Verhaltensnormen, Wertvorstellungen, erworbene Praktiken... durch ein gemeinsames Bezugsfeld erfüllt werden. Für den Rezeptionsvorgang entscheidend sind aber auch die Bewusstseinsinhalte wie das Vorwissen der Kommunikationspartner voneinander, ihr Verhältnis zueinander, ihre Erfahrungsstrukturen sowie ihre Einstellungen und sozialen Rollen.“ (Kupsch-Losereit, in: Salnikow 1995, 4)

Vom Begriff der Kultur gibt es so viele Definitionen, wie es wissenschaftliche (humanistische, psychologische, philosophische, marktwirtschaftliche, soziologische, usw.) Denkrichtungen gibt. Um eine Annäherung an den Begriff zu gewährleisten, soll zunächst am etymologischen Ursprung des Wortes angesetzt werden.

Das lateinische Wort *cultus* meinte ursprünglich die „Pflege“ im Ackerbau, da dieser den Grundstein des Überlebens/Lebens beziehungsweise Zusammenlebens darstellte. Mit dem Glaube an die Götter wurde dem Wort *cultus* dann noch eine weitere Bedeutung zuteil, nämlich die der „Verehrung“. Nachdem das Gelingen des Ackerbaus auf Naturphänomene wie Regen, Sonnenschein, Trockenheit, usw. angewiesen war, auf die der Mensch in der Regel keinen unmittelbaren Einfluss nehmen konnte, ließen sich die Menschen von Superstition hinreißen und fingen an, Gottheiten zu verehren, denen sie

die Kompetenz zusagten, nach ihrem Willen die von der Natur gegebenen Parameter zu Gunsten ihres Ackerbaus beeinflussen zu können. Hatte man zuvor bereits die Landwirtschaft als identitätsstiftendes Kollektivum, konnte man sich nun auch über einen gemeinsamen Götterkult definieren.

Als Kultur könne man demnach beispielsweise eine Praxis bezeichnen, die innerhalb einer Gesellschaft auf kollektive Anerkennung stößt. Diese Praxis kann dann in weiterer Folge ein Schaffen oder Definieren von damit in Verbindung stehenden Werten oder Auslegungen nach sich ziehen, die dann ebenfalls als kulturelle Einheiten eines kulturellen Gesamtkorpus angesehen werden können. Wenn gewachsene Elemente solcher Art nur einer speziellen Kultur eigen sind und es in keiner anderen Kultur ein vergleichbares Äquivalent zu ihnen gibt, so spricht man von so genannten „Realien“, die die österreichische Slawistin und Übersetzerin Elisabeth Markstein als „Elemente des Alltags, der Geschichte, der Kultur, der Politik u.drgl. eines bestimmten Volkes, Landes, Ortes [definiert], die keine Entsprechung bei anderen Völkern, in anderen Ländern, an anderen Orten haben.“ (Markstein 1998, 288)

Nachdem, wie bereits erwähnt, der Begriff der Kultur ein im wissenschaftlichen Diskurs vielfältig diskutierter ist und als Abstraktum viel Interpretationsspielraum lässt, soll er an dieser Stelle jedoch aus ethnographischer Sicht beschrieben werden, welche Kultur mit Zivilisation gleichsetzt. Jene Gedankenschule scheint für vorliegende Arbeit besonders geeignet zu sein, zumal zwischen den behandelten Urbesetzungen jeweils mehrere Hundert Jahre und somit Generationen liegen und der Ausgangstext zeitlich von diesen noch einmal um einiges weiter entrückt ist, nämlich 1600 – 2000 Jahre. Obwohl der geographische Raum in etwa derselbe blieb, muss man doch von im Laufe der Zeit sich stark unterscheidenden Zivilisationen, und somit Rezipienten der unterschiedlichen Übersetzungen, ausgehen.

Edward Tylor, der im 19. und 20. Jh. gelebt habende Begründer der „kulturellen Anthropologie“ schrieb hierzu: „Culture may be defined as a unique lifestyle of a given human society: A distinctive way of thinking, perceiving, feeling, believing and behaving that is passed on from one generation to another.“ (Tylor, zit. in: Fang 1999, 22)

Laut dem amerikanischen Anthropologen Edward Hall gibt es drei Charakteristika von Kultur, auf die sich alle Anthropologen einigen könnten: „it is not innate, but learned; the various facets of culture are interrelated – you touch a culture in one place and everything else is affected; it is shared and in effect defines the boundaries of different groups.“ (Hall 1976, 16)

Vor diesem Hintergrund wirft sich die Frage auf, ob es denn nun überhaupt möglich sei, eine bestimmte Kultur oder Vorstellungen von dieser mittels Sprache, die im Grunde ihrerseits wiederum Teil und Ausdruck von Kultur ist, zu tradieren. Kultur sei nicht bloß etwas, das man aussprechen oder artikulieren und somit verstehen könne, sondern ein sich mit der Zeit im Menschen entwickelndes Denken, Fühlen, Wahrnehmen, Glauben, Verhalten. All jenes stehe in Wechselwirkung zueinander. Kultur habe einen stark nach innen hin verbindlichen Charakter, grenzt sich jedoch gegenüber von ihr außerhalb Befindlichem deutlich ab. Hall geht sogar so weit zu sagen, dass „there is not one aspect of human life that is not touched and altered by culture“ (Hall 1976, 16), und unterstellt dem Menschen hiermit quasi willenloser Sklave seiner eigenen Kultur zu sein.

Die Rezipienten der Übersetzungen der Äneis aus dem 16., 18. und 20. Jh werden zivilisationsbedingt nie dasselbe empfunden haben wie Vergils Leserschaft in der Antike, sondern es sich höchstens kognitiv vorzustellen und sich anzunähern versucht haben.

Ein Übersetzer muss demnach beachten, dass „Übersetzen als ein sowohl auf den Ausgangstext als auch auf den zielsprachigen Empfänger gerichtetes Handeln zu verstehen ist, das den Zweck verfolgt, Verständigung zwischen Angehörigen verschiedener Sprach-, Kommunikations- und Kulturgemeinschaften zu ermöglichen“ (Wills, in: Salnikow 1995, vii f.) Der Ausgangstext darf dabei nicht als ein „objektiv und unveränderbar gegebenes Objekt“ gesehen werden, „da ihm der Übersetzer aufgrund seines unterschiedlichen kulturellen Vorwissens und historischen Standpunktes einen Sinn verleiht und auf seine Empfängersituation hin adaptiert.“ (Kupsch-Losereit, in: Salnikow 1995, 1)

Adaption sei hier als Schlüsselwort für den Kulturtransfer in der Übersetzung zu verstehen, denn „rather than being a mere robotic search for matching verbal or semiotic units or ‘equivalence’ for source texts within target texts, translation reveals an active and purposeful intelligence pursuing a set aim that is often independent of, and sometimes at variance with, that of the so-called original source. In short, in translations there is often revealed “the history and the socio-political milieu” that surrounds the translator and shapes his/her intervention.“ (Olorunoba-Oju 2009, 7f)

Abschließend soll noch darauf hingewiesen werden, dass Übersetzungen vor allem bei Thematiken, bezüglich derer die Meinungen kulturspezifisch auseinanderklaffen, durchaus zu einer stark kontroversen Auseinandersetzung zwischen Rezipient und Inhalt führen können, denn „translation also provokes a protectionist tendency within the native culture, due to either an ideological or an aesthetic

sensitivity, or both. Translation processes can at once be instrumental to cultural cohesion and cross-cultural coherence, while also activating cultural animosity," (Oloruntoba-Oju 2009, 4) Auch hier hat der Übersetzer die Möglichkeit, falls er sich dessen im Vorfeld bereits bewusst sein sollte, je nach Wunsch adaptierend einzugreifen.

## 2. Vorstellung der Äneis und ihres Autors

### 2.1. Publius Vergilius Maro – Leben und Kontextualisierung

Vergil wurde 70 v. Chr. bei Mantua in der Lombardei in bescheidenen familiären Verhältnissen und in eine Zeit politischer und gesellschaftlicher Unruhen hineingeboren.

Zeitlich gesehen befinden wir uns bereits in der Spätphase der römischen Republik, die nach und nach zu zerbrechen schien und in der Einzelpersonen eine immer wichtigere Rolle einzunehmen angingen.

Nach einer kurzen diktatorischen Übergangsphase durch den Feldherrn Sulla von 82 – 79 v. Chr., inmitten eines Bürgerkrieges, wurden die Feldherren und Politiker Pompeius und Crassus zu den staatstragenden Personen der Noch-Republik, die 60 v. Chr. mit Caesar, der im Vorjahr zum Konsul gewählt worden war, das *Erste Triumvirat* bildeten, das die damalige Machtbasis in Rom darstellte.

Caesar konnte sich im Laufe der Jahre als der mächtigste der drei Männer erweisen und sich als quasi Alleinherrscher etablieren und wurde 44. v. Chr. zum *Senator perpetuus* ernannt. Im selben Jahr jedoch wuchs die Angst im Senat, die Republik, die es de facto sowieso nur mehr formmäßig gab, könnte in eine Monarchie umgewandelt werden, was an den Iden des März zur Ermordung des Diktators führte.

Zunächst erfolgte eine Machtaufteilung mit der Bildung des *Zweiten Triumvirats* durch die Politiker und Feldherren Mark Anton und Lepidus, sowie durch den erst zwanzig Jahre jungen Adoptivsohn Caesars, Octavian, der als sein Erbe nun, sowie dazumal sein ermordeter Stiefvater, die Alleinherrschaft anstrebte. Es kam, wie es kommen musste: das Triumvirat zerfiel, ein erneuter Bürgerkrieg brach aus, Octavian setzte sich durch und wurde im Jänner des Jahres 27. v. Chr. nach der offiziellen Erklärung des Senats der Beendigung des Bürgerkrieges de facto zum *Princeps* des römischen Imperiums. Auch wenn die Republik formal weiterbestand (die ehemaligen Institutionen wurden beibehalten), bildete dies in Wirklichkeit den Wendepunkt zwischen Republik und Monarchie und leitete den Anfang der Kaisertums des „Augustus“ ein, ein Titel, der Octavian ob seiner Ehren verliehen wurde.

Während seiner Herrschaft stilisierte sich Augustus als Bewahrer der altherwürdigen Sitten und Moral, was ihm das Angebot der Übernahme der *cura morum legumque* seitens der Plebs einbrachte. (vgl. Dettenhofer 2000, 124)

Die römischen *mores* bildeten nicht bloß einen vagen Wertekanon, sondern einen wichtigen Eckpfeiler und Stabilität schaffenden Faktor der Republik, möchte man Ennius glauben schenken, der im 2. Jh. v. Chr. schreibt: „Moribus antiquis res stat Romana virisque.“ (Annalium liber XVIII fragmenta) „Sitten und Männer sorgen für den (Fort)bestand des römischen Staates.“ Mit *viris* ist in etymologischer Hinsicht wohl auch die *virtus* mitgemeint, also das mannhafte Verhalten im weitesten Sinne. (Tugend, Mut, Ehre, Stärke, Heldenhaftigkeit)

Andreas Haltenhoff führt in einem seiner Werke über römische Werte und Literatur eine Aufzählung der wichtigsten antiken römischen *mores* an, gesteht aber gleichzeitig ein, dass diese über das „Wesen einer Sache“ noch nicht viel Aussagekraft hat: „Wir finden dort sittliche Tugenden (z. B. pietas), personale Qualitäten (z. B. gravitas), Zustände des Gemeinwesens (z. B. concordia), ja dieses selbst (res publica), sowie eine Anzahl Termini, deren genauere Klassifizierung Schwierigkeiten bereitet (z. B. otium).“ (Haltenhoff, 2000, 16)

Der Grund dafür, dass sich Vergils Leben mit jenem von Octavian kreuzte, war eigentlich ein gar nicht erfreulicher. Octavian fiel, noch zu Zeiten des *Zweiten Triumvirats*, die Aufgabe zu, römischen Veteranen Landgüter zur Verfügung zu stellen, um sie für ihren Dienst zu entschädigen und sich ihrer weiteren Unterstützung zu vergewissern. Im Zuge dessen kam es 40 v. Chr. zu gnadenlosen Enteignungen auf italienischem Boden, von denen auch der väterliche Besitz des Vergil nicht verschont bleiben sollte.

Durch Vermittlungen von Freunden wurde Vergil bei Octavian vorstellig, der ihm sein Land wieder zusprach. Ab diesem Zeitpunkt verehrte Vergil Octavian und wurde durch ihn auch in den Kreis des Maecenas eingeführt, eines Offiziers sowie guten Freundes von Octavian und wohlhabenden sowie großzügigen Kunst- und Kulturförderers.

Von Vergils Leben weiß man im Detail wenig und beschränkt sich fast ausschließlich auf das, was er selbst in seinen Gedichten preisgibt. Bekannt ist eine Vergilvita, die von Sueton verfasst wurde. Da dieser jedoch erst 100 Jahre nach Vergil auf die Welt gekommen ist, ist der Grad ihrer Authentizität zweifelhaft. Klar zu sein scheint, dass Vergil aus bescheidenen Verhältnissen stammte („Parentibus modicis“; Vita Vergili, Sueton), genauestens bei den Alexandrinern die griechische Epik studiert haben muss und akribischer Kenner Homers war. William Harris versucht sich in einer Definition Vergils wie folgt: „Having a sure command of Greek, he had a window into seven centuries of Greek thought, as well as access to the band of educated Greeks who were making a mark at Rome in intellectual circles.“

Add to this a background from the Italian north country, and observations about people and human nature gathered in the country and later while living in a metropolitan area, and we have a liberally educated young man with a wide spread of studies and interests.” (Harris)

Nachdem sich sein Rhetorikstudium als nicht sehr fruchtbringend herausstellte, widmete er sich vollends seinen Dichtungen. In den *Georgica* (in Hexametern abgefasste Lehrgedichte zum römischen Landbau) betonte er das friedvolle, tüchtige und bestrebte Leben der römischen Bauernschaft, das für ihn, gerade zur Zeit kurz nach dem Bürgerkrieg und der Machtübernahme des Augustus, besonderen Wert hatte.

Augustus galt für ihn als derjenige, der das Land und die Menschen befriedete und als rechtmäßiger Garant für die Aufrechterhaltung der Stabilität der neugeschaffenen Ordnung stand. Die Legitimität dieses Anspruchs begründete er unter anderem in der *Äneis*, indem er die Abstammung des Augustus, so wie auch schon das gesamte julische Geschlecht vor ihm, direkt von Venus, also den Göttern, ableitete.

Wann Vergil genau mit der Verfassung der *Äneis* begonnen hat, ist nirgends überliefert. Es wird jedoch angenommen, dass er es nach der Fertigstellung seiner vier Bücher der *Georgica* schrieb, die er 29 v. Ch. fertiggestellt hatte. Augustus wird nachgesagt, Vergil gebeten oder dazu verleitet zu haben, seines Ruhmes und des des römischen Imperiums Willen ein den Römern würdiges Epos zu verfassen.

Die *Äneis*, so wie sie uns heute überliefert ist, wäre aus der Sicht des Verfassers selbst eigentlich unvollendet, da er, noch bevor er sie fertig überarbeitet hatte, während einer Reise nach Asien, auf der er zufällig mit Augustus zusammentraf, erkrankte und am Ende dem starken Fieber in Brundisium erlag. Sueton berichtet, dass er eigentlich vorgehabt hätte, sich die nächsten Jahre ausschließlich der Überarbeitung und Ausbesserung der *Äneis*, sowie der Philosophie zu widmen: „statuit in Graeciam et in Asiam secedere triennioque continuo nihil amplius quam emendare, ut reliqua vita tantum philosophiae vacaret.” (Vita Virgili, Sueton)

Aufgrund der Unvollkommenheit des Epos ist sogar überliefert, Vergil hätte sein Schaffen, in das er zirka zehn Jahre seines Lebens gesteckt haben musste, am Ende gar verbrennen wollen, sodass es das Schicksal einer *damnatio memoriae* ereilen würde. Glücklicherweise kam es dazu jedoch nicht und Augustus ließ das Epos entgegen den dezidierten Willen des Vergil edieren, woraufhin es die *Annales* des Ennius als bisheriges “Nationalepos” absetzte.

In den folgenden Jahrhunderten betrachtete man das literarische Schaffen des Vergil und seine unverwechselbare Poetik mit durchgehender Bewunderung, was ihn quasi zum Sinnbild des Modells gelungener Dichtung schlechthin stilisierte. Besonders das spätere Mittelalter beziehungsweise die Frührenaissance verwendete seinen Namen und sein literarisches und geistiges Erbe gerne als Bezugspunkt, denn seine immer wieder in seinen Werken angepriesene Tugendhaftigkeit ließ sich bestens mit der Lehre des Katholizismus vereinbaren und wurde von diesem auch vereinnahmt. So fungiert Vergil beispielsweise als Führer durch das Purgatorium in Dantes *Göttlicher Komödie*, obwohl er zu Lebzeiten eigentlich Heide gewesen ist und in vorchristlicher Zeit gelebt hat.

In der Romantik und dem Realismus des 19. Jh. wandelte sich die Auffassung Vergils als Künstler jedoch völlig. Der Hauptvorwurf war der, lediglich ein Epigone gewesen zu sein, der Homer auf unwürdige Weise zu kopieren und nachzueifern versucht habe. Bei Hans Theodor Plüss ist in seinem Werk „Vergil und die epische Kunst“ über die *Äneis* lesen: „Wie der Stoff ein Missgriff war, so hat der Dichter auch nirgends die Wärme des Herzens demselben gegenüber; alles ist Reflexion, und zwar kühne, nüchterne Reflexion; wohl kommen schöne Bilder, treffende Gleichnisse vor, aber sie sind sentimental und studiert... Der Held vor allem ist kein Held und die römischen Patrizier noch der Scipionenzeit, würden sich vor dem Zärtling entsetzt haben, der nicht viel mehr als eine Marionette in den Händen seiner göttlichen Mutter ist, schwächlich und sentimental gleich dem Poeten.“ ( Plüss 1884, 1-2)

Heute wird Vergil im philologisch wissenschaftlichen Diskurs wieder positiver diskutiert und auch sonst vielfach intertextuell rezipiert.

Bekannt ist Hermann Brochs im Jahre 1945 erschienener Roman „Der Tod des Vergil“

Silke Anzinger beschreibt in einem Sammelband mit dem Titel „Vestigia Vergiliana“, in dem die Vielfältigkeit der Vergil-Rezeptionen in der Neuzeit abgebildet steht, wie ihrer Meinung nach gar Tolkiens „The Lord of The Rings“, quasi Leitfigur moderner Fantasyliteratur in der zweiten Hälfte des 20. Jh., gezielt auf Sujets innerhalb der *Äneis* zurückgreift.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Anzinger, Silke (2010): Von Troja nach Gondor. Tolkiens The Lord of the Rings als Epos in vergilischer Tradition, in: Burkard, Thorsten/Schauer, Markus/Wiener, Claudia (2010): Vestigia Vergiliana. Vergil-Rezeption in der Neuzeit. Göttinger Forum für Altertumswissenschaft. Beihefte N.F. 3. (Berlin etc.), 363-401.

## 2.2. Die Äneis

### 2.2.1. Inhalt und Deutung der Äneis

Bei der Äneis handelt es sich um ein antikes Epos, vermutlich zwischen 30 und 20 v. Chr. verfasst, das thematisch an die für gewöhnlich Homer zugeschriebene Ilias anschließt. Auch wenn es dem antiken Rom dazumal keineswegs an Gründungsmythen fehlte, stellte die Äneis doch ein einzigartiges Opus dar, das der Größe und dem prahlerischen und verherrlichenden Selbstverständnis des römischen Imperiums gerecht zu werden schien und das noch heute literarisch Faszination auch über die Grenzen Italiens hinweg auslöst.

Mit seiner Botschaft des Heldenmuts, der Erhaben- und Überlegenheit, der Frömmigkeit (*Pietas*) und der göttlichen Vorbestimmtheit (*Fatum*) sollte es, obwohl in lateinischer Sprache abgefasst, Jahrhunderte und Jahrtausende überdauern und vielfach kommentiert, übertragen und inhaltlich rezipiert werden. Als Beispiele sollen nur einige wenige genannt werden: Boccaccio (14. Jh.) schrieb ein allegorisches Gedicht mit dem Titel *l'Amorosa visione*, bei dem der Protagonist in einem durch göttliche Liebespfeile induzierten Schlaf von einer Frau in ihre Burg eingeladen wird, was thematisch an den in der Äneis befindlichen Handlungsstrang zwischen Aeneas und Dido anknüpft. Der Engländer Geoffrey Chaucer (14. Jh.) schrieb ein Gedicht mit dem Namen *The Legend of Good Women*, worin die Legenden von insgesamt 10 mythologisch und literarisch fiktiven beziehungsweise historisch real gewirkt habenden Frauen (z. B. Kleopatra) nacherzählt werden. Unter ihnen befindet sich auch Dido. Des Weiteren wurden Thematiken aus der Äneis vielfach in Kunst und Kultur, beispielsweise in Opern oder Gemälden, wieder aufgegriffen.

Somit verwundert es nicht, dass das Interesse an diesem Werk besonders in dem Gebiet des heutigen Italiens ein stets sehr großes gewesen ist, band es doch Rom an die Mythen und Legenden um das sagenumwobene Troja.

Schließt die Äneis bereits thematisch an Homer an, so überschneidet sie sich auch inhaltlich mit Homers Schaffen beinahe eins zu eins. Insgesamt umfasst sie zwölf Bücher. Während die Bücher 1-6 gar gemeinhin als „römische Odyssee“ bezeichnet werden, hat Vergil in den Büchern 7-12 homerische Muster aus der Ilias detailgenau übernommen. (z. B. Der unausgeglichene Kampf zwischen Pallas und Turnus / Patroklos und Hektor)

In der ersten Hälfte des Werkes erzählt Aeneas, der durch einen durch die in Zorn entbrannte Juno entfesselten Seesturm an der Küste Karthagos notlanden muss, Dido, der Königin und Herrscherin jenes Landes, von der Eroberung Trojas und seinen anschließenden Irrfahrten.

Dido und Aeneas verlieben sich ineinander (Parallele: Odysseus und Calypso). Es endet damit, dass Aeneas durch einen Götterspruch des Jupiter indirekt durch dessen Boten Mercurius aufgefordert wird, seinem *Fatum* nachzukommen und sich in Italien niederzulassen, und dass Dido Rache schwörend Selbstmord begeht. Diese Verwünschung kann als Ausgangspunkt der später real stattgefundenen Punischen Kriege verstanden werden.

Aeneas, der jedoch nach wie vor hin und her gerissen bleibt zwischen Erfüllung dieses seines *Fatums* und der persönlichen Resignation seiner selbst und um seiner Gefährten willen, wird im sechsten Buch, als er in der Unterwelt auf seinen verstorbenen Vater Anchises trifft, endgültig davon überzeugt, dass er seiner historischen Verantwortung als prophezeiter Gründer Roms, sowie der göttlichen Hörigkeit nachzukommen habe.

In der zweiten Hälfte des Epos landet Aeneas in Latium, wo der König Latinus herrscht. Ein Fürst namens Turnus stellt sich, von der Göttin Juno, dem immerwährenden Gegenspieler des Aeneas, angestachelt, dem Vorhaben des Königs entgegen, dessen Tochter an seiner Stelle dem Aeneas anzuvermählen, woraufhin einer grausamer Krieg entbrennt, aus dem Aeneas durch einen Schicksalsspruch der Götter letztendlich nur als Sieger herausgehen kann.

Dass die Äneis nicht nur indirekte Verweise und Anspielungen auf die Divinität und Erhabenheit des Augustus als immerwährende Subbotschaft des Epos macht, zeigt die so genannte „Heldenschau“ im sechsten Buch, in der zunächst das julische Geschlecht mit allen seinen Vor – und Nachfahren als ein jetzt und in Zukunft den Himmel bewohnendes göttliches Geschlecht beschrieben wird: „*hic Caesar et omnis Iuli progenies magnum caeli ventura sub axem.*“ (Äneis, lib. VI, 789-790)

Ferner wird Augustus als ein vom göttlichen Schicksal „versprochener“ (*promitti*) Caesar angekündigt, dessen Bestimmung es sei, das goldene Zeitalter (*aurea condet saecula*), sowie es in der Mythologie von Hesiod beschrieben steht, für Latium wieder herzustellen und dessen Herrschaftsgebiet in bisher unerreichten geographischen Dimensionen zu erweitern: „*hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius*

*audis, Augustus Caesar, divi genus, aurea condet saecula qui rursus Latio regnata per arva Saturno quondam, super et Garamantas et Indos proferet imperium.*” (Äneis, lib. VI, 791-795)

Nachdem die Äneis ein Nationalepos darstellt, das tief in die Gefühls- und Vorstellungswelt von Italienern einschneidet und immer noch einschneidet, unterliegt es besonderer Gefahr, bei Übersetzungen gemäß dem Wunsch, der Auffassung oder der Vorstellung des Übersetzers abgeändert zu werden, sodass bestimmte Inhalte hervorgehoben, abgeändert oder sogar getilgt würden.

Auch besteht die Gefahr, dass religiöse Ansichten oder Auslegungsdifferenzen zwischen dem Geist und dem Wesen der Konzeptualisierung der Originalversion durch ihren Verfasser und demjenigen, der sie übersetzt, zu Interpretationsverschiebungen und -hindernissen führen, was sich als Resultat in der Übersetzung niederschlagen könnte.

Im Folgenden wird auf zwei Punkte, nämlich auf die Frage nach der Auslegung und möglichen Definition von Pietät, sowie auf die Rolle und Wichtigkeit des göttlich festgesetzten *Fatums* konkret und näher eingegangen, um ebendies zu veranschaulichen.

### 2.2.2. Die Auslegung der Pietas

Wie bereits erwähnt, ist Frömmigkeit ein Thema, welches in Vergils Äneis einen hohen Stellenwert einnimmt. Doch was bedeutete es für einen antiken Römer, fromm zu sein? Wem oder was gegenüber sollte man sich fromm verhalten? Wodurch zeichnete sich Frömmigkeit aus beziehungsweise bildet sie den Oberbegriff für mehrere menschliche Eigenschaften und Aufgaben, die in Summe betrachtet ein so genanntes frommes Leben abbilden?

Der Orator, Philosoph und Politiker Cicero gibt in seinem Werk *De Inventione*, das eigentlich ein rhetorisches Handbuch für Redner ist, eine Definition von *Pietas* ab. Cicero war bloß 36 Jahre älter als Vergil, musste aber als glühender Verteidiger der *res publica* die Umwandlung Roms hin zu einem Kaiserreich nicht mehr erleben, denn bereits im Jahre 43. v. Chr. wurde er vom zweiten Triumvirat als Staatsfeind proskribiert und ermordet. Trotz solcher politischer Diversitäten ist seine Definition der *Pietas* jedoch nicht minder von Bedeutung und auf die römische Wertevorstellung im Allgemeinen und auch Vergils Äneis im Speziellen anwendbar.

So schreibt er: „*Pietas per quam sanguine coniunctis patriaeque benivolum officium et diligens tribuitur cultus.*“ (Cicero, *De Inventione* II, Cap. LIII) Frömmigkeit als der wohlwollende Dienst an oder Verpflichtung gegenüber dem Vaterland, sowie der eigenen Familie. Des Weiteren als aufrichtige und gewissenhafte Verehrung der Götter und Achtung vor diesen.

James D. Garrison erweitert dieses Absteckungsfeld des Begriffes in seinem Werk „*Pietas from Vergil to Dryden*“ um zwei weitere Kriterien, das er in der Äneis zu erkennen meint: „Adapted from a republican to an imperial ideology of rule in Vergil’s epic, *pietas* is attached not only to *iustitia* but also to *arma*.“ (Garrison 1992, 11)

Arma steht hier wohl als Synekdoche, oder genauer noch als *pars pro toto*, für Gewaltanwendung im Generellen, für Krieg, der, sollte er aus gerechten Gründen oder aus dem Wissen um waltende Gerechtigkeit (*iustitia*) heraus geführt werden, durchaus ein dem Römer geziemendes und probates Mittel sei, um seine *Pietas* unter Beweis zu stellen. Der Legitimation einer solchen Handlung versicherte man sich stets jedoch im Vorfeld durch ein von Priestern vollzogenes Ritual, die auf Götterentscheid hin eine Kampfhandlung entweder als mit dem Götterwillen nicht konform deklarierten oder eben als gottgewolltes Ereignis. (*bellum iustum*)

Trotz einer solchen himmlischen Legitimation verwundert es jedoch nicht, dass gerade das Christentum, eine Religion, die zumindest ursprünglich in der Theorie so konzipiert wurde, dass sie auf den Prinzipien der Nächstenliebe und des Zeigens von Erbarmen aufbaue, sich an dieser immer wieder kehrenden semantischen Fraternität von *pietas* und *arma* in Vergils Äneis stoßen würde. Vor allem das Ende der Äneis musste „Hardcore-Christen“ sauer aufstoßen, in dem Äneis quasi im Effekt seinen Widersacher Turnus tötet, der eigentlich bereits resigniert hätte und um Gnade bäte. („*ille humilis supplex oculos dextramque precantem protendens*“; Verg. Aen. Lib. XII, V. 930-931) Die Tötung des Turnus an sich ist im Endeffekt reduziert auf einen bloßen von Wut geleiteten Racheakt („*furiis accensus et ira terribilis ... ferrum adverso sub pectore condit fervidus*“; Verg. Aen. Lib. XII, V. 946-947, 950), da Äneis, kurz bevor er den Todesstoß vollzieht, auf der Rüstung seines Feindes die Gürtelschnalle von dem im Krieg gefallenen Pallas ausmacht, die sich Turnus der Verhöhnung willen umgelegt hat. Es kann nicht geleugnet werden, dass der Tod des Turnus einen gewissen Schlussstrich unter das Epos zieht. Vermutlich musste es, so wie in der Ilias Achilles am Ende noch den Tod findet, auch in der Äneis am Ende einen Helden treffen. Die Art und Weise der Hinrichtung und das Motiv des Aeneas riefen jedoch Kritik aus christlichen Kreisen hervor. Und es bleibt die Tatsache, dass eine Option des Sich-Erbarmens und der Verschonung des Turnus zumindest denkbar gewesen wäre.

Garrison schreibt zur Kritik, die christliche Apologeten an der Verbindung zwischen Frömmigkeit und kriegerischer Gewaltausübung üben, Folgendes: „the essential and reiterated connection of *pietas* to *arma* in the character of Aeneas later becomes a cause for redefinition by Christian apologists. Although Lactantius, for example, acknowledges the moral power of the Roman poet in his Divine Institutes, he emphatically disputes Vergil's identification of *pietas* with the character of Aeneas: indeed the apologist is intent on correcting Vergil's misconception and determined to deny the popular image of Aeneas as “maximum pietatis exemplum”.” (Garrison 1992, 11)

Interessant ist hierbei vor allem der angesprochene „Korrekturgedanke“, der sich bei Übersetzern, die die Meinung christlicher Apologeten teilen, niederschlagen könnte und eine Untersuchung wert scheint.

### 2.2.3. die Fatumsvorstellung im antiken Rom und der Äneis

Das Substantiv *fatum* leitet sich etymologisch von dem Deponens *fari* ab, welches die simple Bedeutung "sprechen/erzählen" hat. Als Nomen bekommt es aber einen göttlichen Kontext und meint einen Götterspruch, der ein zukünftiges Ereignis vorherbestimmt, dessen Eintreffen unausweichlich ist.

Nun gibt es in der Äneis zahlreiche Götter, die allesamt durch unterschiedliche Triebe und Affekte geleitet werden und keine einheitlichen Ziele verfolgen, sondern, im Gegenteil, sich gegenseitig auszuspielen und indirekt besiegen zu wollen scheinen. Die zwei wichtigsten und augenscheinlichsten Gegenparts sind Venus auf der einen Seite, die Mutter des Aeneas, die ihn in mütterlicher Fürsorge beschützen und vor unnötigen Mühen und vermeidbaren Gefahren behüten möchte, sowie Juno auf der anderen Seite, die, seitdem Paris in seinem berühmten mythologischen „Parisurteil“ Venus als die schönere der beiden Gottheiten auserkoren hat, nicht abebben wollenden Groll gegenüber dem gesamten trojanischen Geschlecht hegt. Gleich zu Beginn der Äneis wird geschildert, wie sie Aeneas einen Seesturm schickt, der ihn auf karthagischer Küste stranden ließ, woraufhin Venus dafür sorgt, dass sich die dort herrschende Königin in Aeneas verliebt, um ihm eine Auseinandersetzung zu ersparen und so nehmen die Dinge ihren Lauf.

Die Menschen und Heroen fungieren eigentlich als Spielbälle der Götter, sind aber nicht vollends ihres Willens oder ihrer Entscheidungshoheit beraubt. Die Götter lenken, leiten und verleiten, am Ende entscheiden jedoch die Handlungen und die Entscheidungen der Menschen über letztendlichen Ausgang der Ereignisse.

Der Wille einzelner Gottheiten kann demnach nicht als *fatum* bezeichnet werden. Wie sollten sich auch zwei konkurrierende und sich gegenseitig exkludierende Absichten beide-samt gleichzeitig erfüllen können?

Über allen Göttern jedoch steht der Göttervater Zeus als oberste Instanz. Sein Wort ist Gesetz und als solches unumgänglich und was immer er möchte, dass geschehe, wird zum definitiven und festgelegten Schicksal des davon Betroffenen. So ist das Ende des Epos bereits an seinem Anfang quasi "gespoilert" und vorweggenommen, als Zeus seine Absicht kundtut, dass es des Aeneas vorbestimmtes Schicksal sein solle, nach Latium zu gelangen und dort Rom zu gründen. Obgleich der Endpunkt vorgegeben ist, ist dies der Weg dorthin jedoch keineswegs und füllt im Falle des Aeneas immerhin 12 Bücher aus, die

über Triumphe und Rückschläge, bis hin zur Fast-Resignation des Helden so gut wie alles beinhalten.

Das Lehre des Christentums sieht die Erfüllung des *Fatums* und den Weg dorthin untrennbar mit dem Begriff der *Pietas* verbunden. Der im 18. und 19. Jh. gelebt habende klassische Gelehrte und Bibliograph Gottfried Christoph Harless schreibt in einer Abhandlung über christliche Ethik, dass die Frömmigkeit “in sich selbst die Mittel und Wege zur Erreichung des gottgesteckten Zieles trägt” (Harless 1842, 151)

Um Bezug nehmend auf die *Pietas* nochmals an das vorige Kapitel anzuknüpfen, sei an dieser Stelle noch eine weitere Stelle aus Harless’ Werk zitiert, bei der er den Gedanken des Sich-Erbarmen-Könnens als fixen Bestandteil eines irdischen auf göttliche Frömmigkeit ausgerichteten Lebens beschreibt; “Der Geist der Gnade, welcher den Bestand des Reichs Gottes auf Erden vermittelt und die Erde und die menschliche Gemeinschaft zu Trägern dieses Reichs zubereitet, lehrt auch... göttliche Schickung erkennen.” (Harless 1842, 154)

Frömmigkeit an sich sei es demnach, die das Mittel zum Zweck des Lebens darstellt; die den Weg zu einem Ziel definiert, das während des Beschreitens des-selbigen noch gar nicht einmal offenbart sein muss. Für jedwede Tat ist der Christ nicht nur sich selbst, sondern auch seinem Gott gegenüber verantwortlich und die Summe dieser gesetzten Taten wird am Ende zur Erfüllung des jeweiligen Schicksals führen.

Vergil hingegen zäumt das Pferd von hinten auf. Er lässt Zeus für Äneis dessen Schicksal im Vorhinein weissagen, dessen Eintreten definitiv und nur eine Frage der Zeit ist. Der Weg dorthin aber ist von anderen einwirkenden und Einfluss nehmenden Kräften geleitet, vorwiegend von anderen Gottheiten, die mit sich gegenseitig im Clinch liegen und diesen auf die irdische Ebene der Menschheit projizieren, die diesen an ihriger Stelle untereinander austragen soll.

Eines wird in beiden Modellen negiert: der absolute freie Wille des Menschen. Dennoch könnte es durchaus interessant sein, zu analysieren, ob religiös bedingte eben angeführte unterschiedliche Auffassungen des göttlichen *Fatums*begriffes und letztendlich ein unterschiedliches Götterverständnis zwischen jeweiligem Übersetzer und Vergil in den Übersetzungen der Äneis evident sind.

### 3. Die Übersetzer und ihre Zeit

#### 3.1. Annibale Caro

Annibale Caro war ein Literat des 16. Jahrhunderts. Er wurde 1507 in den Marken in der Stadt Civitanova geboren und verschied 1566 in Rom im Alter von 59 Jahren.

Bereits in seiner Kindheit wurde ihm eine Ausbildung durch einen Grammatiklehrer im antiken Griechisch, sowie im klassischen Latein zuteil. Seine eigenen literarischen Werke verfasste er hingegen im *volgare*, welches einerseits von einem ihm eigenen Stil gekennzeichnet ist, sich andererseits an den 3 großen Literaten des „Trecento“ orientierte, Dante, Petrarca und Boccaccio, und das von Pietro Bembo als ein im heutigen Sinn nationales Sprachmodell modifiziert, vereinheitlicht und durchgesetzt werden sollte.

Bereits in seiner Jugend zog es ihn in das toskanische Florenz, in dem das erfolgsversprechende Literaturmodell des „Trecento“ seinen Ausgang genommen hatte. Dort arbeitete er zunächst als Erzieher im Dienste der Familie Gaddi, wurde durch den Einfluss von Benedetto Varchi in die Gedankenwelt des Humanismus eingeführt und entwickelte vor allem Interesse an den Schriften des Aristoteles und an der Briefliteratur des Cicero, von denen er auch Werke in das *volgare* übersetzte. Mitunter Aristoteles „Rhetorik“ und den Brief, den Cicero seinem Bruder widmete, „ad Quintum fratrem“.

Im Besonderen wurde Caro von Francesco Berni beeinflusst, welcher ebenfalls im 16. Jahrhundert lebte und als der Archetyp des so genannten „capitolo bernesco“ bekannt ist. Darunter versteht man ein Genre improvisierten Dichtens, welches zu spontan auftretenden Themen vollzogen werden muss. Künstler, die diese Art der Dichtkunst praktizierten, nannte man „bernescanti“.

Dies ging so weit, dass von einem Freund und Dichterkollegen Caros sogar folgende Niederschrift überliefert ist: „...bisogna dirvi che oltre a l'esser letterato e ingegnoso, è giovane molto da bene e molto amorevole, bello scrittore, bellissimo dittatore, e ne le composizioni a la bernesca (così si può chiamare questo genere da l'inventore) arguto e piacevole assai...“<sup>2</sup>

Zu diesem Zeitpunkt war Caro bereits dreißig Jahre alt.

---

<sup>2</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/annibale-caro\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/annibale-caro_(Dizionario-Biografico)/)

Um diese Zeit herum war er auch öfters in Rom, wo der „Bernismus“ besonders gepflegt wurde, und entdeckte, in die Fußstapfen Senecas und Ciceros tretend, die Epistolografie für sich, „in una scrittura tenuta necessariamente al livello "comico" dell'inessenziale, del giornaliero, dell'opinabile, in una parola, del familiare.“<sup>3</sup>

Ein Unterscheidungsmerkmal von Caro zu Berni ist stets das komische Wesen seiner Schriften, das zu, wie Seneca es ausdrücken würde, einer Apocolocynthosis der Realität beiträgt, während Berni versucht ist, das Sein, so wie es ist, unverblümt und unverschönt abzubilden.

In den letzten Jahrzehnten seines Lebens stand Caro in einem gönnerischen Verhältnis zu der Familie Farnese. Von 1548 bis 1563 weilte er am Hofe des Kardinals Alessandro Farnese, wonach er für sich die Entscheidung traf, sich in das Privatleben zurückzuziehen. In den 3 Jahren, die ihm noch an Lebenszeit bleiben sollten, hat er seine Zeit vor allem der Fertigstellung seines Briefcorpus gewidmet, sowie sich einem neuen Projekt verschrieben, das er verhältnismäßig zügig zur Fertigstellung brachte, hat er es doch zu Wege gebracht, alle zwölf Bücher aus Vergils Epos „Äneis“ noch vor seinem Ableben in das *volgare* zu übersetzen.

Hierbei ist es von Interesse zu erwähnen, dass seine Äneis-Übersetzung bereits zirka fünfundvierzig Jahre nach der berühmten „codificazione della lingua“ durch den venezianischen Kardinal Pietro Bembo verfasst worden ist. Bembo rät in seinen „prose nelle quali si ragiona della volgar lingua“ (1525) dazu, sich beim Verfassen von Poesie an Petracea und dessen *dolce stil novo* zu orientieren, sowie beim Schreiben in Prosa auf Boccaccio zurückzugreifen.

Alle Werke Caros fanden erst nach seinem Ableben Veröffentlichung. Die erste Edition der Äneis ist jene aus Venetien, 1581, durch Bernardo Giunti.

Caros Übersetzung der Äneis war (besonders in neoklassizistischer Zeit) und ist bis zum heutigen Zeitpunkt ein erfolgreiches und diskutiertes Werk geblieben. Kritische Stimmen werfen Caro Schlamperei vor, sowie eine grundlegende Abkehr vom lateinischen Original, während andere meinen, genau darin die Qualität und Wortgewandtheit Caros erkennen zu können.

---

<sup>3</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/annibale-caro\\_\(Dizionario-Biografico\)/\"Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/annibale-caro_(Dizionario-Biografico)/\)

### 3.1.1. *Dolce stil novo e volgar lingua*

Der *dolce stil novo* ist eine Bezeichnung moderner Literaturkritik. „The artistic characteristics of the *dolce stil novo* have been defined by relating the epithets *dolce* and *novo* to the love poetry written by Dante.“ (Lansing 2000, 310) Er bezieht sich demnach auf die zweite Hälfte des 13. Jh. bzw. auf den Beginn des 14. Jh..

The three words in the Designation *Dolce stil novo* refer to the originality in concept and manner - the „newness“ of the initiative („*novo*“) - to the transformation wrought in the poetic style in terms of new themes and content (*Stil*), and to the audibly and intellectually pleasing quality of the verses (*Dolce*). (Marrone 2007, 642)

Die Hauptinnovation des *dolce stil novo* bildet zusammen mit dem Stil, der, wie der Name bereits verrät, süßlich, weich, wenig artifiziell oder sperrig klingen und zum Singen der Verse einladen soll, auch die Konzeption und dazumal neue poetische Auffassung von *amore* und Frauen, die als quasi angelisierte Wesen in den Gedichten betrachtet werden, die als himmlische Figuren die Erde bewandern und somit ein Bindeglied zwischen Irdischem und Göttlichem darstellen. *Amore* wird als etwas dargestellt, das entweder „höchstes Glück und Glückseligkeit“ mit sich bringt, oder aber auch „unerträgliche Qual bis hin zum Tod“ zur Folge haben kann. (vgl. Marrone 2007, 642)

Neben der Darstellung des *Amore* soll auch im Kurzen auf jene der Nobilität im *dolce stil novo* eingegangen werden. Diese könne nicht mehr durch simple Blutsverwandtschaft von Generation zu Generation weitervererbt werden, sondern drücke sich durch Liebe im Herzen aus. *Amore* wird mit *virtus* gleichgesetzt, die, wie in einem Vorkapitel bereits beschrieben, in der Vorstellungswelt des antiken Roms zu den altherwürdigen *mores* zählte. Das Verfügen über einen hohen Grad an *virtus* galt als Voraussetzung für Adel und Nobilität.

„Foco d’**amore** in gentil cor s’aprende / come **vertute** in petra preziosa / che da la stella valor no i discende” (Guinizzelli, Al cor gentil rempaira sempre amore, v. 11-13) Guido Guinizzelli sei laut Dante der Begründer des *dolce stil novo* gewesen. Aus linguistischer Sicht wird anhand dieses Beispiels auch bereits ersichtlich, wie intensiv sich dieser Stil der Metaphorik, Allegorik und Symbolik bedient.

*Amore, valore* im persönlichen Sinn und *virtute* seien also die Eigenschaften, über die sich die künftige Nobilität definieren sollte, was zu einer zunehmenden Substitution der bisher vorherrschenden Adelschicht durch die in Erstarkung begriffene Sozialschicht der „Borghesia“ führte.

Inwieweit diese Bewegung Caro bei seiner Übersetzung der Äneis beeinflusst hat, soll ebenfalls in die spätere Analyse miteinbezogen werden.

### ***volgar lingua***

“Nel cinquecento il volgare raggiunse una piena maturità, ottenendo nel contempo il riconoscimento pressoché unanime dei dotti, che gli era mancato durante l'Umanesimo. In questo secolo assistiamo dunque a un vero e proprio trionfo della letteratura in volgare.” (Marazzini 2002, 257)

Als *volgar lingua* war nicht, wie vielleicht ein muttersprachlich germanophoner Mensch annehmen würde, lediglich eine von mehreren Sprachvarietäten des Italienischen, sondern stellte das italienische Sprachmodell des 16. Jh. dar. Bembo schreibt in seinen „Prose della volgar lingua“ folgendes: “Perché si può concludere, che si come noi ora due lingue abbiamo ad usanza, una moderna che è la volgare, l'altra antica, che è la latina, così aveano I romani uomini di quelli tempi e non più: e queste sono la latina, che era loro moderna, e la greca.” (Bembo, vgl. Dionisotti 1966, 10)

Man war sich durchaus bewusst, dass es bereits seit langem kein Latein mehr beziehungsweise eine Abänderung dessen war, was man sprach, doch fehlte eine Vereinheitlichung der Sprache komplett in einem Land, das Ende des Mittelalters aus vielen Kleinstaaten bestand und auch politisch sowie geographisch betrachtet alles andere als vereint war. Das Sprachmodell von Bembo sah vor, dass das Toskanische als allgemeine Volkssprache propagiert würde, obgleich Bembo selbst venetischer Abstammung war. So sollte es auch kommen.

Aus linguistischer Sicht wird diese Zeit der Unsicherheit über die eigene Sprache als „Questione della lingua“ bezeichnet, bei der sich mehrere Strömungen durchzusetzen versuchten.

Bereits Dante hat in seinem in lateinischer Sprache abgefassten Traktat „De vulgari eloquentia“ ein

einheitliches *volgare illustre* gefordert, bei dem seiner Meinung nach auf die verschiedenen Dialekte der vielen unterschiedlichen Sprachvarietäten im Land Rücksicht genommen werden sollte. Dem, der sich dieser Sprache bediente, sollte *lustro*, also Glanz, Ruhm, zuteil werden.

Auch nach der *codificazione della lingua* durch Bembo war dieses vieldiskutierte Thema, bei dem die Meinungen durchaus stark divergierten, nicht völlig abgeschlossen. Die *Questione della lingua* zog sich eigentlich bis in das 20. Jh. Hinein. Eine genaue Auffächerung dazu würde aber nun den Rahmen dieser Arbeit sprengen und an ihrem eigentlichen Forschungsinhalt vorbeiziehen.

### 3.2. Vittorio Alfieri

Vittorio Alfieri kam in Piemont im Jahr 1749 auf die Welt und entsprang einem wohlhabenden Adelsgeschlecht. Er wurde zum, im Hinterher betrachtet, bedeutendsten italienischen Dramatiker des 18. Jh.. Sein Leben endete im Jahr 1803 im bescheidenen Alter von 54 Jahren in Florenz.

Alfieris Leben ist deshalb besonders gut dokumentiert, da er selbst eine Autobiographie mit dem Titel „Vita scritta da esso“ verfasst hat, die fälschlicherweise auf das Jahr 1804 datiert ist und erst postum ediert wurde. Der zweite Teil der Biographie wurde erst in seinem Sterbejahr verfasst. „The autobiography is itself a drama of a revolutionary character, almost anarchical in its spirit of independence.“ (Megaro 1930, 41)

Bereits während seines Militärdienstes 1766-1774, für den er sich nach abgebrochenem Grammatik-, Rhetorik-, Recht- und Philosophiestudium eingeschrieben hat, unternahm er zahlreiche Reisen, angefangen in den großen Städten Italiens bis ganz hinab in den Süden und später innerhalb des gesamten europäischen Kontinents. In den Niederlanden führte eine missglückte Liebschaft zu einer bereits verheirateten Frau zu einem Suizidversuch, der allerdings von einem seiner treuen Reisepartner verhindert werden konnte. Melancholie war seitdem stetige Begleiterin seines Lebens. Auch seine zweite große Liebschaft, die er in London traf, war bereits verheiratet und somit sollte auch diese nur kurzen Bestand haben.

Auf seinen Reisen traf er als Vertreter eines Adelsgeschlechts, dessen Vorteile er durchaus auslebte, mehrere Despoten, so zum Beispiel Ludwig XV in Paris und den preußischen König Friedrich II. Diese kamen jedoch in seinen Schilderungen alles andere als gut weg und im Laufe der Zeit begann Alfieri eine generelle Aversion gegen den Despotismus und alles, was damit einhergeht, zu entwickeln. Neben den Despoten verachtete Alfieri aber auch die gesamte Nobilität seiner Zeit, obwohl er ihr selbst angehörte, sowie den Klerus. In seiner Abhandlung „Della Tirannide“ ist zu lesen: „Intitolasi nobilità, e si dee, non meno che la classe dei sacerdoti, riguardare come uno dei maggiori ostacoli al viver libero, è uno dei più feroci e permanenti sostegni della tirannide.“ (Alfieri, Della Tirannide, cap. XI) „Alfieri thought [that]... the Catholic Religion... is practically incompatible with freedom.“ (Megaro 1930, 77)

Zurück in Piemont im Jahre 1773, wo er erneut eine Liaison mit einer verheirateten Frau einging, fing

er an, seine ersten Tragödien zu schreiben, die auch von großem Erfolg gekrönt waren. Dies sollte den Wendepunkt in seinem Leben darstellen, ab dem er sich ausschließlich dem Betätigungsfeld der Literatur hingeben sollte. Daher studierte er sorgfältig und unnachgiebig Latein und Griechisch und auch das klassische Toskanisch bis zur Perfektion, denn seine Muttersprache war das Piemontesische. Es folgten literarische Reisen innerhalb Italiens. Seine vierte Beziehung, abermals zu einer verheirateten Frau, der „contessa d`Albany“, sollte von größerem und dauerhaftem Erfolg gekrönt sein, als die ihr vorangehenden, da diese es schaffte, sich von ihrem Mann loszusagen und zu trennen.

Zur Zeit der französischen Revolution weilte Alfieri in Paris und bekam sie aus nächster Nähe mit. Alfieri, der zu einem glühenden Verfechter des Gedankens der Freiheit und der persönlichen Unabhängigkeit geworden war und jedwede Art der Unterdrückung strikt abzulehnen gelernt hatte, stand der Revolution anfangs mit Bewunderung gegenüber, die aber bald der Enttäuschung wich. So sah er die französische moralische und kulturelle Hegemonie als Feindbild und das spätere Fallen Piemonts und der Toskana unter französische Herrschaft als Hindernis auf dem Weg hin zum von ihm begehrten *Risorgimento*, das er zum damaligen Zeitpunkt zwar noch nicht so nannte, in seinem Verständnis aber meinte: „I francesi non possono essere liberi, ma potranno esserlo gli Italiani“ Auch spricht er von einem Italia „libera ed una.“ (Alfieri, *Il Misogallo* parte I)

Chiara Cedrati schreibt dazu, auch im Hinblick auf tiefgreifenden Nationalstolz, den sie in Alfieri zu orten meint, folgendes: „L'idea di nazione italiana,... racchiusa nei confini naturali della penisola, e la conseguente necessità di dare all'Italia un'identità politica unitaria accanto all'indiscutibile unità geografica e linguistica legata alla conformazione del territorio, si fonderebbero secondo il tragedo su un comune retaggio storico, culturale e morale che trova nella Roma repubblicana il suo momento più esemplare.“ (Cedrati, 2014, 97) Somit ist auch Alfieris starkes Interesse an klassischer Literatur erklärt und seine Hingabe dafür.

Nach der Revolution ließ er sich definitiv in Florenz nieder und widmete sich ausschließlich der griechischen klassischen Literatur. Gegen Ende seines Lebens vollzog er noch den Wechsel vom Tragiker zum Komödianten, dessen Werke voll von moralischer Gesellschaftskritik sind. Weder die Despoten, noch die Schicht der „Borghesia“, der er Korruption im Sinne des Kapitalismus vorwarf, noch das gemeine Volk blieben verschont, welches er ob seiner „Formlosigkeit“ verabscheute. Diese scheinbare Ablehnung von allem und jedem erklärt auch die Melancholie, derer er sich in seinem

gesamten Leben nicht geschafft hat zu entledigen und die ihn den Großteil dessen in Abgeschiedenheit verbringen ließ.

In den Tragödien ist eine Thematik immer wiederkehrend: die Anprangerung und Ablehnung der Tyrannei. Genannt werden können unter vielen anderen zum Beispiel *Timoleone* (1783) oder *Bruto Primo* (1789). Alfieri, der das italienische Volk als nicht frei sah, war enttäuscht über die gesellschaftspolitische Lage seiner Zeit und versuchte, mit seiner Literatur den Revolutionsgeist in der Bevölkerung voranzutreiben. Dabei nahm die als jeweiliger Tyrann inszenierte Person die Rolle des Antihelden ein und derjenige Charakter, welcher sich ihm entgegenstellte, die Rolle des in höchstem Maße zu bewundernden Helden, der für seine Freiheit und Gerechtigkeit einstehe. In einem Vorwort zu seiner Tragödie *Timoleone* spricht Alfieri selbst über seine Beweggründe, zu welchem Zweck er seine Tragödien verfasse: „Lo scrivere tragedie di libertà nella lingua d'un popolo non libero, forse con ragione parrà una mera stoltezza a chi altro non vede, che le presenti cose. Ma chiunque dalla perpetua vicenda dalle passate argomenta le future, così per avventura giudicar non dovrà. Io perciò dedico questa mia tragedia a voi... che avendo idea ben diritta d'altri tempi, d'altri popoli e d'altro pensare, sareste quindi stato degno di nascere, ed operare in un secolo in un secolo alquanto del nostro.”<sup>4</sup>

Alfieris literarisches Schaffen „has been traditionally located between Enlightenment and Romanticism” (Ferri 2012, 555)

Vitilio Masiello beschreibt den „Antrieb illuministischer Ideologie” als „ardore di rinnovamento culturale, politico [e] civile”. (Masiello, in: Vittorio Alfieri, collana diretta da Pedulla 1995, 80) Benedetto Croce sieht Alfieri als Protoromantiker, da er der Meinung ist, dass Alfieri „essentielle Merkmale” der Romantik fehlten: „l'ansia religiosa sul fine e il valore della vita, l'interessamento per la storia, e il compiacimento per gli aspetti particolari e realistici delle cose.” (Croce, in: Vittorio Alfieri, collana diretta da Pedullà 1995, 53)

Die Übersetzung der Äneis ist eines jener Werke von Alfieri, das erst im Jahr 1804, nach seinem Verscheiden, ediert wurde. Die Verbindungsebenen, die sich nun nach Recherche zwischen Alfieri und

---

4 Aus: Opere di Vittorio Alfieri: [https://books.google.at/books?id=3PIFAAAAQAAJ&pg=PA83&lpg=PA83&dq=vittorio+alfieri+tragedie&source=bl&ots=XdvoO1iBYS&sig=UtkCoSsBRXWyoJWRJOSdUaqNxeU&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwi80YGqur\\_QAhVBvBQKHa35DVU4ChDoAQgaMAA#v=onepage&q=vittorio%20alfieri%20tragedie&f=false](https://books.google.at/books?id=3PIFAAAAQAAJ&pg=PA83&lpg=PA83&dq=vittorio+alfieri+tragedie&source=bl&ots=XdvoO1iBYS&sig=UtkCoSsBRXWyoJWRJOSdUaqNxeU&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwi80YGqur_QAhVBvBQKHa35DVU4ChDoAQgaMAA#v=onepage&q=vittorio%20alfieri%20tragedie&f=false)

dem Stoff und dem Kontext der Äneis erkennen lassen, sind mehrere:

Vorrangig steht das prinzipielle und mannigfaltige Interesse an antiker klassischer Literatur. Besonders griechische Tragödien wurden in großer Zahl von Alfieri ins Toskanische übertragen.

Des Weiteren spielt der Heroismus eine Rolle, der in Alfieris Tragödien eine zentrale Position einnimmt und in Vergils Werk durch Aeneas verkörpert wird. Gerechtigkeit und moralische Reinheit sind Schlüsselbegriffe in diesem Zusammenhang bei Alfieri.

Auch der Patriotismus ist ein Bindeglied. Alfieri wünschte sich eine nationale Einheit und Identität Italiens, während es in der Äneis um die Gründung der Stadt Rom geht, die ein Länder und Kontinent übergreifendes zentralistisches Imperium zur Zeit des Augustus darstellte. „He was stimulated by moral and patriotic end. Among his principal aims was that of reforming and strengthening the Italian character” (Megaro 1930, 42) Das *Risorgimento* könnte quasi als nationales Erbe des Ruhmes und der Erfolge des antiken Roms gesehen werden.

Alfieri „was eminently a man of sentiment, relying more on will an passion than on reason.” (Megaro 1930, 42) Auch Aeneas scheint in Vergils Werk stets hingerissen zwischen Affekten und Handlung gemäß seinen Emotionen und der Vernunft, die sich in Jupiters Schicksalsspruch ausdrückt und quasi die *ultima ratio* bedeutet.

Interessant ist es zu erforschen, inwieweit sich Alfieris ablehnende Haltung dem Despotismus gegenüber und sein Begehren politischer und moralischer Freiheit gerade auf die Übersetzung von Stellen auswirkt, bei denen auf Augustus indirekt oder direkt angespielt wird, den Vergil als vergöttlichte Instanz inszeniert und dem er ja erst gar das gesamte Werk gewidmet hat.

### 3.3. Giuseppe Albini

Giuseppe Albini wurde im Jahre 1863 in Bologna geboren und verstarb 1933 in ebendieser Stadt. Er war klassischer Philologe und wirkte auch als italienischer Politiker.

Albinis Wurzeln gehen, so wie jene Alfieris, auf ein altes Adelsgeschlecht zurück, ansonsten einte die beiden jedoch nicht viel. Auch deren Begeisterung bezüglich klassischer Literatur war sehr divergierend. Albini beschränkte sich in seinen Werken ausschließlich auf die lateinische, klassische Literatur und ließ die griechische außen vor.

Nachdem er im jungen Alter von bloß 23 Jahren sein Studium abgeschlossen hatte, bekam er zunächst den Lehrstuhl für griechische und lateinische Grammatik an der Universität in Bologna zugesprochen, danach jenen für lateinische Literatur.

Seine besondere Leidenschaft galt dem Verfassen von Poesie in lateinischer und italienischer Sprache, sowie dem Übersetzen antiker lateinischer Literatur in das Italienische.

„In campo filologico, l'opera di maggior peso e impegno dell'A. è senza dubbio la traduzione di Virgilio: l'*Eneide* (1922), le *Georgiche* (1925), le *Bucoliche* (1926) - precisa ed aderentissima all'originale, tanto da sembrare talvolta faticosa e difficile.”<sup>5</sup>

Aus Anlass einer Gedenkfeier für den verstorbenen Albini wurde von dem italienischen Latinisten Gino Funaioli, der Albinis Lehrauftrag an der Universität in Bologna nach dessen Tod übernahm, eine Rede über dessen Leben gehalten, die heute noch dokumentiert ist. In ihr findet er ausschließlich positive Worte über Albini und spricht unter anderem von zwei ideologischen Modellen, denen sich Albini Zeit seines Lebens verschrieben hatte: „Il vincolo che lega romanesimo e l'italianità, Virgilio e Dante, fu dal giovane studente colto in atto.” (Funaioli, in: *Annuario della Regia Università di Bologna*, 1935, 59)

Albinis Wesenszüge wurden von Funaioli wie folgt beschrieben: „...un parlare a tratti, temperato di silenzi, fatto di meditazione e di compostezza, spesso icastico, fieramente avverso sempre a tutto che sapesse di presunzione o di vanità, condito volentieri di arguzia socratica. Era un gentiluomo, un signore di razza, e come tale aveva il pudore dei propri sentimenti, e uno stile, una linea, una rifinitezza

---

<sup>5</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-albini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-albini_(Dizionario-Biografico)/)

sua. La qualità contava per lui, non la quantità. Così era sempre: nelle consuetudini giornalieri, in cattedra, al tavolo dello scrittore.” (Funaioli, in: *Annuario della Regia Università di Bologna*, 1935, 57)  
Dabei darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass sich diese Schilderungen auf den Nachruf durch einen Menschen beziehen, der zu Albinis Lebzeiten zu dessen Freunden und Bewunderern gezählt hat. Das hier gezeichnete Bild soll nur als skizzierte Annäherung an die Wirklichkeit verstanden werden.

Als durchaus kritisch darf seine Betätigung am politischen Feld wahrgenommen werden. Ab dem Jahr 1925 fungierte Albinis als offizielles Mitglied der Faschistischen Partei unter Mussolini, der seit 1922 Ministerpräsident war. Albinis war *consigliere comunale* in Bologna und wurde sogar zum *senatore del Regno* ernannt.

Inwieweit sich der Beitritt zum PNF aus schierem Opportunismus heraus beziehungsweise aus persönlicher Überzeugung vollzog, kann nun nicht mehr genau eruiert werden.

Eines scheint klar zu sein: Albinis musste eine zu Alfieris konträre Vorstellung des Freiheitsideals und Autonomieprinzips haben.

Interessant wird es sein, zu analysieren, ob und inwiefern dies in seiner Übersetzung der *Äneis* erkennbar ist und sich von jener Alfieris unterscheidet. Ferner soll herausgearbeitet werden, wie sich seine „präzise und äußerst nahe zum Original stehende Übersetzungspraktik“, wie es ihm laut der Online-Enzyklopädie *treccani.it* zugesagt wird, von Caros und Alfieris Version abhebt und ob sie aus diesem Grund tatsächlich „schwerfällig“ scheint.

### 3.4. Resümee und Begründung der Auswahl der 3 Autoren

Wie man sieht, sind die drei in vorliegender Arbeit vorgestellten Autoren, schon aufgrund der zeitlichen Differenz ihrer Lebensdaten, jeweils unterschiedlichen literarischen Strömungen zuzuordnen.

Ziel bei der Auswahl war es, am Ende ein möglichst großes Analysespektrum zur Verfügung zu haben, wodurch linguistische Unterschiede zwischen ihnen in größerem und offensichtlicherem Ausmaß herausgearbeitet werden können sollten.

Wir haben mit dem evangelischen Annibale Caro im 16. Jh. einen im noch jungen reglementierten *volgare* verfassenden Dichter, der im Geist der „tradizione bernasca“ Vertreter der spontanen Dichtkunst war und sich nicht davor scheute, seine eigene Virtuosität und Gestaltungskraft in Übersetzungen mit einfließen zu lassen. Im Sinne des *dolce stil novo* ist er um wohlklingende und ästhetische Sprache bemüht.

Annibale Caro war ein Dichter der Renaissance, die gemeinhin als Wiederbelebung der Antike gilt und als historische Periode des 14. - 17 Jh. betrachtet wird. In Ihr war die humanistische Strömung von besonderer Bedeutung. „Der Humanismus entstand bei Petrarca und seinen Vorgängern aus der Entwicklung der Studienfächer, die man später studia humanitatis nannte..., wobei man vor allem die Lektüre, Interpretation und Nachahmung der antiken römischen und griechischen Autoren betonte.“ (Kristeller 1996, 62) Antike Literatur nahm demnach als Beschäftigungsfeld gerade zu Caros Lebzeiten einen enormen Stellenwert ein und erfreute sich einer regelrechten Wiedergeburt.

Bei der Analyse vorliegender Arbeit durfte eine im Zeichen des Humanismus stehende Übersetzung der Äneis nicht fehlen.

Mit Alfieri steht uns ein Poet anti-klerikaler und anti-hegemonialer Gesinnung zur Verfügung, der die Sprache, in der er schrieb, nicht als Muttersprache hatte, sondern erst im Erwachsenenalter zu perfektionieren bestrebt war.

Alfieri lebte zu einer Zeit des politischen Umbruchs, zu der eine Ausbildung von Kulturvermittlung auf italienischem Raum stattfand, sowie der Entstehungsgedanke einer nationalen Einheit, einer Nation, aufzukeimen begann, auch wenn „Spuren einer potentiellen Italianità schon bei Dante, Petrarca und Machiavelli aufzuspüren sind.“ (Boaglio 2008, 93) Jedoch „kann man von einer literarischen Produktion, in deren Mittelpunkt die Nation steht, erst ab dem 18. Jahrhundert sprechen.“ (Boaglio

2008, 91)

Im Hinblick auf Alfieri, der aufgrund seines literarischen Stils gemeinhin bereits der Epoche der Romantik zugeordnet wird, ist vor allem interessant, dass „das römische Reich für die gesamte italienische Literaturgeschichte nie ein Vorbild... war und ab der Romantik viel mehr als Usurpator der Freiheit der Völker betrachtet und in der Folge missachtet wurde.“ (Boaglio 2008, 93) Mit der Auswahl des Sujets der Äneis ist Alfieri demnach nicht bemüht, die damalige römische Herrschaftsform zu propagieren (Das Werk war mit Augustus ursprünglich ja sogar dem ersten römischen Kaiser in der Antike gewidmet), sondern vielmehr den Aspekt des Heldentums des Aeneas hervorstreichen, der unerbittlich und unermüdlich für die Gründung einer Nation kämpft.

Alfieris gesamtes literarisches Schaffen ist aufgebaut auf persönlicher Überzeugung und Ideologie und jener vermutlich sogar geschuldet, und eröffnet, sowie angenommenermaßen auch im Zuge vorliegender Arbeit, viele interpretatorische Möglichkeiten.

Albini, von fragwürdiger politischer Gesinnung, hebt sich bei Übersetzungen mit seiner Genauigkeit und nüchternen Treue gegenüber dem Original von den anderen zwei Dichtern ab.

Unter Mussolini erfuhr die italienische Kultur und auch Sprache wieder eine Rückbesinnung auf nationale Werte. Fremd- bzw. Lehnwörter wurden aus dem Repertoire verbannt und durch rein italienische ersetzt. Antike Literatur und Ideale wurden in den Mittelpunkt gestellt, nicht zuletzt die Auffassung von Rom als *caput mundi*.

Die Entscheidung, die Äneis als Nationalepos des antiken Roms in dieser Zeit zu übersetzen, verwundert demnach ist. Inwiefern von allem etwas in die Übersetzung von Albini mit eingeflossen ist, scheint ein interessanter Forschungsinhalt zu sein.

Die getroffene Auswahl steht demnach im Zeichen größtmöglicher Heterogenität, um eine vielschichtige und ebenso heterogene Forschungsgrundlage zu eröffnen.

#### Quellen der analysierten Werke:

Fink, Gerhard (2009): Vergil Aeneis Lateinisch/Deutsch, Patmos

Pompeati, Arturo (2013): Annibale Caro – Versione dell'“Eneide“, Novara, De Agostini Libri S.P.A.

(2012): L'Eneide di Virgilio – Virgil, Vittorio Alfieri, Ulan Press

(2010): Eneide di Marone Publio Virgilio (Autore), Giuseppe Albini (Traduttore), Francesco Libri

## 4. Linguistisch komparatistische Analyse

### 4.1. Vorausgeschickte Erklärungen zu den textuellen Aufbereitungen

- Wenn Stellen in der lateinischen Originalversion und der übersetzten Version in derselben Farbe eingefärbt sind, bedeutet dies, dass sie denotativ beziehungsweise inhaltlich übereinstimmen.
- Nicht eingefärbte, schwarz unterstrichene Wörter bedeuten, dass in der jeweilig anderen Version kein Pendant zu ihnen gefunden werden konnte. Sie sind dann entweder bei der Übersetzung übergangen und ausgelassen worden, beziehungsweise frei hinzugedichtet worden.
- Wenn Wörter eingefärbt und zusätzlich unterstrichen sind, meint dies eine zwar inhaltliche Übereinstimmung zwischen Original und Übersetzung, wobei die Wortwahl und/oder Satzstruktur bei den jeweiligen Übersetzungen jedoch markant von jenen der ursprünglichen Version abweichen/abweicht.

Wenn im Folgenden von der lateinischen Originalversion die Rede ist, passiert dies im vollen Wissen darüber, dass aufgrund der vielfachen handschriftlichen Tradierungen im Laufe der Jahrhunderte eine exakte Kopie des tatsächlichen Originals nicht mehr vorhanden ist. Vermutlich wurden auch jeweils andere lateinische Vorlagen von Caro, Alfieri und Albin bei ihren Übersetzungen verwendet. Der Simplifizierung halber wird jedoch in vorliegender Arbeit davon ausgegangen, dass die hier angeführte lateinische Version der Äneis in der Form auch den drei Personen vorlag.

## 4.2. Erster Textstellenvergleich: Buch I, Verse 1-11; Protasis

Zu Beginn gibt Vergil eine thematische Einführung in sein Epos, bei dem er seine Absichten und den Zweck seines Werkes erläutert.

### 4.2.1. Analyse der Übersetzung von Annibale Caro

lat. Originalversion	Übersetzung des Annibale Caro
<p>Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris            Italiam, fato profugus, Laviniaque venit            litora, multum ille et terris iactatus et alto            vi superum saevae memorem Iunonis ob iram;            multa quoque et bello passus, dum conderet urbem, 5            inferretque deos Latio, genus unde Latinum,            Albanique patres, atque altae moenia Romae.            Musa, mihi causas memora, quo numine laeso,            quidve dolens, regina deum tot volvere casus            insignem pietate virum, tot adire labores 10            impulerit. Tantaene animis caelestibus irae?</p>	<p>L'armi canto e 'l valor del grand'eroe            che pria da Troia, per destino, a i liti            d'Italia e di Lavinio errando venne;            e quanto errò, quanto sofferse, in quanti            e di terra e di mar perigli incorse, 5            come il traea l'insuperabil forza            del cielo, e di Giunon l'ira tenace;            e con che dura e sanguinosa guerra            fondò la sua cittade, e gli suoi dèi            ripose in Lazio: onde cotanto crebbe 10            il nome de' Latini, il regno d'Alba,            e le mura e l'imperio alto di Roma.            Musa, tu che di ciò sai le cagioni,            tu le mi detta. Qual dolor, qual onta 15            fece la dea ch'è pur donna e regina            de gli altri dèi, sí nequitosa ed empia            contra un sí pio? Qual suo nume l'espose            per tanti casi a tanti affanni? Ahi! tanto            possono ancor là su l'ire e gli sdegni? 20</p>

### Auffälligkeiten:

Auf den ersten Blick sticht ins Auge, dass die Versanzahl in Caros Version jene des Originals beinahe um das Doppelte überschreitet.

Die zahlreichen unterstrichenen Wörter in der rechten Spalte machen darauf aufmerksam, dass Caro bei seiner Übersetzung jedenfalls nicht um die Herstellung einer 100 prozentigen denotativen Äquivalenz zwischen ST und TT bemüht war. Bei diesen denotativen Abweichungen handelt es sich nicht nur um paraphrasierende Elemente, die aufgrund der natürlichen Abweichung zwischen Ausgangs- und Zielsprache als Brücke für die Leserschaft der Zielsprache hin zu einem besseren Verständnis zu verstehen wären, sondern in den meisten Fällen um eine semantische Verstärkung der Botschaft des ST, vorwiegend auf emotionaler Ebene, indem mit Begriffen wie *valore* (v.1), *grand'eroe* (v.1), *errare* (v.3), *soffrire* (v.4), *perigli* (v.5), *insuperabile* (v.6), *tenace* (v. 7), *dura e sanguinosa* (v.8), *nequitosa* (v.17), *empia* (v.17), *Ahi* (v.19) und *sdegni* (v.20) hantiert wird, die allesamt Empfindungen und Wertungen während des Lesens auslösen.

Gleich am Beginn der Arbeit ging es Caro folglich darum, im Besonderen zu betonen, wie "heldenhaft" jener Mann, der hier besungen wird, gewesen sei, sprich Aeneas, der aller "Gefahr", allem Herumirren und allem persönlichen "Leide" zum Trotze, durch eine "unüberwindbare göttliche Kraft" geführt, sich gegen den "hartnäckigen", "ruchlosen: und "grausamen" Willen der "Herrscherin" über die Götter behaupten muss und dessen Schicksal es ist, durch "blutige und hart geführte Kriege" schlussendlich seine ihm verheißene Stadt zu gründen. Die Umwandlung des lateinischen Wortes *virum* (v.1) in *eroe* (v.1) gleich im allerersten Vers ist bezeichnend dafür.

Caro scheint versucht zu sein, Aeneas als das Non-plus-ultra an Ehrenhaftigkeit abzubilden, was sich beispielsweise auch darin zeigt, dass er das Wort *profugus* (v.2) unübersetzt gelassen hat, das Aeneas als Flüchtling aus Troja, möglicherweise sogar als Feigling ausgewiesen hätte, was keinesfalls der Vorstellung der Attribute eines Helden entsprochen hätte.

Mit dem hinzugefügten Wort *pur* (v.16), das in der lateinischen Version nicht enthalten ist, erfolgt ein subtiler Angriff auf Juno. Dadurch wird quasi die Unvereinbarkeit zwischen ihrem Status als *Domina* und Königin der Götter mit ihrer tatsächlichen Wesensart und ihrem boshaften Verhalten Aeneas

gegenüber ausgedrückt.

Sprachstilistisch betrachtet kann geurteilt werden, dass Caro nicht davor zurückschreckt, die Syntax des ST bei seiner Übersetzung doch mitunter stark abzuändern. Gerade im letzten Drittel jener bearbeiteten Textstelle kann durch das vergleichende Betrachten der Einfärbungen illustriert werden, dass nicht nur die ursprüngliche Reihenfolge einzelner Wörter, sondern auch ganze Abfolgen von Phrasen in Caros Satzgefüge nicht eins zu eins wiedergegeben werden. Ersichtlich ist dies beispielsweise in den in grau eingefärbten Stellen der Verse 8-10 innerhalb der lateinischen Version, die bei Caro in einem durch, ohne Unterbrechung, zusammengefasst werden. (vv.18-19) Dadurch gehen auch Aspekte auf der formal-ästhetischen Ebene verloren, denn die Ähnlichkeit beim Enden der Verse 9 und 10 bei Vergil (*tot volvere casus – tot adire labores*) war bestimmt nicht dem Zufall unterlegen.

Caros Stil ist demnach sehr selbstständig. Das rhetorische Stilmittel der *Repetitio* findet man in den Versen 4 (*quanto, quanto, quanti*) und 19 (*tanto, tanto, tanti*), die gewollt ähnlich klingen, sowie in den Versen 14 und 15 (*tu, tu*) (*qual, qual*). Des Weiteren kreiert er öfters Zweier-Wortpaarungen, auch wenn sie im Original nicht so vorhanden sind: *l'armi e l'valor* (v.1), *dura e sanguinosa* (v.8), *le mure e l'imperio alto* (v.12), *qual dolor, qual onta* (v.15), *donna e regina* (v.16), *nequitosa ed empia* (v.17), *l'ire e gli sdegni* (v.20). Diese sind zum Teil Tautologien, sie weisen also semantische Redundanz auf. Im Vers 20 findet sich eine eingeflochtene Exclamatio (*Ahi!*), um der Übersetzung noch mehr an Dramatik und Lebenskraft zu verleihen.

Als semantische Unterschiede zwischen Original und Caros Übersetzung, wie teilweise bereits angesprochen, können folgende Punkte ausgemacht werden:

- die Bezeichnung des Aeneas vorab als Helden bei Caro.
- der Fluchtaspekt des Aeneas, der von Caro völlig omittiert wird. Dieser würde den Helden schwach wirken lassen.
- die übertriebene Darstellung der Juno durch Caro, die sie als noch ungerechter und grausamer

erscheinen lässt.

- Die Wiedergabe des lateinischen Wortes *iactatus* (v.3), mit dem Vergil die menschliche Ohnmacht gegenüber den Göttern ausdrücken möchte, durch das Wort *errare* (v.4) in übersetzter Version. Dadurch erfährt Aeneas ein "Upgrade" vom passiven Spielball der Götter hin zu einem selbstbestimmt handelnden Akteur innerhalb des Epos.
- die Bezeichnung der Götter bei Caro als „die seinen“ (*gli suoi dèi*; v.9), nämlich des Aeneas, während Vergil das Possessivpronomen nicht anführt und die Götter allgemein meint. Eine mögliche Begründung dafür ist, dass Caro darum bemüht war, eine Abgrenzung zu schaffen und Trennung zu ziehen zwischen der damaligen Götterwelt sowie der Vorstellung, wie diese zu sein haben, und dem zu seinen Lebzeiten vorherrschenden monotheistischen Zeitgeiste. Um es plakativ auszudrücken: „seine, aber nicht meine!“
- die Darstellung Roms, welches bei Vergil als Ganzes abstrakt als erhaben (*alta*; v.7) bezeichnet wird, wohingegen Caro es auf *l'imperio alto di Roma* (v.12) ausweitet.
- die generelle, ein wenig herabwürdigend anmutende Darstellung der Götter in der italienischen Übersetzung, indem *animis caelestibus* (v.11) abfällig mit den Worten *ancor là su* (v.20) übersetzt wird.

#### 4.2.2. Analyse der Übersetzung von Vittorio Alfieri

lat. Originalversion	Übersetzung des Vittorio Alfieri
<p>Arma virumque cano, Troiae qui <u>primus</u> ab oris            Italiam, <u>fato profugus</u>, Laviniaque venit            litora, multum ille et terris <u>iactatus</u> et alto            vi superum saevae memorem Iunonis ob iram;            multa quoque et bello passus, <u>dum conderet urbem</u>, 5            inferretque deos Latio, <u>genus unde Latinum</u>,            Albanique patres, atque altae <u>moenia</u> Romae.            Musa, mihi causas memora, <u>quo numine laeso</u>,            quidve dolens, regina deum tot volvere casus            insignem pietate virum, tot adire labores 10            impulerit. Tantaene animis caelestibus irae?</p>	<p>L'armi canto, e l'Eroe, che <u>dalla foce</u>            Venía dal Xanto alle Lavinie <u>spiagge</u>.            Forza de' Numi, <u>avverso</u> Fato, e sdegno            Della implacabil Giuno, <u>in mare, in terra</u>            Travagliar la sua fuga: <u>indi le atroci</u> 5            Guerre, <u>pria ch'ei ricovro in Lazio</u> desse            A' suoi <u>Penati</u>; onde il Latino seme  <u>Crebbe</u>, e i Re d'Alba, e <u>al fin</u> la eccelsa Roma.            Qual mai lesa Deità, (<u>mel narra, o Musa</u>)            Qual mai <u>cagion, sí gravemente offese</u> 10  <u>Del gran Giove la suora</u>, che la spinse            A inviluppar fra casi aspri contanti            Uom sí pietoso? <u>Ahi, tanto in Ciel può l'ira?</u></p>

#### Auffälligkeiten:

Bereits auf den ersten Blick ist unschwer zu erkennen, dass Alfieri bei seiner Übersetzung ein wortsparenderes Verhalten als Caro an den Tage legt. Die Anzahl der italienischen Verse entspricht beinahe jener der lateinischen.

Alfieri hat vergleichsweise weniger Hinzufügungen vorgenommen, dafür jedoch ein paar Auslassungen vorgenommen und einzelne denotative sowie auch semantische Abweichungen vom Original vorgenommen.

Auch er bezeichnet Aeneas gleich anfangs als Helden und legt somit den thematischen Rahmen des Werkes fest. Wie bereits in Kapitel 3.2. ausführlich dargelegt, nimmt das Heldentum in all seinen Tragödien durchgehend eine dominierende Rolle ein. Um der Ankündigung, folgendes Werk drehe sich um einen wahren Helden, noch weiteren Nachdruck zu verleihen, beginnt er das Wort *Eroe* (v.1) sogar mit einem Großbuchstaben.

Interessant ist die Wiedergabe des Wortes *Troia* (v.1) in der lateinischen Version durch den Namen eines Flusses *Xanto* (v.2) (Latein: Xanthus, Tuerkisch: Ksanto), der durch die gleichnamige Stadt im antiken Lykien, eine Region an der Südwestküste der heutigen Türkei, floss. In der Ilias findet dieser Name einige Male Erwähnung. Dort beschreibt er einen Flussgott, der ein Sohn des Zeus ist. Die Wortwahl Alfieris setzt auf jeden Fall ein Vorwissen seitens der Rezipienten des Werkes voraus und wirft gleich am Anfang die Frage auf, ob die Konzeption seiner Übersetzung auf ein breites Bürgerspektrum abzielte, oder nur auf die Bildungselite des Landes beschränkt sein sollte.

Eine Erklärung dafür, dass Alfieri *Troia* mit *Xanto* substituierte, ist jene, dass die Wörter *ab oris* (v.1) besser zu einem Fluss passten, als zu einer Stadt. Somit hat er mit seiner Übersetzung *dalla foce... dal Xanto* (vv.1-2) einen Fluss angeführt, der zumindest in derselben Region zu finden war, wo man auch Troja nachsagt, gelegen zu haben.

Alfieri spricht von einem dem Helden widrigen Schicksal. (*avverso fato*; v.3) Diese Wertung und Typologisierung des Schicksals findet sich in Vergils Original nicht. Es scheint eigentlich paradox, dass Aeneas' *Fatum* als ein diesem feindlich seiendes bezeichnet wird, nachdem es ihn ja schließlich dazu auserkoren hat, in der Zukunft ein riesiges Weltreich zu gründen. Es wird also stark betont, dass der Held eigentlich ein von der Götterwelt durch und durch Benachteiligter sei, der trotz ihm widrigen Umständen die "Mühen der Flucht" (*travagliar la sua fuga*; v. 5) aus Troja auf sich nimmt, um danach den Weg des Helden zu beschreiten und ihn womöglich selbst zu definieren, wie es das eigentliche Heldenverständnis von Alfieri vorsah. Auch in Alfieris Tragödien stehen die Helden wie ein Bollwerk gegen all jenes und jeden, der sich gegen sie stellt und kämen nie auf den Gedanken sich der Resignation hinzugeben.

Womöglich steckt hinter dieser auf den ersten Blick harmlos scheinenden Beifügung des Wortes *avverso* zu *fato* also bereits eine Zurechtbiegung und Modifizierung des Fatumsbegriffes, oder gar eine Negierung dessen.

Mit dem Attribut *atroci* (v.5) wird der Krieg im Vergleich zu Vergils Version um eine Dimension erweitert, die ihn nicht nur als notwendiges Übel auf dem Weg zur Erreichung des Zieles sieht, sondern ihn gar als etwas Scheußliches ausweist.

Die Formulierung, dass Aeneas seinen götterhaften Hausgeistern *Unterschlupf* in Latium gewähren

möchte (*ch'ei ricovro in Lazio desse a' suoi Penati*; vv.6-7) ist Beleg für Alfieris Geringschätzung eines überirdischen göttlichen omnipotenten Wesens. Bei Vergil sind es die Himmelsgötter, die von Aeneas nach Latium gebracht werden sollten. (*inferretque deos Latio*; v.6)

Die Königin der Götter (*regina deum*, v.9) mit *Del gran Giove la suora* (v.11) zu paraphrasieren, hat neben der Absicht, sie näher zu explizieren, auch eine stilistische Funktion, ebenfalls im Hinblick auf die Alliteration, die *suora* und *spinse* (v.11) darstellen.

Andererseits werden offensichtliche rhetorische Figuren in der lateinischen Version von Alfieri in der Übersetzung unbeachtet übergangen. So werden zum Beispiel die auf Similarität basierenden Endungen der Verse 9 und 10 (*tot volvere casus / tot adire labore*) platzsparend und nüchtern zusammengefasst in *casi aspri contanti* (v.12), wobei *aspro* wohl den Aspekt der *labores* ausdrücken möchte.

Bezüglich Stil und Syntax kann festgehalten werden, dass Alfieri darum bemüht scheint, nicht ausschweifend in seinen Beschreibungen, sondern im Gegenteil kurz und prägnant zu sein, was konkrete syntaktische Auswirkungen zur Folge hat. Teilweise wirkt sein Stil beinahe telegrammartig. So zum Beispiel die Verse 3 bis 5 (*Forza de' Numi, avverso Fato, e sdegno / Della implacabil Giuno, in mare, in terra / Travagliar la sua fuga*): Obwohl sie einen gesamten Satz darstellen sollen, bestehen sie nur aus Aufzählung von Substantiva; ein flektiertes Verb fehlt völlig.

Im zweiten Kapitel seiner Autobiographie kommt Alfieri darauf zu sprechen, welche Art literarischen Stils ihm persönlich nicht gefalle. „ma il totale della pasta ne riusciva ancora languida, lunga, e triviale a giudizio mio; a giudizio dei barbassori, riusciva scorretta qualche volta, ma fluida, diceano, e sonante.“<sup>6</sup>

Diese Auffassung spiegelt sich auch in seiner Übersetzung der Äneis wider. Langatmige, wohlklingende sprachliche Fluidität wird durch knappe auf den Punkt gebrachte Botschaften reduziert. An anderer Stelle in seiner Biographie kommt er auf einige Verse Senecas zu sprechen und beschreibt, welche Qualitäten er an ihnen zu schätzen wisse: „...che alcuni tratti maschi e feroci di quell'autore debbono per metà la loro sublime energia al metro poco sonante, e spezzato“<sup>7</sup> Gerade die Absenz von Wohlklang und Kohärenz machen demnach laut Alfieri den männlichen und wilden Charakter seiner Werke aus. Dies war ursprünglich auf seine Tragödien gemünzt, scheint sich jedoch auch bezüglich

6 Vita IV, 2 [http://www.classicalitaliani.it/alfieri/alfieri\\_vita\\_Epoca\\_4\\_1.htm](http://www.classicalitaliani.it/alfieri/alfieri_vita_Epoca_4_1.htm)

7 Vita IV, 2 [http://www.classicalitaliani.it/alfieri/alfieri\\_vita\\_Epoca\\_4\\_1.htm](http://www.classicalitaliani.it/alfieri/alfieri_vita_Epoca_4_1.htm)

seiner Äneisübersetzung bestätigen zu lassen.

Trotz diesem quasi sich zu Caros Übersetzungspraxis komplett konträr verhaltenden Stil Alfieris, soll nun als letzter Punkt aber noch auf auffällige Parallelen zwischen diesen beiden Übersetzungen hingewiesen werden, die auf teilweise sehr übereinstimmende Intertextualität deuten, was den Schluss nahe legt, Alfieri könnte Caros Äneisübersetzung gekannt haben oder sie sogar mitunter als Vorlage verwendet haben.

Im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen

- die Übersetzung von *virum* mit *Eroe* (v.1)
- die Verwendung des Verbs *crebbe* an selber Stelle, jedoch unterschiedlicher Kollokation, obwohl bei Vergil überhaupt gar kein Verb vorkommt.: Alfieri: *onde il Latino seme crebbe* (vv.7-8); Caro: *onde cotanto crebbe il nome de' Latini* (vv.10-11); Vergil: *genus unde Latinum* (v.6)
- Selbe Exclamatio an selber Stelle, die es im Lateinischen überhaupt nicht gibt: *Ahi!* (v.13 bei Alfieri / v.19 bei Caro)
- Die Einfügung des Modalverbs *potere* am Ende des behandelten Textabschnittes, die sich in beiden Übersetzungen finden lässt, obwohl dieses bei Vergil nicht vorhanden ist: Alfieri: *tanto in Ciel può l'ira?* (v.13); Caro: *tanto possono ancor là su l'ire* (vv.19-20); Vergil: *Tantaene animis caelestibus irae?* (v.11)

Es steht außer Frage, dass eine Häufung an Überschneidungen dieser Art und in diesem Ausmaß bei insgesamt elf übersetzten lateinischen Versen Fragen geistigen Plagiats aufwirft, jedoch haben sie noch keine kritische Menge erreicht, bei der man diesen Alfieri tatsächlich unterstellen könnte. Die Analyse der kommenden Textstellen soll jenen aufgezeigten Trend jedoch weiter prüfen.

### 4.2.3. Analyse der Übersetzung von Giuseppe Albini

lat. Originalversion	Übersetzung des Giuseppe Albini
Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris Italiam, fato profugus, Laviniaque venit litora, multum ille et terris iactatus et alto vi superum saevae memorem Iunonis ob iram; multa quoque et bello passus, dum conderet urbem, 5 inferretque deos Latio, genus unde Latinum, Albanique patres, atque altae moenia Romae.	L'armi e l'uom canto che dal suol di Troia primo in Italia profugo per fato alle lavinie prode venne, molto e per terre sbattuto e in mar da forza ei de' Celesti per la memore ira 5 de la crudel Giunone, e molto ancora provato in guerra, fin ch'ebbe fondata la città e gli Dei posti nel Lazio, onde il Latino genere e gli Albani padri e le mura de l'eccelsa Roma. 10
Musa, mihi causas memora, quo numine laeso, quidve dolens, regina deum tot volvere casus insignem pietate virum, tot adire labores 10 impulerit. Tantaene animis caelestibus irae?	Musa, le cause narrami, per quale sfregio a sua deità, di che dogliosa, la Regina de' Numi un uom costrinse di pietà sí preclaro a correr tante vicende, a incontrar tanti travagli: 15 e son sí grandi in cuor divino l'ire?

#### Auffälligkeiten:

Es ist bereits auf den ersten Blick zu erkennen, dass es zwischen Vergils Version und jener von Albini so gut wie keine Abweichung gibt. Von der Länge der Übersetzung her betrachtet ordnet sich Albinis Übersetzung zwischen jener von Caro und Alfieri ein und überschreitet, trotz beachtlicher Worttreue, jene von Vergil um ein bisschen weniger als die Hälfte. Dies hängt aber mit der Länge der Verse zusammen, die durch das vorgegebene Versmaß im Hexameter in der lateinischen Version jene italienischen *endecasillabi* stets ein wenig übertrifft. Auch ist das Lateinische dafür bekannt, in besonderer Kürze und Prägnanz möglichst viel ausdrücken zu können, was auch damit zu tun hat, dass es keine Artikel kennt, beziehungsweise diese okkult in den Subjektdeklinationssuffixen enthalten sind,

und damit, dass die Präpositionen, die im Italienischen notwendig sind, allein durch Casusangabe ausgedrückt werden können. So schreibt Albini: **in Italia** (v.2), **per fato** (v.2), **alle** lavinie prode (v.3), **per terre...in mar** (v.4), **de la** crudel Giunone (v.6), **in guerra** (v.7), **la città e gli Dei** posti nel Lazio (v.8), **il** Latino genere e **gli** Albani (v. 9), **le mura de** l'eccelsa Roma (v.10), **per** quale sfregio **a sua** deità, **di** che dogliosa (vv.11-12), **la** Regina **de'** Numi (v.13), **di** pietà... **a** correr (v.14), **a** incontrar (v.15), **in** cuor divino l'ire (v.16). Im Lateinischen sind all jene fettmarkierten Woerter bereits in den jeweiligen Casusendungen enthalten.

Bis auf eine einzige semantische Inäquivalenz zwischen Original und Albinis Übersetzung (Albini: *suol di Troia*; v.1; Vergil: *Troiae... ab oris*; v.1), finden sich sonst bloß vereinzelte denotative Abweichungen, die aber annähernd dasselbe meinen.

*Costrinse* (v.13), welches die zwanghafte Konsequenz einer Handlung, eines Geschehens oder eines Zustandes ausdrückt, vermittelt in der italienischen Version eine stärkere Bedeutung als das von Vergil ausgewählte Wort *impulerit* (v.11), welches lediglich den dadurch ausgelösten Impuls, also Anstoß beschreibt. Dies kann als ein Phänomen des Kulturtransfers in der Übersetzung ausgewiesen werden. Somit wird bei Albini die göttliche Macht über den Menschen, dem gar nichts anderes übrig bleibt, als seine Taten danach auszurichten, stärker betont als bei Vergil.

Beim Übersetzen des Wortes *animis* steht man vor einer bekannten Eins-zu-Teil-Entsprechungsproblematik. Im Deutschen sind laut dem ausführlichen Lateinisch-Deutschen Handwörterbuch folgende Übersetzungsmöglichkeiten überliefert, die sich in insgesamt 5 Gruppen unterteilen lassen:

1. „Luft, Luftzug, Wind
2. Atem, Hauch
3. Lebenskraft, Lebensgeist, Seele
4. Beseeltes Wesen
5. Geister, Schatten, Manen<sup>8</sup> (vgl. Georges 1998)

---

8 Online-Datenbank der Uni Wien: <http://www.zeno.org/Georges-1913/A/anima>

Eigentlich erst die Summe all jener Teilübersetzungen würde die gesamte semantische Spannweite des Ausgangswortes abdecken können.

Albini hätte sich, anders als im Deutschen, für eine wortgetreue Übersetzung entscheiden können, denn *animo* fand auch Eingang in das italienische Sprachrepertoire. Eine Erklärung dafür, dass er sich dagegen entschieden hat, könnte sein, dass er betonen wollte, dass sich seiner Auffassung nach der Sitz des Zornes tatsächlich mitten im göttlichen Herzen (Junos) befände (in cuor divino l'ire; v.16), dem Ort, der scheinbar Platz für Liebe und Hass gleichermaßen bietet.

Alfieri und Caro hatten beide das lateinische *animis* in ihren Übersetzungen unübersetzt gelassen, was eine weitere Parallele zwischen ihnen darstellt. Alfieri: *in Ciel* (v.13); Caro: *ancor là su* (v.20). Ein möglicher Grund für Caros Entscheidung, diesen Aspekt außen vor zu lassen, wurde bereits genannt. Alfieri wird sich geweigert haben, den Begriff zu übersetzen, da dies bedeutet hätte, einem nicht greifbaren Wesen im Himmel Eigenschaften zuzusprechen, die eigentlich dem Menschen eigen sind und ihn schließlich ausmachen.

Die Übersetzung von *volvere casus* (v.9) durch *correr... vicende* (vv.14-15) ist durch unterschiedliche Kollokationsnormen innerhalb der einzelnen Sprachen begründet, hat semantisch jedoch dieselbe Bedeutung.

Auch was die Syntax betrifft, hält sich Albini akribisch genau an die lateinische Vorgabe. Er scheint es sich zum Ziel gemacht zu haben, die Chronologie, in der die einzelnen Satzabschnitte im Original abgefasst sind, dort, wo es möglich ist und es die italienische Grammatik zulässt (siehe durch grammatikalische Gesetzmäßigkeiten vorgegebene sich vom Lateinischen unterscheidende Verbpositionierung im Italienischen), auf Punkt und Beistrich einzuhalten, um dem Leser eine annähernde Kopie der Wirklichkeit zu geben. Sogar die Einschübe befinden sich an gleicher Stelle: Vergil: *Troiae qui primus ab oris Italiam, **fato profugus**, Laviniaque venit litora* (vv.1-3); Albini: *che dal suol di Troia primo in Italia **profugo per fato** alle lavinie prode venne* (vv1-3)

### 4.3. Zweiter Textstellenvergleich: Buch IV, Verse 20-30; Dido entflammt in Liebe

Nachdem Aeneas in Didos Burg ihr bei einem Gastmahl über seine Taten in Troja und über die Irrfahrten erzählt hat, die er und seine Gefährten seit dem Fall Trojas durchlaufen haben, entbrennt Dido unsterblich in Liebe, versucht sich aber zu mäßigen, da sie nach dem Tod ihres Ehemannes versprochen hat, niemand anderem je mehr ihr Herz zu schenken. In ihrer Schwester findet sie eine Person, der gegenüber sie ihr Herz ausschütten kann:

#### 4.3.1. Analyse der Übersetzung von Annibale Caro

lat. Originalversion	Übersetzung des Annibale Caro
<p>Anna, fatebor enim, <u>miseri post fata Sychaei</u>  <u>coniugis et sparsos fraterna caede penatis</u>  <u>solus hic inflexit sensus animumque labantem</u>  <u>impulit. agnosco veteris vestigia flammae.</u>  <u>sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat</u> 5  <u>vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras,</u>  <u>pallentis umbras Erebo noctemque profundam,</u>  <u>ante, pudor, quam te violo aut tua iura resolvo.</u>  <u>ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores</u>  <u>abstulit; ille habeat secum servetque sepulcro.'</u> 10  <u>sic effata sinum lacrimis implevit obortis.</u></p>	<p>Ché, <u>a dirti 'l vero,</u>  <u>Anna mia, da che morte e l'empio frate</u>  <u>mi privar di Sichèò sol questi ha mosso</u>  <u>i miei sensi e 'l mio core, e solo in lui</u>  <u>conosco i segni de l'antica fiamma.</u> 5  <u>Ma la terra m'ingoi, e 'l ciel mi fulmini,</u>  <u>e ne l'abisso mi trabocchi in prima</u>  <u>ch'io ti viòli mai, pudico amore.</u>  <u>Col mio Sichèò, con chi pria mi giungesti,</u>  <u>giungimi sempre, e 'ntemerato e puro</u> 10  <u>entro al sepulcro suo seco ti serba»</u>  <u>E qui piangendo e sospirando tacque.</u></p>

#### Auffälligkeiten:

Caros Übersetzung weicht stark von der lateinischen Originalversion ab. Diese Abweichungen sind nicht nur denotativer Natur, sondern auch syntaktischer, semantischer und stilistischer. Teilweise scheint die überspitzt formulierte Frage beinahe legitim, ob Caro überhaupt jenen in der linken Spalte befindlichen Text als Vorlage genommen hat. Dies soll aber keine negative Wertung darstellen, sondern

vielmehr als gängiger Kulturtransfer in Übersetzungspraktiken anerkannt werden. Eine jede angefertigte Übersetzung stellt ein originales Werk, mit eigenem Geist und Charakter dar, was bei Caro besonders gut ersichtlich ist.

Es finden sich etliche Hinzufügungen zur lateinischen Version, jedoch auch Auslassungen von ihr in ungefähr gleichem Masse.

Gleich zu Beginn wird das Verb *fatebor* (v.1) von Caro in einer infinitivalen Erscheinungsform (*a dirti 'l vero*; v.1) wiedergegeben, das in Verbindung mit der Präposition *a* zwar auch, wie das lateinische Pendant, das im Tempus des Futur steht, auf ein in unmittelbarer Zukunft bevorstehendes Ereignis hinweist, jedoch weniger stark den Charakter einer Beichte oder eines persönlichen Schuldeingeständnisses hat, sondern neutraler in der Formulierung wirkt.

Das zu *Sychaei* (v.1) gehörige Wort *coniugis* (v.2) ist in Caros Übersetzung nicht enthalten. Der Leser sollte aber ohnedies bereits wissen, dass Sychaeus einst Didos Ehemann gewesen ist, nachdem es im ersten Buch schon ein Mal explizit ausgeführt steht: *Huic coniunx Sychaeus erat* (Verg, Aen. Lib.I, v. 343).

Die Art und Weise, wie Sychaeus gestorben ist, lässt bei Caro ganz andere Interpretationen zu, als es die lateinische Version zum Ausdruck bringt. Während dort von *fraterna caede* (v.2) die Rede ist, was für einen auf brutalste Weise durchgeführten Mord steht, erwähnt Caro nicht einmal explizit, dass ein Mord stattgefunden hat und schreibt lediglich *privâr di Sichèò* (v.3). Dass es sich trotzdem um einen Mord handelt, kann aber aus dem Kontext durch das Wort *morte* (v.2) und das zu *frate* (v.2) gehörige Attribut *empio* (v.2) erschlossen werden. Mit *empio* verweist er auf die bei Vergil beschriebene Tatsache, dass während des grausamen Mordes die Penaten, also Hausgötter, mit Blut bespritzt worden sind (*et sparsos fraterna caede penatis*; v.2), wenngleich Vergil mittels dieser Metapher nur ausdrücken wollte, dass der Mord in den eigenen vier Wänden vollzogen worden ist. Die Verwendung des Wortes *empio* in der Übersetzung wäre somit eine inhaltliche Missinterpretation, denn die primäre Aussage ist nicht die Beleidigung der Götter.

Caro drückt *inflexit sensus* (v.3) und *animum... impulit* (vv.3-4) durch *ha mosso i miei sensi e 'l mio*

*core* (v.3) in einem aus. Dies geht zulasten jedoch einer ganzen Bedeutungsebene. Bei Vergils Formulierung schwingt durch *inflexit* (die Sinne beugen) die Abhängigkeit oder sogar Unterwürfigkeit der Frau gegenüber dem Manne mit, das "sich ihm Beugen". Bei Caro wurde Dido lediglich „sentimental und emotional bewegt“. Das plurivalente Wort *animus* ist in der italienischen Version auf seine Bedeutung von *cor* reduziert. Eine Übersetzung als beispielsweise "Leidenschaft", "Stolz", "Entschluss"... hätte ebenfalls legitim begründet werden können. Es ging Caro scheinbar um die Fokussierung auf das Herz, das figurativ als der Sitz der Liebe verstanden wird.

Die umständliche und metaphorische Formulierung von Vergil *sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat* (v.5) (aber ich wünschte gar, die Erde, bis hin zum tiefsten Punkte, täte sich mir auf) wird durch eine andere, in der Zielsprache gängige Metapher übersetzt: *Ma la terra m'ingoi* (v.6) (aber die Erde möge mich verschlucken), die die ursprüngliche Aussage inhaltlich exakt wiedergibt.

Ähnliches gilt für die daran anknüpfende Formulierung: *vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras* (v.6), die stark verkürzt mit *e 'l ciel mi fulmini* (v.6) wiedergegeben wird. Hierbei substituiert das Abstraktum und generalisierend hier für das Superhumane stehende Wort *ciel* Iuppiter, der in der Version des Vergil durch die Antonomasie *pater omnipotens* beschrieben wird. (Eine wörtliche Übersetzung hätte sich womöglich mit der Auffassung und Vorstellung des Christentums von dessen Gott gestoßen.) *Ad umbras*, das als Synonym für die Unterwelt gebraucht wird, wird von Caro intentional übergangen. (Wie die Analyse der weiteren Textstellen in den anschließenden Kapiteln zeigen wird, hat sich Caro jedes Mal dagegen gesträubt, das lateinische Wort *umbrae*, wenn es vorkam, zu übersetzen und übergang es meistens unbeachtet) Die Vorstellung von sich in der Unterwelt befindlichen Schatten einstiger Lebender schien Caro zu missfallen.

Auch die Repetio von *umbras* im darauffolgenden Vers *pallentis umbras Erebo* (v.7), die aus rhetorischer Sicht zusätzlich eine Antithese aufweist, die durch die Verwendung von *pallentis* und *Erebo* (Gott, der als Personifikation der Finsternis gilt) in selbem Kontext zustande kommt, wird von Caro bei seiner Übersetzung ausgelassen.

Zusammen weisen *Ma la terra m'ingoi* (v.6), und *e 'l ciel mi fulmini* (v.6) rhetorisch eine parallelistische Struktur auf, die so in der lateinischen Version nicht existiert. Der Vers besteht aus zwei gleichen Satzarten, die aufeinanderfolgend sind und deren Satzglieder eine parallelistische Abfolge

aufweisen.

Der Ausdruck *noctem... profundam* (v.7) steht sinnbildlich für das unendliche Schwarze, aus dem man, wenn man einmal drinnen ist, nicht mehr entfliehen kann. Caro ersetzt dies mit einer anderen Metapher, die aber annähernd dasselbe zum Ausdruck bringen soll: *ne l'abisso* (v.7)

Im darauf folgenden Abschnitt könnten Original und Übersetzung kaum noch weiter auseinanderliegen. Die italienische Version beinhaltet eine vollkommene Verdrehung und Neudefinition der ursprünglichen Semantik der Ausgangstextes.

Zu Beginn steht bei Vergil das Wort *pudor* (v.8), als eingeschobener Vokativ in der Bedeutung "Keuschheit" zu verstehen. Das von ihr (Keuschheit) ausgehende Recht wolle Dido nicht verletzen: *quam te violo aut tua iura resolvo* (v.8). Caro fügt in seiner Übersetzung dem Aspekt von *pudor* noch jenen der Liebe hinzu, *ch'io ti violi mai, pudico amore* (v.8), die er auch in Form einer Appellatio anführt.

Im weiteren Folge wird die Liebe, auch als Abstraktum für die Göttin Venus stehend, weiterhin angeredet und quasi beschworen: *Col mio Sichèò, con chi pria mi giungesti, giungimi sempre* (vv.9-10) (Rhetorisch gesehen findet sich hier eine Anadiplose sowie eine chiasmatische Satzstellung) Danach werden ihr die Attribute *intemerato* (v.10) und *puro* (v.10) angehängt. Letztendlich wirkt die Übersetzung jener Textstelle wie eine weiterführende Interpretation des lateinischen Originals, in die die persönliche Ideologie und Vorstellung des Liebesideals von Caro mit eingeflossen sind.

Klar ist, dass all dies bei Vergil nicht einmal ansatzweise vorhanden ist. Dort ist es nämlich Sychaeus selbst, der sich mit Dido verband (=ehelichte) *ille, ...qui me sibi iunxit* (v.9) und der ihre Liebe auf ewig in sein Grab mitnahm: *amores abstulit; ille habeat secum servetque sepulcro* (vv. 9-10). Auch Attribute werden bei Vergil den *amores* (v.9) keine zugeordnet.

Im letzten Vers steht das lateinische *sic effata* (v.11) bei Caro als *tacque* (v.12) ausgedrückt, was anfänglich als gegensätzlich wahrgenommen wird, jedoch sinngemäß dasselbe ausdrückt. *effata* beschreibt die bereits abgeschlossene Handlung des Sprechens, auf die ein Schweigen folgen muss.

Die Hinzufügung von *sospirando* (v.12) soll das Bild der seelischen Zerrissenheit Didos noch verstärken. Auch wird dadurch eine Wortpaarung gebildet, die Caro, wie im vorigen Kapitel bereits

analysiert worden ist, besonders gerne kreierte: *piangendo e sospirando* (v.12)

Des Weiteren: *morte e l'empio frate* (v.2) *'ntemerato e puro* (v.10);

### 4.3.2. Analyse der Übersetzung von Vittorio Alfieri

lat. Originalversion	Übersetzung des Vittorio Alfieri
<p>Anna, fatebor enim, <u>miseri post fata Sychaei</u>  <u>coniugis et sparsos fraterna caede penatis</u>  solus hic inflexit sensus animumque labantem  impulit. agnosco veteris vestigia flammae.  sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat      5  vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras,  pallentis umbras Erebo noctemque profundam,  ante, pudor, quam te violo aut tua iura resolvo.  ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores  abstulit; ille habeat secum servetque sepulcro.'      10  sic effata sinum lacrimis implevit obortis.</p>	<p>Sí, tel confesso,  Amata suora; da che spento ei giacque  Per tradimento del fratel mio crudo,  Seppe sol questo Enea giungermi al core,  E muover guerre all'animo mal fermo:      5  Ravviso (ahi, Sí!) del mio prim' arder l'orme.  Ma, pria pur s'apra, e m'inghiottisca il suolo,  Me precipiti il fulmine di Giove  D'Erebo all'ombre squallide, sepolte  Nella profonda eterna notte, innanzi      10  Ch'io offenda o macchi l'almo pudor mai.  Sicheo, tu fosti il mio sospir primiero,  E tu l'estremo sospir mio sarai,  Fin ch'io mi giaccia in tomba. E, cosí detto,  Un mar di pianto il seno le inondava.      15</p>

#### Auffälligkeiten:

Alfieri bleibt bei seiner Übersetzung denotativ näher am Original, als wir dies bei Caro beobachtet haben, sie beinhaltet aber trotzdem einige Abweichungen vom ST.

Wie in Kapitel 3.2. beschrieben, war Alfieri selbst seiner Zeit Liebhaber von schon verheirateten Frauen, die ihr Ehegelöbnis anderen Männern bereits gegeben hatten. Seine letzte große Liebe stellte eine Frau dar, die ihren Man ebenfalls begraben musste, auch wenn Alfieri und sie zu jenem Zeitpunkt bereits ein Liebesverhältnis hatten, welches sie längere Zeit davor schon begonnen hatten. So lässt sich ein inhaltlicher Kontext jener Textstelle mit seinem Privatleben herstellen, geht es doch in ihr um die Sehnsucht einer ehemals verheirateten Frau nach einem außerhalb dieses Ehebündnisses stehenden

Mann. Aeneas quasi als Projektion seines persönlichen Ichs im wirklichen Leben.

Die Analyse und Interpretation vorliegender Textstelle ist vor diesem Hintergrund ein umso interessanteres Unterfangen.

Gleich zu Beginn wird der Name „Sychaeus“ und die Betonung, dass er Didos Gatte war, (*Sychaei coniugis*; vv.1-2) von Alfieri in seiner Übersetzung nicht verwertet und durch das Personalpronomen *ei* substituiert, das sich auf den im Satz davor angeführten Namen bezieht.

Auch bei Alfieri, wie schon bei Caro, wird die durch den Mord des Bruders entstandene Besudelung der Penaten (*sparsos ... caede penatis*) übergangen. Durch die nicht nur denotativ, sondern auch semantisch vom Original abweichende Übersetzung des Wortes *caede* (v.2) mit *tradimento... crudo* (v.3) kommt dafür eine weitere Ebene hinzu, nämlich die des kruden Verrats und der Treulosigkeit gegenüber staatlichen Gesetzen, familiären Prinzipien und bürgerlichen Sitten.

Die Sehnsucht, die Dido für das nunmehrige Objekt ihrer Begierde, Aeneas, empfindet, wird von Alfieri durch die Verwendung einer Metapher als noch intensiver beschrieben: *E muover guerre all'animo* (v.5) Durch die Verwendung des Wortes „Krieg“ wird diese Szene als noch dramatischer empfunden. Auch die sich nur in der italienischen Version befindliche Exclamatio *ahi, Sì!* (v.6) unterstreicht das Wehklagen und die innerliche und seelische Zerrissenheit Didos.

Die Übersetzung von *inflexit sensus* (v.3) mit *giungermi al core* (v.4) streicht den Bedeutung des *Amor* hervor.

So wie Caro verwendet auch Alfieri, vermutlich aus denselben Gründen, die Metapher des verschlingenden Bodens: *pria pur s`apra, e m`inghiottisca il suolo* (v.7) für *tellus optem prius ima dehiscat* (v.5)

Die Antonomasie *pater omnipotens* (v.6) wird dadurch ersetzt, wofür sie eigentlich auch steht: *Giove* (v.8).

Die Übersetzung *sepolte nella profonda eterna notte* (vv. 9-10), wobei sich *sepolte* auf das Wort *ombre* (v.9) im vorangehenden Satzteil bezieht, für *noctemque profundam* (v.7) in der lateinischen Version,

zeigt, dass Alfieri den Inhalt, gerade dort wo bereits ein düsteres Bild gezeichnet wird, gerne noch weiter dramatisiert. Sie steht als Metapher auch klar im Zeichen der kulturgeschichtlichen Epoche der Romantik, in der das numinös Anmutende ein beliebtes Sujet gewesen ist.

Der Begriff *pudor* ist in dem Kontext, in dem ihn Alfieri verwendet, wohl als „Anstand“, oder als „Sittsamkeit“ im Allgemeinen zu verstehen, die er als „ehrwürdig“ (*almo*) bezeichnet: *Ch'io offenda o macchi l'almo pudor mai* (v.11) Auch die Sittsamkeit ist den jeweiligen, von Kultur zu Kultur verschiedenen kulturellen Normen unterworfen, wodurch Alfieri das in der lateinischen Version formulierte *iura resolvo* (v.8) vermutlich als schon zu genüge ausgedrückt empfand.

Alfieri lässt den Aspekt des Ehebundes, der bei Vergil durch *ille... primus qui me sibi iunxit* (v.9) ausgedrückt wird, bei seiner Übersetzung weg, so wie er auch schon *coniugis* (v.2) ausgespart hatte. Stattdessen verwendet er folgende Metapher: *fosti il mio sospir primiero, e tu l'estremo sospir mio sarai* (vv.12-13). Durch diese Formulierung schafft er einen Chiasmus und eine Antithese mit den Begriffen *primiero* und *estremo*, sowie *fosti* und *sarai*. Interessant ist die Verwendung des Wortes *sospir* (Seufzer), das nicht nur positive, sondern auch negative Konnotationen haben kann. (seufzen kann man vor Liebe und Schmerz gleichermaßen) Es liest sich beinahe so wie eine versteckte Botschaft.

Mit der Hyperbel *Un mar di pianto* (v.15) als Übersetzung für die von Vergil gewählte neutrale Formulierung *lacrimis obortis* (v.11) übersteigert Alfieri erneut die der lateinischen Version innewohnende ursprüngliche Dramatik.

### 4.3.3. Analyse der Übersetzung von Giuseppe Albini

lat. Originalversion		Übersetzung des Giuseppe Albini	
Anna, fatebor enim, miseri post fata Sychaei coniugis et sparsos fraterna caede penatis solus hic inflexit sensus animumque labantem impulit. agnosco veteris vestigia flammae. sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat	5	Anna, il confesserò, sí, dopo il fato del misero Sicheo mio sposo e il sangue di che il fratello empí la casa, solo questi m' <u>ha scosso</u> i sensi e il cuor che trema: conosco i segni de l'antica fiamma.	5
vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras, pallentis umbras <u>Erebo</u> noctemque profundam, ante, pudor, quam te violo aut tua iura resolvo. ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores abstulit; ille habeat secum <u>servetque sepulcro.</u> '	10	Ma prima s'apra a me la terra <u>cupa</u> e mi fulmini il <u>gran</u> Padre tra l'ombre le pallide ombre e l' <u>infinita</u> notte, ch'io te, Pudore, o le tue leggi <u>offenda</u> . Quegli che primo a sé mi strinse, il mio amor se ne portò; quegli se l'abbia sepolto insieme». Cosí disse, e in seno il pianto le proruppe.	10
sic effata sinum lacrimis implevit obortis.			

#### Auffälligkeiten:

Albinis Übersetzung stellt eine in allen Bereichen getreue Nachbildung der Originals dar. Denotative, syntaktische und semantische Äquivalenz zwischen ST und TT werden, so dies möglich ist, eingehalten. Wenn die Struktur im Lateinischen, aufgrund der natürlichen Beschaffenheit der Sprache, die eine freiere Satzstellung als das Italienische ermöglicht, besonders sperrig wirkt, dann muss die italienische Übersetzung jener Passage klarerweise den zielsprachlichen grammatikalischen und syntaktischen Normen angepasst werden. Besonders augenscheinlich wird dies an folgendem Beispiel: *ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores abstulit* (v.9), wobei zwei unmittelbar semantisch und grammatikalisch zusammengehörige Begriffe durch einen Relativsatz unterbrochen werden, dessen Bezugswort *ille* nicht einmal unmittelbar davor platziert ist.

Für Albini ist es somit unmöglich, die vorgegebene Syntax exakt beizubehalten und entscheidet sich für

die Übersetzungsoption *Quegli che primo a sé mi strinse, il mio amor se ne portò*. (v.10)

Auch gibt es im Lateinischen die Tendenz, abstrakte Begriffe, wie es zum Beispiel das Wort "Liebe" darstellt, im dichterischen Kontext im Plural anzuführen, was gehobener und edler klingt. (vgl. *amores*; v.9) Im Italienischen würde dies jedoch wenig Sinn ergeben, was sich in der Verwendung des Singulars jenes Wortes, *amor* (v.11), in Albinis Übersetzung widerspiegelt.

Albini hat die Bedeutung von *sparsos... caede penatis* auf dessen Semantik hin bereits dechiffriert und übersetzt jenen Abschnitt im Sinne der pragmatischen, auf seine Leserschaft ausgerichtete Äquivalenz mit *e il sangue... empí la casa* (vv.2-3)

Die Auswahl des Wortes *cupa* (v.6) als Übersetzung für *ima* (v.5) beinhaltet bereits eine weiterführende Interpretation, denn *cupa* könnte eigentlich als Eigenschaft von *ima* wahrgenommen werden. (Je tiefer, desto dunkler)

Auch Albini verändert die Semantik von der Formulierung *pater omnipotens* (v.6) und ersetzt *omnipotens* durch *gran* (v.7). Als Grund dafür könnte derselbe wie auch schon bei Caro und Alfieri genannt werden.

Die Wiedergabe von *noctem... profundam* (v.7) mit *l'infinita notte* (v.8) basiert wohl auf persönlicher Präferenz von Albini. Beide Formulierungen wollen wohl dasselbe ausdrücken. Die Übersetzung *notte profonda* wäre aber durchaus auch möglich gewesen und existiert als gängiges und häufig verwendetes Bild im heutigen italienischen Sprachgebrauch.

Auffallend ist, dass Albini, obwohl er so sehr um Äquivalenz zwischen ST und TT bemüht scheint, in jener kurzen Textstelle drei Mal jeweils zwei Verben auf lateinischer Seite durch lediglich eines bei seiner Übersetzung ausdrückt:

*inflexit sensus animumque... impulit* (v.3) - *ha scosso i sensi e il cuor* (v.4)

*ante, pudor, quam te violo aut tua iura resolvo* (v.8) - *ch'io te, Pudore, o le tue leggi offenda* (v.9)

*ille habeat secum servetque sepulcro* (v.10) - *quegli se l'abbia sepolto insieme* (vv.11-12)

Dies geschah vermutlich aus dem Grund, dass Albini sich mit einem kurzem und prägnanten Stil an das Lateinische anpassen wollte und die Syntax im Italienischen nicht unnötig verkomplizieren wollte.

#### 4.4. Dritter Textstellenvergleich: Buch VI, Verse 426-437; Seelenbeschreibung am Eingang des Tartaros

Nachdem Aeneas mit der mythischen Prophetin Sibylle von Cumae zusammen, am Wächter Kerberos vorbei, in die Unterwelt hinabfährt, um mit seinem Vater Anchises zu sprechen, begegnet er, sogleich er den Tartaros betritt, wimmernden Seelen. Diese Szene findet sich in folgender Textstelle abgebildet.

##### 4.4.1. Analyse der Übersetzung von Annibale Caro

lat. Originalversion		Übersetzung des Annibale Caro	
Continuo audita <span style="color:blue">e</span> voces vagitus et ingens infantumque animae flentes, in limine primo quos dulcis vitae exsortis et ab ubere raptos abstulit atra dies et funere mersit acerbo; hos iuxta falso damnati crimine mortis.	5	Sentono al primo entrar voci e vagiti di pargoletti infanti, che dal latte e da le culle acerbamente svèlti, vider ne' primi dí l'ultima sera.	5
nec vero hae sine sorte datae, sine iudice, sedes: quaesitor Minos urnam movet; ille silentum consiliumque vocat vitasque et crimina discit.		Varcano appresso i condannati e morti senza lor colpa, e non senza compenso di giudizio e di sorti. Han quelle genti cosí disposti e divisati i lochi.	
proxima deinde tenent maesti loca, qui sibi letum insontes peperere manu lucemque perosi proiecere animas. quam vellent aethere in alto nunc et pauperiem et duros perferre labores!	10	Sta Minos ne l'entrata, e l'urna avanti tien de' lor nomi, e le lor vite esamina, e le lor colpe; e quale è questa o quella, tal le dà sito, e le rauna e parte. Passan di mano in mano a quei che feri incontro a sé, la luce in odio avendo e l'alme a vile, anzi al prescritto giorno si son da loro indegnamente ancisi. Ma quanto ora vorrebbero i meschini esser di sopra, e povertà, vivendo, soffrire e de la vita ogni disagio!	10       15

### Auffälligkeiten:

Die Tatsache, dass es in jener aufbereiteten Textstelle innerhalb der rechten Spalte mehr Wörter mit Unterstrich gibt, als ohne, zeigt bereits eindeutig, wie Caros Einstellung bei seiner Übersetzungspraxis gegenüber Texttreueheit ist. Entgegen der im vorigen Kapitel analysierten Textstelle, sind es diesmal sogar ganze Sätze, die ohne Not eingeschoben sind: *Han quelle genti così disposti e divisati i lochi* (vv.7-8); *e quale è questa o quella, tal le dà sito* (vv.11-12); *anzi al prescritto giorno si son da loro indegnamente ancisi.* (vv.15-16)

Einerseits sind die Hinzufügungen formaler, stilistischer Natur, die dadurch, dass sie das bereits im Kurzen ausgedrückte noch einmal in anderen und mit mehr Worten wiederholen, die ursprüngliche Semantik des Textes nicht alterieren. Die Übersetzung *e quale è questa o quella, tal le dà sito* (vv.11-12) beispielsweise beinhaltet keine neue Information, ist jedoch rhetorisch präzise formuliert und spielt mit dem Stilmittel der Alliteration und der Assonanz. Ähnliches gilt bei folgendem Beispiel: *Han quelle genti così disposti e divisati* (vv.15-16), bei dem sich eine Konsonanz durch die Gutturallaute *q, g* und *c* erkennen lässt, sowie eine Alliteration der Wörter *disposti e divisati*.

Die antithetische Formulierung *vider ne' primi di l'ultima sera.* (v.4), was durch die Verwendung des Gegensatzpaares *primo* und *ultimo* zustande kommt, macht die rhetorische Schönheit jenes Satzes aus. Das einzige Wort, das hierbei aus der lateinischen Version übernommen wurde, ist *dí.*: *abstulit atra dies* (v.4)

Andererseits dienen sie auch der semantischen Abänderung und Modifikation des ST. Während Vergil beispielsweise kein Wort der Wertung, weder positiver noch negativer Art, in jener Textstelle über jene Personen anbringt, die sich ihr Leben selbst genommen haben (*qui sibi letum insontes peperere manu*, v.9), bringt Caro mit der Formulierung *anzi al prescritto giorno si son da loro indegnamente ancisi* (vv.15-16) seine persönliche Überzeugung zum Ausdruck, dass Selbstmord ein "unwürdiges" Vergehen ist, vermutlich als sich selbst und Gott gegenüber gemeint. Es kann argumentiert werden, dass das Prinzip des Selbstmords für den mit christlichen Werten sozialisiert wordenen Caro, laut denen das Wegwerfen des von Gott geschenkten Lebens als Untat und Verbrechen an Gott selbst gilt, strikt zu verurteilen war. Angeführtem Satz geht bei Caro noch jene Passage voraus: *avendo...l'alme a vile* (vv.14-15), was so viel bedeutet wie „die Seele verachtend“ und in direktem

Zusammenhang mit dem darauf folgenden *indegnamente* steht. Vergil wählt die als doch viel neutraler anmutende Version *proiecere animas* (v.11), um den Selbstmord zu beschreiben.

Während jene Menschen, die sich selbst das Leben nehmen, bei Vergil als "trauernd" bezeichnet werden (*maesti*, v.9), das ja eigentlich fast Mitleid hervorruft, wird ihnen bei Caro erneut eine negative Wertung zuteil, indem er sie mit *meschini* (v.17) beschreibt, das für "kümmerlich", auch "niederträchtig" steht. Auch das Wort *insontes* (v.10) wird bei der Übersetzung getilgt, was Selbstmörder quasi als "unbescholten" deklariert hätte.

Am Ende der Textstelle verwendet Caro noch zwei Begriffe des Wortfeldes „Leben“, um dessen Wichtigkeit durch dieses Polyptoton hervorzuheben und zu betonen, wie sehr es Selbstmörder bereuen würden, jetzt, da sie tot sind, nicht mehr am Leben teilnehmen zu können, bei aller Mühseligkeit, die es auch beinhalten möge: *Ma quanto ora vorrebbero ... **vivendo**, soffrire e de la **vita** ogni disagio!* (vv.17-19) In der lateinischen Version kommt besagtes Wortfeld überhaupt nicht vor: *quam vellent... duros perferre labores!* (vv.11-12)

Nebst den Hinzufügungen ist es von Interesse, auch das zu analysieren, was Caro von der lateinischen Version bei seiner Übersetzung ausspart. So lässt er beispielsweise die Wortpaarung *animae flentes* (v.2) unübersetzt. Vorgreifend auf das Kapitel 4.6.2. soll hier erwähnt werden, dass er auch in jener analysierten Textstelle die in der Originalversion enthaltene Information weglässt, dass die Seele des Turnus nach dessen Ableben in die Unterwelt entschwindet. Dieses Phänomen wird in späterem Kapitel noch genauer behandelt werden, soll jedoch hier bereits als Untermauerung der These verwendet werden, dass Caro möglicherweise aus religiösen und ideologischen Gründen mit seiner gewählten Übersetzung eine intentionale Abweichung vom lateinischen Originalgeist vorgenommen hat.

Tatsächlich scheint Caro ein gespaltenes Verhältnis zur Religion gehabt zu haben, zumindest zu jener vom damaligen Klerus verkörperten. „I trionfi della cultura classica ed i progressi della vita materiale hanno reso anche il Caro indifferente ai problemi religiosi. Ma mentre va componendo le scritture più tipicamente rinascimentali, intorno a lui fervono problemi e idee nuove, quali l'affermarsi di un sentimento nazionale, l'anelito verso la libertà, i tentativi del popolo contro l'esagerazione dei tributi e lo stato della schiavitù.“ (Greco 1950, 47) Die angesprochenen Probleme meinen vor allem den Missstand des Klerus, der sich von dem im Grunde ehrenhaften evangelischen Moralbewusstsein immer weiter wegbewegte. (vgl. Greco 1950, 47)

Interessant ist es, die Korrespondenz zwischen Caro und dem Poeten und späteren Bischof Giovanni Guidiccioni näher zu beleuchten. Im Zuge derer fällt die Sprache darauf, dass eine der zentralen Bemühungen im Leben eines Menschen jene sein solle „di comprendere veramente Dio, non lassù, lontano, ma nell'anima umana operante nel mondo e le sue relazioni con l'anima e con il mondo stesso.“ (Greco 1950, 47) Das Leben spiele sich also im Diesseits und nicht im Jenseits ab. Vor diesem Hintergrund lässt sich Caros Entscheidung, die sich in der Unterwelt befindlichen *animae flentes* zu übergehen, nachvollziehen.

Das lateinische Wort *infans* fand zwar Eingang in die italienische Sprache, wurde aber einer Bedeutungsveränderung unterzogen. Etymologisch gesehen ist das Wort in das Negationspräfix *in* und das Deponens *fari* aufzuteilen, was so viel bedeutet, wie die nicht vorhandene Kapazität zu sprechen. Mit *infans* ist deshalb vorwiegend ein Mensch im Säuglingsalter beziehungsweise kurz danach gemeint. Im italienischen hingegen streckt sich die *infanzia* dem Vernehmen nach durchaus bis hin zu den Anfangsstadien der Pubertät. Caro fügt deshalb noch das Wort *pargoletto* hinzu, dass sich etymologisch vom lateinischen Diminutiv *parvulus* (kleinlich) ableitet und im Italienischen ein weiteres Diminutiv von *pargolo* darstellt. Somit macht Caro klar, dass es sich wirklich um das zarte Kleinkind ganz zu Beginn seines Lebens handelt: (Caro: *pargoletti infanti* (v.2); Vergil: *infantumque* (v.2)) Auch fügt er, um es noch deutlicher zu machen, *e da le culle... svèliti* (v.3) ein .

Mit dem Wort *Varcano* (v.5) wird das Bild der rastlosen Toten verstärkt, die es auch im Tod nicht zustande brächten, ihre finale Ruhe zu finden. Dieses Element ist in der lateinischen Version nicht präsent. Caro meint damit wohl das Überschreiten der Grenze vom Reich der Lebenden in die Unterwelt.

Caro hat eine genauere Vorstellung davon, wie die Platzzuweisung der gestorbenen Neuankömmlinge in der Unterwelt vonstatten geht, als wie es im lateinischen Original ausgeführt ist: Vergil: *quaesitor Minos urnam movet* (v.7); Caro: *e l'urna avanti tien de' lor nomi* (vv.9-10) Anscheinend soll es irgendeine Form der Namensregistrierung geben und dann für die einzelnen Namen eine Zuteilung erfolgen.

Zusammenfassend ist zu konstatieren, dass Caro in jener analysierten Textstelle des ursprünglichen

Textes Syntax, Form, Ideologie und innewohnende Rhetorik in seiner Übersetzung, nicht im Sinne von Kollers Äquivalenztheorien, abändert und auch die Semantik des Textes an seine Vorstellungen adaptiert. Dies soll jedoch an dieser Stelle nicht als Wertung oder Negativum betrachtet werden, sondern lediglich als neutrale Feststellung.

#### 4.4.2. Analyse der Übersetzung von Vittorio Alfieri

lat. Originalversion	Übersetzung des Vittorio Alfieri		
Continuo audita <sup>v</sup> voces vagitus <sup>v</sup> et ingens infantumque animae flentes, in limine primo quos dulcis vitae exsortis et ab ubere raptos abstulit atra dies et funere mersit acerbo; hos iuxta falso damnati crimine mortis.	5	Egli ode incontanente voci E vagiti alti dell' alme bambine Sul limitar di <u>Dite</u> lagrimanti: Alme, che al dolce lume, ed ai materni Petti, acerbe, il <u>destino aspro</u> rapiva.	5
nec vero hae sine sorte datae, sine iudice, sedes: quaesitor Minos urnam movet; ille silentum consiliumque vocat vitasque et crimina discit. proxima deinde tenent maesti loca, qui sibi letum insontes peperere manu lucemque perosi proiecere animas. quam vellent aethere in alto nunc et pauperiem et duros perferre labores!	10	Stan presso queste i giustiziati a torto. Né tali seggi a caso dansi: il retto Minosse quivi aduna l'Ombre, e indaga La lor vita, i lor falli; indi, agitata L'urna fatale, ei giudica. - In semblante Mesti, han poi loco quei, che iniqua morte Diero a se stessi, e della luce schivi L'anime lor perdettero. Deh, come Vorrian pur anco, al cielo almo rimasti, Patir disagi e povertade e stenti!	10 15

#### Auffälligkeiten:

Alfieri ist, wie gewohnt, knapper in seiner Übersetzung als Caro. Es gibt bis auf wenige Ausnahmen so gut wie keine Hinzufügungen zum beziehungsweise Weglassungen vom Original. Die wenigen, die vorkommen, sind nicht wirklich von großer inhaltlich-interpretatorischer Relevanz.

Auch die Syntax und Reihenfolge der Satzteile im lateinischen Original werden diesmal in der Übersetzung akribisch übernommen.

Mit der Auswahl des Wortes *incontanente* (v.1) befindet sich Alfieri denotativ und sinngemäß sehr nahe am lateinischen *continuo*, auch wenn dessen Verwendung literaturhistorisch im dichterischen Kontext

eher selten zur Anwendung kam. In der Online-Datenbank der Accademia della Crusca finden sich in der ersten Edition, die 1612 erschienen ist, lediglich 147 Verweise auf das Wort, welches im Sinne von *di seguente*, also „unmittelbar auf ein Ereignis folgend“ gebraucht wurde und mit den lateinischen Worten *statim* (sofort) und *illico* (auf der Stelle) gleichgesetzt werden kann. In der vierten Edition, die in den Jahren 1729-1738 erstellt wurde, gibt es bereits 257 Verweise. Etymologisch betrachtet leitet sich das Wort von dem Lateinischen *in continenti (tempore)* ab, was als „ohne zeitliche Unterbrechung“ übersetzt werden kann.

Caro hatte diese zeitliche Simultaneität mit *al primo entrar* (v.1) umschrieben ausgedrückt.

Bei Alfieri werden, im Gegensatz zu Caro, die sich in der Unterwelt befindlichen Seelen der Kinder übersetzt: Vergil: *infantumque animae flentes* (v.2); Alfieri: *dell'alme bambine lagrimanti* (vv.2-3) Auch im späteren Kapitel 4.6.2., wie bereits angesprochen wurde, wird es die Seele des Turnus sein, die bei Alfieri in die Unterwelt entschwindet, wozu sich Caro nicht durchringen konnte.

*Bambine* (v.2) scheint eine akkurate Übersetzung für *infantum* (v.2) zu sein, da diese Bezeichnung gemeinhin für Menschen im Kleinkinds- bzw. Säuglingsalter verwendet wird. Unter anderem kann man dies anhand der ikonischen Darstellung des Christuskind sehen, das in italienischer Sprache als *Bambino Gesù* bezeichnet wird.

Die Übersetzung von *abstulit atra dies* (v.4) mit *il destino aspro rapiva* (v.5) trägt den semantischen Unterschied, dass in Alfieris Version die kurze Lebensdauer der Kleinkinder quasi vom Schicksal vorbestimmt und gewollt sei, was als Ausdruck einer sehr pessimistischen Einstellung zum Leben interpretiert werden kann.

Die Übersetzung des Verses *hos iuxta falso damnati crimine mortis.* (v.5) mit *Stan presso queste i giustiziati a torto.* (v.6) ist insofern erwähnenswert, als dass man erkennen kann, dass Alfieri bemüht ist, auch die ursprüngliche Ästhetik des Textes beizubehalten. So wird die Konsonanz der Wörter *damnati crimine mortis*, die durch die Häufung des Nasallautes *m* zustande kommt, im Italienischen mit der Formulierung *giustiziati a torto* gespiegelt, wobei hier der Plosivlaut *t* prävalent ist.

Die Anführung vom Gott Pluto (lat. Dis), dem Sohn des Saturn und Beherrscher der Unterwelt, soll

wohl verdeutlichen, dass sich Aeneas von nun an in einem anderen Herrschaftsbereich befindet, als über der Erde und den Kontrast verstärken: *Sul limitar di Dite* (v.3). Bei Vergil ist von ihm an dieser Stelle keine Rede: *in limine primo* (v.2).

Besonders interessant ist es, die Passage jener Textstelle genauer zu analysieren, bei der es um diejenigen geht, die Selbstmord begangen haben. Denn hier zeichnet sich ein deutlich anderes Bild ab, als jenes, das Caro in seiner Übersetzung vermitteln wollte. Dies ist vor allem vor dem Hintergrund erwähnenswert, als dass, wie in Kapitel 3.2. beschrieben, Alfieri sich selbst eines Tages wegen Liebesdepressionen das Leben zu nehmen versucht hatte.

Alfieri übergeht bei seiner Übersetzung das Wort *insontes* (v.10), spricht dafür aber vom "ungerechten Tod" (*iniqua morte*; v.11), was vielleicht seinen persönlichen Standpunkt im Nachhinein beschreibt.

Anstelle von *lucemque perosi* (v.10) (hassend), wie es bei Vergil steht, verwendet er die Bezeichnung *della luce schivi* (v.12) (scheu), womit er sich vermutlich auch selbst identifizieren kann, hat er doch lange Zeit seines Lebens menschen-scheu und sehr einsam verbracht.

Mit *L'anime lor perdettero* (v.13) verwendet Alfieri eine Formulierung, die noch gemäßiger ist, als jene von Vergil: *proiecere animas* (v.11), stellt sie den Akt des Selbstmordes doch viel weniger als aktive und intentionale Tat dar, sondern als etwas, das einem geschieht und dessen man sich unter Umständen vielleicht gar nicht erwehren kann. Dies steht in krassem Gegensatz zu Caro, der, wie bereits im vorigen Unterkapitel näher ausgeführt, *si son da loro indegnamente ancisi* (v.16) als Übersetzung gewählt hat.

Als Schlussresümee kann gezogen werden, dass durch Alfieris Übersetzung verdeutlicht wird, dass er viel mehr an Verständnis und Empathie Menschen entgegenbringt, die sich selbst das Leben nehmen, als dies Caro tut. Auch eine weitere Parallele zu seiner persönlichen Abneigung gegenüber dem Despotismus kann gezogen werden und der Selbstmord bei ihm quasi als letzte ehrenwerte Rebellion gegen Tyrannen betrachtet werden, anstelle von schamvoller Resignation.

*anco* (v.14) ist etymologisch gesehen eine Kontraktion aus *ad hanc horam* und drückt *nunc* (v.12) in der lateinischen Version sinngemäß akkurat aus.

*Patir disagi e povertade e stenti* (v.15) ist rhetorisch gesehen ein polysyndetisches Trikolon, wobei *disagi* und *stenti* zusammen die Semantik von *duros... labores* (vv.12) in der lateinischen Version

widerspiegeln sollen.

In jener Textstelle können keine auffälligen denotativen Parallelen zwischen Caros und Alfieris Übersetzung festgestellt werden.

#### 4.4.3. Analyse der Übersetzung von Giuseppe Albini

lat. Originalversion	Übersetzung des Giuseppe Albini	
Continuo audita <sup>e</sup> voces vagitus et ingens infantumque animae flentes, in limine primo quos dulcis vitae exsortis et ab ubere raptos abstulit atra dies et funere mersit acerbo; hos iuxta falso damnati crimine mortis.	5	Quivi si udiron voci e un gran vagire e degl'infanti l'anime piangenti su l'entrar primo, cui <u>nuovi</u> a la dolce vita strappò da la mammella il nero giorno ed in <u>morte</u> acerba li sommerse.
nec vero hae sine sorte datae, sine iudice, sedes: quaesitor Minos urnam movet; ille silentum consiliumque vocat vitasque et crimina discit. proxima deinde tenent maesti loca, qui sibi letum insontes peperere manu lucemque perosi proiecere animas. quam vellent aethere in alto nunc et pauperiem et <u>duros</u> perferre labores!	10	Presso a loro i dannati per <u>ingiusta</u> <u>accusa e spenti</u> . Né già sono i luoghi senza sorteggio e giudice assegnati: indagator Minosse l'urna move, esso la turba de' tacenti aduna e vite e <u>colpe</u> apprende. Indi vicine i mesti hanno lor sedi che illibati si diedero la morte e fecer getto de l'anima per odio de la luce. Come or vorrian ne l'aëre superno la povertà soffrire ed i travagli!
		15

#### Auffälligkeiten:

Auch hier ist sofort klar ersichtlich, dass zwischen der lateinischen und der italienischen Version starke formale Äquivalenz besteht.

Gleich zu Beginn sieht man deutlich, dass Albini die Syntax in seiner Übersetzung jener, die im lateinischen Original zu finden ist, möglichst anzugleichen bestrebt ist, auch wenn es im Endeffekt sperrig aufgrund der unterschiedlichen Natur, Wortstellung und dem Satzaufbau zwischen der italienischen und lateinischen Sprache wirkt:

Vergil: Continuo audita<sup>e</sup> voces vagitus et ingens infantumque animae flentes, in limine primo (vv.1-2)

Albini: Quivi si udiron voci e un gran vagire e degl'infanti l'anime piangenti su l'entrar primo (vv.1-3)

Formulierungen , die innerhalb der Zielsprache alles andere als geflügelt gelten, werden dessen unbeachtet von Albini trotzdem oft wörtlich übersetzt und wiedergegeben.

*Atra dies* (v.4) beispielsweise, ein in der lateinischen Literatur oft wiederkehrender Ausdruck (z.B.: *aut socios rapit atra dies*, G.V. Flaccus, Arg. Lib.V, v.41), der in der Regel in Verbindung mit Tod vorkommt, erfährt durch Albini eine wörtlich getreue Übersetzung in *nero giorno* (vv.4-5), wobei heutzutage *nero giorno* sinnbildlich in viel generellerem Kontext gebraucht und verstanden wird.

Als zweites Beispiel sei Albinis Übersetzung für *urnam movet* (v.7) genannt: *l'urna move* (v.9), dessen Bedeutung man heutzutage vermutlich nur mehr aus dem Kontext erschließen kann. Keinem Italienischsprachigen Menschen würde wohl heute ohne Vorlage die Anwendung dieser Wortpaarung in den Sinn kommen.

Auch die Formulierung *fecer getto de l'anima* (vv.13-14), die sich an Vergils *proiecere animas* (v.11) anlehnt, wirkt gekünstelt und nicht authentisch, da es eine Metapher ist, die im heutigen italienischen Sprachgebrauch nicht Usus ist.

Albinis Übersetzungspraxis scheint oftmals eine Gratwanderung zwischen größtmöglicher Äquivalenzeinhaltung zum ST und dem gerade noch im Modell der Zielsprache Zulässigen und Verstehbaren zu sein.

Die Folgen, die dies im Vergleich zu Caro oder Alfieri mit sich bringt, sind augenscheinlich: eine Verwendung ärmeren Vokabulars; weniger Eigenständigkeit sowie kreativer, schöpferischer Geist der Übersetzung; schwierigeres Verständnis des Textes von der Leserschaft, für die das Werk konzipiert wurde, durch nicht mehr im alltäglichen Gebrauch seiende Metaphern oder idiomatische Expressionen; Einbüßen zielsprachlicher Authentizität.

#### 4.5. Vierter Textstellenvergleich: Buch VI, Verse 788-796; Heldenschau

In dem folgenden kurzen Ausschnitt aus der so genannten "Heldenschau" (vv.752-853) wird Augustus, dem das gesamte Epos gewidmet ist, vom Vater des Aeneas, Anchises, als göttliche Instanz gepriesen und als derjenige angekündigt, der das "Goldene Zeitalter" erneut auf Erden, genauer nach Latium, bringen werde.

##### 4.5.1. Analyse der Übersetzung von Annibale Caro

lat. Originalversion	Übersetzung des Annibale Caro
<p>huc geminas nunc flecte acies, hanc aspice gentem            Romanosque tuos. hic Caesar et omnis Iuli            progenies magnum caeli ventura sub axem.            hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis,            Augustus Caesar, divi genus, aurea condet            saecula qui rursus Latio regnata per arva            Saturno quondam, super et Garamantas et Indos            proferet imperium; iacet extra sidera tellus,            extra anni solisque vias, ...</p>	<p>Or qui, <u>figliuolo</u>, ambe le luci affisa            A mirar la <u>tua</u> gente e i tuoi Romani.            Cesare è qui, qui la progenie è tutta            Del <u>grande</u> Iulo, a cui già s'apre il cielo.</p> <p>5 Questi, questi, è colui che tante volte 5            T'è già promesso, il <u>gran</u> Cesare Augusto,            Di <u>divo padre</u> figlio, e <u>divo</u> anch'egli.            Per lui risorgerà quel secol d'oro,            Quel del <u>vecchio</u> Saturno <u>antico</u> regno,            Che fe' il <u>Lazio</u> sì bello e 'l mondo tutto. 10            Quest'oltre ai Garamanti ed oltre agl'Indi  <u>Impererà</u> fin dove il sole e l'anno            Non giunge, e <u>più non va se non s'arretra</u>;</p>

##### Auffälligkeiten:

Bei dieser von Caro übersetzten Textstelle finden sich etwas weniger inhaltliche Hinzufügungen als bei der ersten, die vorgestellt wurde, weshalb die Anzahl von insgesamt 8,5 Versen der lateinischen Version "nur" um 4,5 überschritten wurde.

Gleich am Beginn richtet Anchises, den Aeneas in der Unterwelt aufgesucht hat, das Wort an seinen Sohn und spricht ihn mit *figliuolo* (v.1) an. In Vergils Version kommt eine direkte Appellatio an dieser Stelle gar nicht vor.

Die Bezeichnung *figliuolo*, welche sich aus dem lateinischen Diminutivum zu *filius* ableitet, hat, verglichen mit dem Wort *figlio*, einen liebevolleren beziehungsweise verhätschelnden Beigeschmack.

Diese doch etwas sonderbar anmutende Bezeichnung für den Helden des Epos gibt der Textstelle gefühlsmäßig in gewisser Form einen Märchencharakter: Der Vater ist kurz davor, seinem kleinen Sohn nun eine Geschichte zu erzählen. Dadurch wird dem gesamten Ausschnitt von vornherein bereits eine etwas unseriöse Note gegeben.

Wie bereits in Kapitel 4.2.1. analysiert, bestehen die Hinzufügungen auch diesmal wieder vorwiegend aus hyperbolischen Wörtern, die die vermittelten Bilder und Aussagen des Originals noch intensivieren sollen: *grande/gran* (v.4/7), *divo* (v.7), *sì bello e 'l mondo tutto* (v.10), *e più non va se non s'arresta* (v.13).

Caro greift auch auf Stilmittel wie der Metapher zurück, um seiner Leserschaft auf emotional-ästhetischer Ebene stärker zu begegnen. So übersetzt er die Tatsache, dass "das Iulische Geschlecht unter das Himmelsgewölbe kommen werde" (*omnis Iuli progenies magnum caeli ventura sub axem*; vv.2-3) mit der Metapher des "Himmels, der sich (selbst aus freien Stücken) bereits für den großen Julius Caesar öffnen würde." (*Del grande Iulo, a cui già s'apre il cielo*; v.4)

Mit der Hinzufügung von *e divo anch'egli* (v.7) unterstreicht Caro nochmals die Göttlichkeit des Augustus, wobei auch die Repetitio von *divo* hilft, sowie die dadurch entstandene parallelistische Satzstruktur: *Di divo padre figlio, e divo anch'egli.* (v.7)

Das Hinzudichten der Attribute "alt" zu Saturn und "antik" zu dessen Reich (*Quel del vecchio Saturno antico regno*; v.9) soll den Kontrast zwischen der alten und der neuen Welt hervorheben, deren goldene Ära nun durch den neuen Gott Augustus eingeleitet werden soll. In der lateinischen Version sind diese nicht vorhanden. Auch die Ersetzung von *arva* (v.6) durch *regno* (v.9), deutet darauf hin, dass das Goldene Zeitalter fortan nicht mehr über Ackerbau und die vollkommene Natur zu definieren sei,

sondern über die Herrschaft des Augustus.

Während August bei Vergil vorausgesagt wird, dass er sein Imperium über die Garamanter und die Inder hinaus ausbreiten werde (*super et Garamantas et Indos proferet imperium*; ist bei Caro zu lesen, dass er gar die gesamte Welt über jene Völker hinausgehend beherrschen werde. (*e 'l mondo tutto, Quest'oltre ai Garamanti ed oltre agl'Indi Impererà*; vv.10-12)

Es findet sich also in Caros Übersetzung eine permanente semantische Intensivierung und Übersteigerung dessen, was im ST eigentlich ursprünglich ausgedrückt steht.

Deshalb ist es eine Erwähnung wert, dass er Vergils schöne bildliche Metapher der "Erde, die außerhalb der Sterne liegen werde" (*iacet extra sidera tellus*; v.8) in seiner Übersetzung überhaupt nicht aufgreift. Dafür fügt er jedoch das paradoxe Wortspiel *e più non va se non s'arretra* (v.13) hinzu, dass die "Endlosigkeit" seines Reiches zumindest auf Erden, wenn schon nicht im Weltall, beschreiben soll.

Ein syntaktischer Vergleich zwischen Caros Übersetzung und dem lateinischen Original wurde bereits in Kapitel 4.2.1. gezogen.

Caro strebt weder eine denotative, noch semantische Äquivalenz seiner Übersetzung im Vergleich zum Original an. Bereits im ersten Vers behandelte Textstelle wird der Imperativ *aspice!* (v.1) in *Affisa!* (v.1) umgewandelt, der als in Verbindung mit *ambe le luci* entstehende Metapher ("das Fixieren von etwas mit beiden Augen(lichtern)") semantisch auf eine andere Bedeutungsebene gehoben wird, als jene, auf der sich das lateinische Wort befindet.

Was die Verwendung von rhetorischen Stilmittel betrifft, kann resümiert werden, dass Caro jene des Originals mitunter einfach übergeht, beziehungsweise vollkommen abgeändert in seine Kreationen mit einfließt. Ein weiteres Beispiel hierzu, neben den bereits genannten, ist folgendes: *Cesare è qui, qui la progenie è tutta* (v.3), bei dem sich eine Anadiplose (...*qui, qui...*) und eine chiastische Anordnung der Satzteile erkennen lassen.

#### 4.5.2. Analyse der Übersetzung von Vittorio Alfieri

lat. Originalversion	Übersetzung des Vittorio Alfieri
<p>huc geminas nunc flecte acies, <u>hanc aspice gentem</u>  Romanosque tuos. hic Caesar et omnis Iuli  progenies magnum caeli ventura sub axem.  hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis,  Augustus Caesar, divi genus, aurea condet  saecula qui rursus Latio regnata per arva  Saturno quondam, super et Garamantas et Indos  proferet imperium; iacet extra sidera tellus,  extra <u>anni solisque</u> vias, ...</p>	<p>Mira tu quà, <u>questi Romani tuoi</u>.  Cesare qui, con la progenie tutta  Di Giulio <u>alle vitali aure serbata</u>,  <u>Or, tu vedi</u>. Questi è , questi, <u>l'Eroe</u>  Ch'ognor prometter t'odi; <u>quell' Augusto</u> 5 5  Cesare, prole <u>d'alti Numi</u>; quegli,  Che al Lazio, onde già un dì <u>tenea lo scettre</u>  Saturno, appresta un'altro secol d'oro,  Quei, che <u>di Roma il maestoso</u> impero  Spingerà <u>fino ai</u> Garamanti e <u>agl'Indi</u>; 10  Terre che stanno <u>sotto ignoto polo</u>,  Oltre le <u>oblique ardenti vie del sole</u>, ...</p>

#### Auffälligkeiten:

Alfieris Übersetzung steht erneut im Zeichen der Nüchternheit und Verkürzung dort, wo sie möglich ist, so wie es, wie bereits dargelegt, gemeinhin sein literarischer Stil war. Gleich zu Beginn wird Vergils umständliche Formulierung *geminas nunc flecte acies* (v.1), die jedoch klarerweise Teil seines poetischen Stils und somit Teil seiner Epik ist, auf das schlichte Wort *mira* (v.1) verkürzt.

*Hanc aspice gentem* (v.1) wurde durch Alfieri vollkommen getilgt, vermutlich lediglich aus einem Empfinden der Überflüssigkeit und Redundanz heraus, denn um welches Geschlecht es sich handelt, wird in Folge sowieso expliziert: *questi Romani tuoi* (v.2)

Alfieri drückt den Himmel mit *vitali aure* (v.3) aus. Die moderne Parapsychologie betrachtet eine Aura als unsichtbare Energie, die alles auf Erden umgibt und die wir Menschen auch atmen.

Mit *aura vitale* wird also eine himmlische, womöglich göttliche Energie gemeint sein, die auch auf Erden wirkt und das Leben für die dortigen Lebewesen erst möglich macht. Diese Energie ist bei

Alfieri auch dem Julischen Geschlecht vorbehalten: *la progenie tutta Di Giulio alle vitali aure serbata* (vv.2-3).

Wie bereits bei der Übertragung der Protasis, bedient sich Alfieri auch hier wieder der Bezeichnung *Eroe* (v.4), die er anstelle von *vir* (v.4) verwendet. Es wurde bereits erwähnt, was für ein wichtiges Kriterium die Heldeninszenierung bei seinen eigenen Werken darstellte.

Der Gott Saturn wird in keiner Überlieferung oder Abbildung mit einem Zepter dargestellt. Die Einführung des Zepters als Herrschaftssymbol, vorwiegend von Kaisern, Königen, auch Fürsten verwendet, ist erstmals im 15. Jh. belegt. Die Substituierung von *regnata arva* (v.6) (Saturn ist in der Mythologie der Gott der Aussaat) durch *tenea lo scettre Saturno* (vv.7-8) ist auf Alfieris neuzeitliche Leserschaft adaptiert, weist somit laut Koller pragmatische Äquivalenz zum ST auf.

In Vers 9 expliziert Alfieri, was bei Vergil mit *imperium* (v.8) gemeint ist, nämlich das Imperium Roms, welches auch noch das Attribut "majestätisch" hinzugedichtet bekommt: *di Roma il maestoso impero* (v.9). Womöglich wurde Alfieri durch seinen Nationalstolz zu genau dieser Beifügung verleitet, wo doch bisher beobachtet werden konnte, dass er eher dazu neigt, bei Übersetzungen zu verkürzen und auszulassen, als hinzuzufügen.

Die Formulierung *sotto ignoto polo* (v.11) anstelle von *extra sidera* (v.8) ist auch bei Tasso (16. Jh.) überliefert, bei dem Folgendes geschrieben steht: *e in mar dubbioso e sotto ignoto polo provi l'onde fallaci e 'l vento infido* (Tasso, canto 3, v.5) Tasso malt hier das Bild von kühnen Seefahren, die in trügerische Gewässer **unter unbekanntem Himmel** aussetzen und Wellen und Wind trotzen. Dass Alfieri diese Passage aus Tassos Gesang nicht kannte und trotzdem so in seine Übersetzung mitaufgenommen hat, ist sehr unwahrscheinlich. Diese Metapher scheint für Alfieri ein guter Ersatz für Vergils Version gewesen zu sein, der das römische Imperium als sogar über die Sterne hinausgehend bezeichnete, was Alfieri möglicherweise zu phantastisch schien. Seine Übersetzung löst jedenfalls die parallelistische Struktur in der ursprünglichen Version auf: *iacet extra sidera tellus, extra anni solisque vias* (vv.8-9)

Ein möglicher Grund, weshalb Alfieri das Wort *anni* (v.9) bei seiner Übersetzung übergeht und den

"Wegen der Sonne" die Attribute "schräg" und "brennend" beifügt (*Oltre le oblique ardenti vie del sole*; vv.11-12), ist jener, dass er dies lediglich subjektiv ästhetischer Gründe wegen macht. Es bedarf an dieser Stelle keiner weiteren Vertiefung.

In jener bearbeiteten Textstelle können diesmal keine zweifelhaften denotativen Parallelen und Äquivalenzen zwischen Alfieris Übersetzung und jener von Caro aufgezeigt werden.

### 4.5.3. Analyse der Übersetzung von Giuseppe Albini

lat. Originalversion	Übersetzung des Giuseppe Albini
<p>huc geminas nunc flecte acies, hanc aspice gentem  Romanosque tuos. hic Caesar et omnis Iuli  progenies magnum caeli ventura sub axem.  hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis,  Augustus Caesar, divi genus, aurea condet  saecula qui rursus Latium regnata per arva  Saturno quondam, super et Garamantas et Indos  proferet imperium; iacet extra sidera tellus,  extra anni solisque vias, ...</p>	<p>Or qua piega gli sguardi, a questa gente  de' tuoi Romani. È qui Cesare e tutta  la prosapia di Giulio, destinata  sotto l'ampia ad uscir volta del cielo.  È questi, è l'uom che a te promettere odi  sí spesso, Augusto Cesare, germoglio  del Divo, che l'età de l'oro al Lazio  rifarà per le terre un dí regnate  da Saturno, e dilaterà l'impero  sui Garamanti e gl'Indi: oltre le stelle  giace la terra, oltre le vie de l'anno  e del sol, ...</p>

#### Auffälligkeiten:

Wie aufgrund der bereits analysierten Textstellen von Albini zu erwarten, ist auch diesmal seine Übersetzung eine getreue Kopie des Originals, sowohl was die Worttreue betrifft, als auch in syntaktischer Hinsicht. Die Anordnung der einzelnen Satzglieder wurde beinahe Eins zu Eins übernommen. Nur vereinzelt schleichen sich denotative Abänderungen ein, die jedoch auf die Semantik des Textes wenig Einfluss haben.

So verwendet Albini zum Beispiel anstelle des Wortes *progenies* (v.3), wie es bei Vergil geschrieben steht, das antiquierte Wort *prosapia* (v.3), welches heutzutage innerhalb der italienischen Sprache eigentlich kaum bis gar keine Verwendung mehr findet. Die Zielschicht innerhalb Albinis Leserschaft ist bestimmt nicht die breite Bevölkerungsmasse, die jenen Text der Vergnügung willen lesen würde, sondern die an Klassik interessierte und gebildete Elite.

Man merkt, dass Albini studierter Latinist gewesen ist, wo doch inhaltlich *prosapia* nahezu besser als

Bezeichnung für die Julische Nachkommenschaft geeignet scheint, als *progenie*. „Prosapia is an antiquated solemn expression and only to be used of ancient noble families... *progenies*, a select elevated expression." (Arnold 1841, 204) Beide Bezeichnungen jedoch „denote the race... in a descending line, as abstract and collective terms for *poster*." (Arnold 1841, 204)

Albini verwendet für die Bezeichnung des „Himmelsgewölbes" nicht das im heutigen Italienisch allgemein gebräuchlichere Wort *firmamento*, sondern, in Anlehnung an die lateinische Variante *caeli axis* (v.3), *volta del cielo* (v.4). Für ihn scheint also tatsächlich die denotative Äquivalenzebene beim Anfertigen seiner Übersetzung jener konnotativen und pragmatischen vorrangig zu sein, die die Erwartungen an die gedachten nunmehrigen Rezipienten des Werkes und deren Voraussetzungen, mit denen sie an dieses herantreten, mehr miteinbeziehen würden.

Mit der Auswahl des Terminus *germoglio* (v.6) weicht Albini geringfügig vom lateinischen Pendant dazu, *genus* (v.5), ab. „*genus* denote[s] the race usually in an ascending line, as abstract and collective terms for *majores*. (Arnold 1841, 204) *Germoglio* geht etymologisch auf das lateinische Wort *germen*, *-inis* zurück, was so viel wie „Keim", „Spross", oder im figurativen Sinne "Sprössling" beziehungsweise "Nachkomme" bedeutet. Mit Albinis Formulierung wird der Fokus demnach stärker und impliziter auf Augustus selbst gelegt, als auf dessen gesamtes Geschlecht. Es geht um die zentralistische Ausrichtung auf eine Person. Die These, dies könnte eine subtile Anspielung auf die historischen gesellschaftspolitischen Vorgänge in Italien zu Albinis Lebzeiten gewesen sein, könnte gezogen werden, auch wenn sie durchaus gewagt ist, nachdem auch die Doktrin des italienischen Faschismus mit Mussolini eine starke Führungsperson propagierte, die sich legitimiert sah, über die Zukunft des Landes und der Menschen zu bestimmen und somit über ihnen zu stehen.

#### 4.6. Fünfter Textstellenvergleich: Buch XII, Verse 938-952; Ende der Äneis

Aeneas hat im finalen Kampf Turnus, seinen Erzantagonisten, bezwungen, zögert aber, ihm den Todesstoß zu versetzen, als dieser so gar nicht heldenhaft um Gnade fleht und auf seine ihm versprochene Gattin Lavina zu verzichten schwört. Aeneas zögert vorerst und lässt sich schon beinahe durch die Worte seines Feindes erweichen, als er jedoch die an die Rüstung von Turnus geheftete Gürtelschnalle seines gefallenen Freundes Pallas erblickt, erzürnt er so sehr, dass er in einer Affekthandlung Turnus Schicksal besiegelt.

##### 4.6.1. Analyse der Übersetzung von Annibale Caro

lat. Originalversion	Übersetzung des Annibale Caro
<p>...stetit acer in armis  Aeneas volvens oculos dextramque repressit;  et iam iamque magis cunctantem flectere sermo  cooperat, infelix umero cum apparuit alto  balteus et notis fulserunt cingula bullis  Pallantis pueri, victum quem vulnere Turnus  straverat atque_umeris inimicum insigne gerebat.  ille, oculis postquam saevi monumenta doloris  exuviasque hausit, furiis accensus et ira  terribilis: 'tunc hinc spoliis indute meorum  eripiare mihi? Pallas te hoc vulnere, Pallas  immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit.'  hoc dicens ferrum adverso sub pectore condit  fervidus; ast illi solvuntur frigore membra  vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras. 15</p>	<p>Enea ferocemente altero e torvo  stette ne l'arme, e vòlti gli occhi a torno,  frenò la destra; e con l'indugio ognora  più mite, al suo pregar si raddolciva;  quando di cima all'omero il fermaglio  del cinto infortunato di Pallante  negli occhi gli rifulse. E ben conobbe  a le note sue bolle esser quel desso, -  di che Turno quel dì l'avea spogliato,  che gli diè morte; e che per vanto poscia  come nimica e gloriosa spoglia  lo portò sempre al petto attraversato.  Tosto che 'l vide, amara rimembranza  gli fu di quel ch'ei n'ebbe affanno e doglia;  e d'ira e di furore il petto acceso,  e terribile il volto: «Ah! - disse - adunque  tu de le spoglie d'un mio tanto amico  adorno, oggi di man presumi uscirmi,  sí che non muoia? Muori; e questo colpo</p>

	<u>ti dà Pallante, e da Pallante il prendi.</u>	20
	A lui, per mia vendetta e per sua vittima, te, la tua pena, e 'l tuo sangue consacro».	
	E, ciò dicendo, il petto gli trafisse.	
	Allor da mortal gelo il corpo appreso	
	abbandonossi; e l'anima di vita	25
	sdegnosamente sospirando uscio.	

### **Auffälligkeiten:**

Zählt man alle schwarz unterstrichenen Termini zusammen, so bekommt man ein Ergebnis von über fünfzig frei dem Original hinzugefügten Wörtern. Diese sind oftmals interpretatorischer oder bereits weiterführend erklärender Art und gehen über das bloße ästhetische Ausschmücken des Textes hinaus, was im Folgenden näher erläutert werden soll.

Mit *altero e torvo* (v.1) wird gleich zu Beginn der Szene ein konkretes Bild erzeugt, welches auf die emotionale Ebene des Lesers einwirkt. Aeneas lässt diese Formulierung von vornherein unversöhnlich erscheinen.

Während *stetit acer* (v.1) den Eindruck vermittelt, dass Aeneas noch durchaus besonnen ist, schwingt bei *ferocemente* (v.1) bereits mit, dass er nicht mehr zu bändigen sei. (*feroce* = wild; Lat. *fera* = wildes (ungezähmtes) Tier)

Mit der Zufügung *a torno* (v.2) (=abwechselnd, hin und her) zu *vòlti gli occhi* (v.2) wird die Entscheidungsunsicherheit des Aeneas zwischen den zwei ihm zur Verfügung stehenden Optionen noch verstärkt ausgedrückt: entweder er erbarmt sich dessen Worte und verschont das Leben seines Widersachers oder aber er tötet ihn.

Bei Caro gelangt Aeneas nicht nur ins Zaudern, wie bei Vergil, sondern sein Gemüt wird auch sanfter. Er spielt sehr mit den Gefühlszuständen und dem Wesen des Aeneas, das sich permanent ändert und sehr kontrastreich ist: *e con l'indugio ognora piú mite... si raddolciva* (vv.3-4).

Mit der gewählten Übersetzung *al suo pregar* (v.4), stellt Caro Turnus unterwürfiger und erbärmlicher dar, als Vergil dies mit *sermo* (v.3) bewirkt.

Ein vermeintlich feiner, jedoch semantisch durchaus bedeutender Unterschied zwischen der italienischen Übersetzung und dem Original findet sich in der Übertragung des Wortes *infelix* (v.4) durch *infortunato* (v.6). Denn während *infelix* für das zufällige Unglück steht, drückt *infortunato* das in Verbindung mit dem Schicksal stehende Unglück aus. Der Tod des Turnus sei damit bei Caro ein von Anfang an besiegelter gewesen und nicht nur schlichtem Pech geschuldet gewesen.

Die Auffächerung dessen, was Vergil in gewohnter Knappheit mit *notis bullis* (v.5) ausdrückt, in *E ben conobbe a le note sue bolle esser quel desso* (vv.7-8), worauf danach sogar noch ein weiterer Einschub mit *di che Turno quel di l'avea spogliato* (v.9) ohne lateinisches Äquivalent folgt, wirkt kommentarisch und eigentlich überflüssig. Anscheinend hat es Caro jedoch als notwendig empfunden, diesen Teil im Sinne der nach Koller pragmatischen Äquivalenz für seine Leserschaft genauer zu erklären.

*per vanto poscia* (v.10): von: Lat. *postea* >It. *poscia* (poet., Altit.) (=dann):

Caro führt, im Gegensatz zu Vergil, aus, dass Turnus den Gürtel des Pallas aus Prahlerei heraus getragen hat. Damit versucht er, die Wesensart des Turnus den Lesern zu beschreiben. Auch scheint sein Ende im Anschluss umso gerechter. (Hochmut kommt vor dem Fall)

*Tosto che* (v.13) wirkt unmittelbarer als Vergils *postquam* (v.8), was das Bild noch bestärkt, dass die Tötung des Turnus eine Handlung im Affekt ist.

Der Schmerz, den Aeneas durch das Erblicken von Pallas Gürtelschnalle empfindet, wird noch durch das zu *rimembranza* (bei Vergil: *monimenta*; v.8) gehörige Attribut *amara* (v.13) verstärkt ausgedrückt, sowie durch den eingeschobenen Vers *gli fu di quel ch'ei n'ebbe affanno* (v.14): Arab. *affan* (Ausruf des Schmerzes) / *afet* (Schmerz) >It. *affanno* (Atemnot, Keuchen, Angst)

Die Metapher *oculis hausit* (vv.8/9) gibt es im Italienischen nicht, weshalb Caro sie nüchtern mit *vide* (v.13) übersetzt.

*e d'ira e di furore il petto acceso, e terribile il volto* (vv.15-16): Caro fasst *ira* und *furore* in einer

Tautologie zusammen und fügt für das in der lateinischen Version eigentlich zu *ira* gehörige *terribilis* das Wort *volto* hinzu. Vergil: *furiis accensus et ira terribilis* (vv.9-10)

Diese bildhafte Beschreibung zielt erneut auf die emotionale Ebene der Leser ab.

Die Einfügung der Exclamatio *Ah!* (v.16) bei Caro stellt eine Symptominterjektion dar, die eher dem Setting eines Theaterstückes entspräche, für Epen jedoch eher unüblich ist.

*disse* (v.16): Dazu ist anzumerken, dass Vergil innerhalb des zwölften Buches nur zwei Mal das Wort „*ait*“ verwendet und drei Mal das Wort „*dixit*“, obwohl es eine Vielzahl mehr an direkten Reden gibt. Der Einschub dieses Wortes ist also bestimmt nicht im Sinne und poetischen Stil Vergils.

Mit der Formulierung *d'un mio tanto amico* (v.17) bringt Caro eine sehr persönlich Note hinein. Während mit dem lateinischen *meorum* (v.10) lediglich „Gefährten“/„Männer“ gemeint sind, ist in der italienischen Übersetzung Pallas nicht nur bloß ein Gefährte des Aeneas gewesen, sondern diesem obendrein noch sehr lieb. Dadurch wird die beschriebene Erzürnung des Aeneas noch umso plausibler.

*adorno* (v.18) drückt verstärkt Aeneas Vorwurf der Anmaßung an Turnus aus, als es dies sein lateinisches Pendant *indute* (v.10) imstande ist zu tun.

*di man presumi uscirmi* (v.18): Caro bedient sich einer Kollokation, die es im klassischen Latein so nicht gab: *uscire di mano*. Sie passt inhaltlich sehr gut, weil sinnbildlich genau das ausgedrückt wird, was Vergil mit der Formulierung *eripiare mihi* (v.11) vermitteln wollte.

*si che non muoia? Muori* (v.19): Auch hierzu gibt es kein Pendant bei Vergil. Abgesehen davon, dass *muoia? Muori* rhetorisch gesehen ein Polyptoton darstellt, wirkt die gesamte Szene beinahe schon gestellt und erneut theatralisch. ("Stirb, Schurke!")

Die Hinzufügung von *e da Pallante il prendi* dient lediglich der Erzeugung des rhetorischen Stilmittels eines Chiasmus: *ti dà Pallante, e da Pallante il prendi*. (v.20)

Auch die nächste im Text vorzufindende Hinzudichtung dient der Schaffung eines rhetorischen

Stilmittels: *per mia vendetta e per sua vittima* (v.21). Die Satzstruktur ist parallelistisch und mit *vendetta* und *vittima* kreiert Caro auch eine Alliteration. Diese Art der Modifikationen wirken vor allem auf der formal-ästhetischen Ebene.

Angesichts Caros ausschweifender und ausschmückender Übersetzungspraxis ist es bemerkenswert, dass er gerade in jenem Vers nüchtern bleibt, bei dem sich Aeneas schließlich dazu entschließt, Turnus zu töten.: *E, ciò dicendo, il petto gli trafisse* (v.23) Er spart somit sowohl die bei Vergil enthaltene Information aus, womit Aeneas Turnus Brust durchbohrt, und in welchem Gemütszustand sich Aeneas währenddessen befindet: *ferrum adverso sub pectore condit fervidus* (vv.13-14). Gerade diesem Kontrast jedoch zu den jenem Vers vorangehenden Versen wohnt eine gewisse intentionale Schönheit inne.

Das lateinische Wort *frigore* (v.14) ist ambivalent und kann neben der wörtlichen Bedeutung figurativ auch Schrecken bedeuten. (*solvuntur frigore membra; v.14* – im Schrecken werden Turnus Gliedmaßen lose) Diese Ambiguität lässt Caro mit seiner Übersetzung durch das Wort *gelo* (v.24) nicht zu, das sogar das Attribut *mortal* (v.24) beigelegt bekommt.

Interessant ist, dass Caro ganz am Schluss nicht anführt, wohin die Seele des Turnus entweicht: *l'anima di vita... uscio*. (vv.25/26) Als Grund kann angeführt werden, dass er sich persönlich an der Formulierung und Vorstellung des Vergil stieß, dass sie in das Schattenreich entfleuche: *vitaque... fugit... sub umbras* (v.15) und es daher einfach unübersetzt ließ. Auch ist von einer „Seele“ in der lateinischen Version nicht explizit die Rede, was aber nicht bedeutet, dass die antiken Römer nicht an deren Existenz glaubten. Vermutlich war es letzten Endes sowieso das, was Vergil mit *vita* implizit ausdrücken wollte.

Am Schluss sollte die Erkenntnis auch noch Erwähnung finden, dass gerade der letzte Vers in der Übersetzung denjenigen darstellt, der im Vergleich zu allen anderen des gesamten Werkes aus den wenigsten Wörtern, nämlich nur aus dreien, besteht, was wieder eine persönliche Spielerei von Caro zu sein scheint. Die aufeinanderfolgenden Wörter *sdegnosamente sospirando uscio* (v.26) beinhalten nicht nur eine Alliteration, sondern verkörpern auch eine Konsonanz durch die Häufung des Konsonanten s.

#### 4.6.2. Analyse der Übersetzung von Vittorio Alfieri

lat. Originalversion	Übersetzung des Vittorio Alfieri
<p>...stetit acer in armis  Aeneas volvens oculos dextramque repressit;  et iam iamque magis cunctantem flectere sermo  coeperat, infelix umero cum apparuit alto  balteus et notis fulserunt cingula bullis  Pallantis pueri, victum quem vulnere Turnus  straverat atque umeris inimicum insigne gerebat.  ille, oculis postquam saevi monumenta doloris  exuviasque hausit, furiis accensus et ira  terribilis: 'tunc hinc spoliis indute meorum  eripiare mihi? Pallas te hoc vulnere, Pallas  immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit.'  hoc dicens ferrum adverso sub pectore condit  fervidus; ast illi solvuntur frigore membra  vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.</p>	<p>...L' egregio Enea  Soprastette a tai voci; e riguardandolo,  L'armata destra ei rattenea. Que` sensi  Del moribondo Turno già già il core  5 Dubbio andavan vincendogli; quand' ecco, 5  splendere a sommo gli omeri di Turno  vedeo il balteo fatal, da lui già tolto  all' infelice giovincel Pallante  Pria d'ucciderlo; e, spoglia trionfale,  10 Da lui portato ognora quindi. Enea, 10  ai noti ornati lo ravvisa tosto;  E, affissi in quegli avanzi dolorosi,  D'ira avvampa orribile: Tu dunque,  Adorno tu delle spoglie de` miei,  15 Della mia man qui sfuggiresti? Ucciso 15  Tu da Pallante in questo colpo or sei;  Da Pallante, immolato: egli è, che il fio  Or fa scontarti, coll'empio tuo sangue.  E, in così dir, nel petto gli nasconde  L'ardente ferro. Scioglonsi di Turno 20  Le membra in gel mortifero; e sdegnata  L'alma sotterra sospirando fugge.</p>

#### **Auffälligkeiten:**

Auch in der Übersetzung von Alfieri, wie auch in jener von Caro, finden sich Auslassungen vom beziehungsweise Hinzufügungen zum Original, letztere jedoch, wie gewohnt, in im Vergleich zu Caro

geringerem Ausmaß. Auch hier sind sie teilweise paraphrasierend weiterführend erklärender Art (*da da lui già tolto all'infelice...*; vv.7-8; *Enea, ai noti ornati lo ravvisa tosto*; vv.10-11), teilweise interpretatorischer oder stilistischer Art. (Del **moribondo** Turno; v.4; gel **mortifero**; v.21)

Die Auslassungen begründen sich nicht oder nur in sehr geringem Maße durch Alfieris Intention, die Semantik des Textes zu ändern, sondern basieren auf von Alfieri als überflüssig beziehungsweise als pleonastisch empfundenen Informationen. So wurde bei *monimenta... exuviasque* (vv.8-9) *monimenta* getilgt, bei *furiis... et ira* (v.9) *furiis* und bei *quem vulnere... straverat* (vv.6-7) *vulnere* bei der Übersetzung weggelassen, denn dass man jemanden in einer Schlacht ohne Beifügung einer Wunde nicht töten kann, versteht sich von selbst.

Die Chronologie der Satzteile, so wie sie bei Vergil vorgefunden wird, findet sich öfters komplett aufgehoben, manchmal werden solche sogar in später folgende Sätze verschleppt und in einen unterschiedlichen Kontext eingefügt:

*et notis fulserunt cingula bullis* (v.5) - ai *noti ornati lo ravvisa tosto* (v.11)

*stetit acer in armis* (v.1) - *L'armata destra ei rattenea* (v.3)

Das Bild, das Alfieri von Aeneas zeichnet, unterscheidet sich deutlich von jedem, das Caro, vor allem mittels Attributszuweisungen, beschreibt. Dies wird gleich zu Beginn ersichtlich, wo Alfieri, ebenfalls von der Semantik des Originals abweichend, *acer* (v.1) mit *egregio* (v.1) übersetzt, während Caro, wie wir gesehen haben, dieses kleine Wort gleich in 3 Begriffe, nämlich *feroce*, *altero* und *torvo* ausweitet. *Acer*, das ein im Hinblick auf seine Bedeutungsebenen plurivalenter Begriff ist und hier wohl in der Bedeutung "aufgeheizt" oder "feurig" zu interpretieren ist, unterscheidet sich inhaltlich doch gravierend von *egregio*, welches Aeneas als erhabenen und über den Dingen stehenden Helden darstellt. Dies wird auch in der darauffolgenden Formulierung *Soprastette a tai voci* (v.2) deutlich, zu der sich in Vergils Version erst gar kein Pendant finden lässt.

Alfieri bemüht sich darum, Aeneas nicht als ungestüm, düster und unzähmbar zu beschreiben, wie dies Caro in seiner übertreibenden Art gerne macht, sondern stellt ihn als einen Heroen mit Herz (*core*; v.4), Gefühlen (*sensi*; v.3), auch Zweifeln (*dubbio*; v.5) (=Gewissen?) dar. Vergil bildet mit seiner neutralen Beschreibung quasi die Verbindungsbrücke in der Mitte zwischen Caro und Alfieri: *cunctantem flectere*

*sermo coeperat* (vv.3-4). Hier gibt es keinerlei Erwähnung von Gefühlen oder einem Herzen und *cunctari* drückt in seiner Bedeutung von „zögern“ weniger stark den inneren Konflikt in Aeneas aus, als dies das Wort „Zweifeln“ vermag.

Sogar gegen Ende, als Aeneas in Wut entbrennt und schließlich doch von seinen Affekten übermannt wird und den finalen Schlag gegen Turnus ausführt, schwächt Alfieri die in der lateinischen Version enthaltene attributive Beschreibung des Aeneas als *fervidus* (v.14) (=kochend, wütend) ab, indem er jenes Wort bei seiner Übersetzung in adjektivischem Gebrauch seiner Waffe umhängt (*L`ardente ferro*; v.20), anstatt dem Helden des Epos.

Für die in italienischer Sprache nicht vorhandene gleichlautende Metapher des lateinischen *oculis haurire* wird von Alfieri in der Übersetzung eine andere Metapher verwendet, die in der Zielsprache verstanden werden kann, nämlich *affissi in...* (v.12) und annähernd dieselbe Bedeutung hat: das längerfristige Verharren mit den Augen auf etwas Bestimmtem. Caro hatte sich für eine Tilgung der Metapher entschieden.

Das Wort *sotterra* (v.22) ersetzt bei Alfieri die von Vergil verwendete und für die Unterwelt stehende Metapher *sub umbras* (v.15), die in der Form im damaligen Italienischen wohl bereits nicht mehr im gewöhnlichen Sprachusus zu finden gewesen wäre.

Obwohl sich Alfieris Übersetzung von jener von Caro in so offensichtlichen Punkten, wie eben dargestellt, unterscheidet, soll aber auch diesmal auf einige Punkte verwiesen werden, die doch auffallende Äquivalenz aufweisen:

- die Übersetzung von *eripare mihi* (v.11) durch ***Della mia man qui sfuggiresti*** (v.15) bei Alfieri und ***di man presumi uscirmi*** (v.18) bei Caro
- die Übersetzung des attributlosen Wortes *frigore* (14) bei Vergil durch *gel mortifero* (v.21) bei Alfieri und ***mortal gelo*** (v.24) bei Caro.
- Die Übersetzung von *indute* (v.10) durch *adorno* sowohl bei Alfieri (v.14) als auch bei Caro (v.18).
- Das Hinzufügen der „Seele“: Alfieri: *L`alma* (v.22); Caro: *l`anima di vita* (v.25)

#### 4.6.3. Analyse der Übersetzung von Giuseppe Albini

lat. Originalversion	Übersetzung des Giuseppe Albini
<p>...stetit acer in armis</p> <p>Aeneas <b>volvens oculos dextramque repressit;</b></p> <p>et iam iamque magis cunctantem flectere sermo</p> <p><b>coeperat, infelix umero cum apparuit alto</b></p> <p><b>balteus et notis fulserunt cingula bullis</b></p> <p>Pallantis pueri, victum quem vulnere Turnus</p> <p>straverat atque umeris <u>inimicum</u> insigne gerebat.</p> <p>ille, oculis postquam saevi monumenta doloris</p> <p>exuviasque hausit, furiis accensus et ira</p> <p>terribilis: 'tunc hinc spoliis indute meorum</p> <p>eripiare mihi? Pallas <b>te hoc vulnere, Pallas</b></p> <p><b>immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit.'</b></p> <p>hoc dicens ferrum adverso sub pectore condit</p> <p><b>fervidus; ast illi solvuntur frigore membra</b></p> <p>vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.</p>	<p>Stette fiero ne l'armi Enea, <b>volgendo</b></p> <p><b>gli occhi, e frenò la destra: e dubitoso</b></p> <p><b>già già il venian piegando le parole,</b></p> <p>quando gli apparve <u>sul nemico il triste</u></p> <p><b>balteo, rifulse con le note borchie</b></p> <p><b>la cintura del giovine Pallante,</b></p> <p>che Turno di ferita avea prostrato</p> <p>e ne portava agli omeri il trofeo.</p> <p>Ei, quel ricordo di crudel dolore</p> <p>come <u>abbracciò col guardo</u> e quelle spoglie,</p> <p>infiammato e terribile ne l'ira:</p> <p>«Che tu m'esca di man, così vestito</p> <p>de le spoglie de' miei? <u>Desso Pallante,</u></p> <p><b>con questo colpo te Pallante immola</b></p> <p><b>e in pena vuol lo scellerato sangue».</b></p> <p>Così dicendo, <u>in mezzo al cuor gl'immerge</u></p> <p><b>la spada impetuoso. Allor di Turno</b></p> <p><b>fredde le membra allentano,</b> e la vita</p> <p>con un sospir fugge sdegnosa a l'ombre.</p>

#### Auffälligkeiten:

Wie man auf den ersten Blick sieht, ist Albinis Übersetzung erneut ein Versuch der getreuen Nachbildung der lateinischen Vorlage.

Mit *inimicum* (v.7) gibt es nur ein einziges Wort, das in der Übersetzung trotz Vorhandensein im Original ausgespart ist. Dieses Phänomen bietet jedoch keine Grundlage für tiefer gehende

Interpretation einer möglichen Begründung dafür.

Insgesamt gibt es nur zwei Hinzufügungen: eine davon stellt das Wort *Desso* (v.13) (= *proprio questo*) dar, wodurch die Ironie noch verstärkt werden soll, die durch die paradoxe Situation entsteht, dass gerade Pallas, als derjenige, der eigentlich bereits am Schlachtfeld sein Leben gelassen hat, nun den Untergang des Turnus besiegeln solle.

Die andere ist mit *sul nemico* (v.4) explizierender Natur, die des besseren Verständnisses wegen für den Leser gewählt worden ist und keinerlei Auswirkungen auf die Semantik des Textes hat.

Die Tautologie im Vers 9 bei Vergil (*furiis accensus et ira terribilis*; vv.9-10) wird, so wie auch schon bei Alfieri, von Albini aufgehoben und durch das alleinstehende *ira* ausgedrückt: *infiammato e terribile ne l'ira* (v.11)

Für die lateinische Metapher *oculis haurire* findet auch Albini, wie Alfieri, eine Möglichkeit, diese durch eine annähernd gleichwertige Metapher innerhalb der Zielsprache zu ersetzen: *abbracciare col guardo* (vgl. v.10).

Mit der gewählten Übersetzung *in mezzo al cuor* (v.16), wo Aeneas seinen letzten Schwerthieb platziert und in das er seine Klinge „eintaucht“, für das lateinische *sub pectore* (v.13) wird durch die Präzisierung jene Dramatik am Ende des Werkes noch gesteigert.

Ansonsten lassen sich, nicht nur was die Semantik, sondern auch die Syntax betrifft, keine gröberen und augenscheinlichen Unterschiede zwischen lateinischem Original und Albinis Übersetzung festmachen, die Erwähnung bedürften. Sogar die Metapher *fugit... sub umbras* (v.15) bei Vergil wird durch dasselbe Bild mit *fugge sdegnosa a l'ombre* (v.20) *de sensu stricto* in das Italienische überführt und somit auf das figurative Verständnis jenes Ausdruckes innerhalb der Leserschaft gesetzt.

## 5. Conclusio

Im Zuge vorliegender Arbeit und der darin enthaltenen komparatistisch linguistischen Analyse ausgewählter Textstellen, konnte gezeigt werden, dass sich die in der modernen Translationswissenschaft divergierenden Meinungen bezüglich der Frage, was eine gute beziehungsweise gelungene Übersetzung sei, auch in der Übersetzungspraxis durch die Jahrhunderte hindurch durchaus widerspiegeln. Des Weiteren wurde dargestellt, wie unterschiedlich Übersetzungen von ein und demselben Text angelegt und Übersetzer-spezifisch, eingebettet in ihren zeitlichen sowie gesellschaftlichen und politischen Kontext, interpretiert werden können.

Zur Erinnerung: Das Prinzip der *fedeltà* eines TT gegenüber seinem ST ist nämlich keineswegs wissenschaftlich eindeutig definiert und kann von verschiedenen Stand- und Gesichtspunkten aus betrachtet in weitere Kriterien aufgefächert werden: „Possiamo trovare una traduzione letterale fedele al testo originale ma infedele alla finalit  dell'opera originale, possiamo al contrario avere una traduzione infedele alla lettera dell'originale ma fedele alla *intentio operis et auctoris*. L'intenzione del traduttore pu  essere quindi fedele o infedele all'*intentio operis* o all'*intentio auctoris* indipendentemente dalla fedelt  della traduzione letterale del testo." (Brettoni, enthalten in: Profeti 2007, 154)

Dieses Dilemma der scheinbar nicht absolut und konkret definierbaren Eigenschaften des Begriffes *fedelt * im translatorischen Kontext kann in Weiterf hrung zu Frustration und sogar zu der extremen Position führen, dass es „una traduzione fedele o infedele di un testo" erst gar nicht gäbe, „ma soltanto una buona o una cattiva traduzione a partire dagli scopi comunicativi che ci si   preliminarmente prefissi. (Marrone 1998, 27)

Die in vorliegender Arbeit vorgenommene Analyse erfolgte teils auf der theoretischen Basis der Textlinguistik, teils gemäß den Interessenschwerpunkten der Skopostheorie, deren Vertreter ebenjene Versteifung auf textlinguistische Elemente als Grundlage für die Translationswissenschaft negieren. So wurde versucht, bei der Analysearbeit den Fokus nicht nur auf textuelle Abweichungen zwischen ST und TT zu legen, sondern diese auch unter Einbeziehung der uns zur Verfügung stehenden kontextuellen Einbettung (zeitlich, historisch, gesellschaftlich, kulturell, persönlich) der Forschungsobjekte, sprich der Übersetzer und deren Übersetzungen, nach Möglichkeit zu interpretieren

und auf ihre Ursachen und ihren Zweck hin zu ergründen.

Bei der folgenden Darstellung der Forschungsergebnisse darf nicht außer Acht gelassen werden, dass generalisierende Aussagen über die historische Evolution gängiger Übersetzungspraktika durch die geringe Quantität an Forschungsobjekten (insgesamt drei) noch keinen sichergestellten empirischen Beleg beinhalten. Nichtsdestotrotz soll erwähnt werden, dass sich der lineare Trend abzeichnen scheint, dass je später das Jahrhundert, in dem eine Übersetzung angefertigt wurde, desto höher ist das denotative und formelmäßige Äquivalenzbestreben dem Ausgangstext gegenüber. Je früher das Jahrhundert, desto untreuer scheint sich TT gegenüber ST zu verhalten und desto freier und origineller wurde er konzipiert.

Während Caro (16. Jh.) bei seiner Äneis-Übersetzung nicht nur denotativ, sondern auch semantisch, kontextuell, stilistisch, formal, syntaktisch, idiomatisch sowie inhaltlich vom Original abweicht, stellt jene Übersetzung Albinis (20. Jh.) im Geist ihrer Konzeption das genaue Gegenteil dazu dar. Diese ist nämlich eine akkurate Nachbildung des ST im Bezug auf Worttreueheit, syntaktische Eigenschaften, Form, Idiomatik, Stilistik,..., auch wenn dies teilweise eine Opferung der pragmatischen auf seine Leserschaft ausgerichteten Verständlichkeit des Textes zur Folge hat. Alfieris Übersetzung (18.Jh.) bewegt sich ungefähr in der Mitte zwischen diesen zwei gegensätzlichen Polen.

Caro ist in erster Linie nicht um denotative Äquivalenz zwischen ST und TT bemüht. Darüber hinaus lässt er des öfteren einzelne Wörter oder gar längere sich im ST befindliche Textpassagen unübersetzt. Noch viel mehr jedoch dichtet er im ST nicht existent Seiendes in seiner Übersetzung hinzu.

Er möchte seiner Übersetzung in ihrer Kreativität und Originalität ihre ganz eigene Note verleihen und sie somit unabhängiger vom Original machen. Letzten Endes soll und kann diese als ein Werk gelesen werden, das für sich alleine steht und bei dem die Tatsache, dass es sich im Grunde um ein Translat eines bereits bestehenden Werkes handelt, teilweise gar nicht ersichtlich scheint.

Durch diese angesprochenen Abweichungen zwischen ST und TT wird auch die konnotative Äquivalenz in Mitleidenschaft gezogen. Durch Caros Hang zur semantischen Übersteigerung (Kreierung von Wortpaarungen) und inhaltlichen Verstärkung und Dramatisierung (Repetitio von bereits Gesagtem) bekommt seine Übersetzung oftmals einen ironisierenden beziehungsweise

komödiantischen Beigeschmack.

Die Übersetzung ist so angelegt, dass sie für eine breite Leserschaft gut verständlich war. Die sperrigen Formulierungen sowie idiomatischen Ausdrücke des Lateinischen wurden, an das spätmittelalterliche *volgare* und die gesprochene und verstandene Praxis innerhalb der Bevölkerung adaptiert, wiedergegeben.

Eingeschobene Paraphrasen werden als Mittel verwendet, um in der Zielsprache kulturell bedingt mangelnde Textkohärenz einer wörtlichen Übersetzung auszugleichen. „Der thematische Zusammenhang in Texten ist in der Übersetzungspraxis kein unbekanntes Problem, sei es in der Form von Textdefekten in Ausgangstexten, oder als Problem einer strukturell unterschiedlichen Verteilung von Informationselementen in Zieltexten.“ (Kvam 2009, 44)

Man kann Caros Übersetzung also durchaus pragmatische Äquivalenz zum ST attestieren, die jedoch rückwirkend zulasten der formal ästhetischen Äquivalenzbeziehung geht. Caro war als *bernescante* Anhänger der spontanen Dichtkunst, was sich auch in seiner Übersetzung widerspiegelt. Er kreiert im SC nicht enthaltene stilistische Wortspielereien (Alliterationen, Anadiplosen, Parallelismen, Chiasmen, Assonanzen,...) und gibt somit die dem ursprünglichen Text innewohnende Ästhetik in starkem Masse alteriert wieder. Bei der Lektüre von Caros Übersetzung zu behaupten, man lese eigentlich Vergil, wäre wohl falsch und insofern problematisch, als dass Caro ihr in Wirklichkeit seinen eigenen poetischen Stil aufdrückt, wodurch sie an eigener Originalität gewinnt. Eine Übersetzung ist stets das Kind zweier Eltern: ihres Ausgangstextes und desjenigen, der sie angefertigt hat. Im Falle Caros scheint der an zweiter Stelle genannte Part besonders prävalent zu sein.

Inhaltliche Abweichungen beziehungsweise die Semantik einzelner Wörter verändernde Abweichungen vom ST können in vielen Fällen als intentional begründet und ausgewiesen werden. Das zeigt, dass persönliche Überzeugungen, Vorstellungen und Ideologien - im Sinne der Skopostheorie - durchaus Einfluss auf die Übersetzung haben, was im Endeffekt zu einer Manipulation des Lesers führt. (Zum Beispiel die Weigerung zu schreiben, dass Seelen nach dem Tod auch in die Unterwelt entfliehen können)

Dass Annibale Caro poetisch in der Tradition auch des *dolce stil novo* stand, zeigt sich zum Beispiel anhand der Stilisierung der Liebe (*amor*), die in der zweiten Textstelle im Kapitel 4.3.1. analysiert

worden ist. Diese wird durch eine Appellation quasi personifiziert oder vergöttlicht und als *pudico*, *intemerato* und *puro* beschrieben.

Auch Alfieri geht es in erster Linie nicht darum, eine wortgetreue Übersetzung der Vergilischen Äneis anzufertigen. Im Gegensatz zu Caro ist Alfieri um Nüchternheit und Prägnanz bemüht, auch wenn dies oftmals zuungunsten der inhaltlichen Übereinstimmung zwischen ST und TT durch übergangene und in der Übersetzung getilgte Passagen aus dem ST ist.

Im thematischen Mittelpunkt von Alfieris Übersetzung steht der Held des Epos, Aeneas. Dies macht er gleich im ersten Satz des Werkes mit der Formulierung *L'armi canto, e l'Eroe* unmissverständlich klar und zieht sich in weiterer Folge durch das gesamte Opus hindurch. Auch seine Tragödien, für die er eigentlich berühmt wurde, haben als Hauptsujet stets einen Helden.

Auch sein persönlicher italienischer Nationalstolz (obwohl das Risorgimento zu seinen Lebzeiten noch in der Zukunft lag) findet durch allgemein verständliche Konnotationen oftmalig Ausdruck in seiner Wortwahl und in seinen Formulierungen. Man könnte behaupten, dies sei ohnehin die ureigenste Intention Vergils gewesen, nachdem er mit der Äneis immerhin ein Nationalepos verfasste, jedoch schafft es Alfieri, jene Punkte durch sprachliche Elemente noch verstärkt in den Vordergrund zu rücken.

Das Zielpublikum Alfieris, wie auch bei Caro und Albini, wird das literarisch und kulturell interessierte Bildungsbürgertum gewesen. Seine Welt war das Tragödiendichten und das Theater. Auch in seine Übersetzung der Äneis sind theatralische Elemente und Formulierungen mit eingeflossen, auf die im Analyseteil vorliegender Arbeit aufmerksam gemacht worden ist, wie zum Beispiel das Stilmittel der Exclamatio bei direkten Reden, das in der Lateinischen Version so nicht vorkommt. (s. Kap. 4.3.2. v.6: Ravviso (ahi, Sí!) del mio prim`arder l`orme)

Persönliche Erfahrungen (wie zum Beispiel Alfieris misslungener Selbstmordversuch und sein Bezug zur Liebe) scheinen bei vergleichender Textanalyse zwischen ST und TT auf; unter anderem bei der Beschreibung derjenigen, die sich selbst das Leben genommen haben und nun in der Unterwelt ausharren müssen, mit denen er viel weniger hart ins Gericht geht als es Vergil tut, geschweige denn

Caro.

Ideologisch intentionalisierte Modifikationen des ST sind also bei Alfieris Übersetzung stark erkennbar.

Die im Zuge der Analyse angesprochenen auffälligen denotativen Parallelen zwischen der Übersetzung Caros und jener Alfieris (nämlich an jenen Stellen, an denen man es aufgrund einer beiderseitigen Abweichung vom lateinischen Original nicht vermuten würde) konnten nur in zwei der fünf betrachteten Textstellen in relevanter Dichte augenscheinlich gemacht werden. Inwieweit Alfieri und ob er Caros Übersetzung tatsächlich kannte und sich auch als Vorbild nahm, müsste einer quantitativ größeren Analyse unterzogen werden, die jedoch das Ausmaß vorliegender Arbeit bei Weitem gesprengt hätte.

Klar ist, dass sowohl Caro als auch Alfieri bereits vor ihrer jeweiligen Übersetzung der Äneis eine Karriere als selbst-schaffende Dichter eingeschlagen und ausgeübt hatten, was durchaus bei der Analyse der einzelnen Textstellen manifest wurde.

Albini steht mit seiner übersetzungspraktischen Auslegung und Handhabung in starkem Kontrast zu Caro und Alfieri. Er ist in höchstem Masse um die Herstellung exakter denotativer Äquivalenz zwischen ST und TT bemüht. Auch syntaktische Elemente werden, sofern sie vom grammatikalischen Standpunkt aus in der Zielsprache vertretbar sind, getreu wiedergegeben.

Die Übersetzung der Äneis kann seinerzeit insofern als pragmatisches Unterfangen angesehen werden, als dass sie in eine Epoche hineinfiel, in der das Empfinden einer nationalen Identität und Einheit besondere Bedeutung hatte. Die Rückbesinnung auf klassische Werte und die einstige Größe Roms mit Fokussierung auf eine Führungsperson waren im Sinne der aufkeimenden faschistischen Bewegung unter Mussolini, der sich Albini immerhin, wenn auch nicht von Anfang an, aus nicht bekannten Gründen anschloss. Ideologisch intentionale semantische Abweichungen vom ST können jedoch so gut wie keine in Albinis Übersetzung aufzufindig gemacht werden, und wenn, dann nur ansatzweise gemutmaßt werden.

Die Lektüre von Albinis Übersetzung wurde mit Sicherheit als anspruchsvoll empfunden, was der

Spiegelung sperriger lateinischer Formulierungen (Hyperbata) und der wörtlichen Übersetzung idiomatischer Ausdrücke (z.B. *l'urna move* für *urnam movet*) geschuldet ist, die im italienischen Sprachregister eigentlich überhaupt nicht enthalten sind.

Auch Assonanzen und Alliterationen werden im Sinne der formal-ästhetischen Äquivalenz übernommen zu werden versucht.

## 6.) Bibliographie

Anceschi, Luciano (2004): in: Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento a cura di Anna Dolfi, Rom, Bulzoni Verlag

Betti, Emilio (2004): in: Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento a cura di Anna Dolfi, Rom, Bulzoni Verlag

Boaglio, Gualtiero (2008): Italianità – Eine Begriffsgeschichte, Wien, Präsenz

Brettoni, Augusta (2007): In dialogo con l'autore: una traduzione delle „riflessioni sopra il buon gusto" di Ludovico Antonio Muratori, in: Il viaggio della traduzione a cura di Maria Grazia Profeti, Florenz, Firenze University Press

Cedrati, Chiara (2014): La libertà dello scrivere – Ricerche su Vittorio Alfieri, Mailand, LEL

Dettenhofer, Maria H (2000): Herrschaft und Widerstand im augusteischen Principat – Die Konkurrenz zwischen res publica und domus Augusta, Stuttgart, Franz Steiner Verlag

Dionisotti, Carlo (1966): Prose della volgar lingua di Pietro Bembo, Turin, Einaudi

Döderlein: Döderlein`s Hand-Book of Latin Synonymes: translated From The German by The Rev. H. H. Arnold, B.A., 1841, London

Du, Xiaoyan (2012): A Brief Introduction of Skopos Theory, in: Theory and Practice in Language Studies, Oct 2012, Vol.2(10), pp.2189-2193 (Peer reviewed Journal), Academy Publisher

Fang, Toni (1999): Chinese Business Negotiating Style, Thousand Oaks, Sage Publications

Ferri, Sabrina (2012): Vittorio Alfieri`s Natural Sublime: The Physiology of Poetic Inspiration, European Romantic Review, 23:5, 555-574

Funaioli, Gino (1935): Giuseppe Albini – Orazione di Gino Funaioli, in: *Annuario della Regia Università di Bologna*, Bologna, Tipi Gamberini e parmeggiani, pp. 57-79  
[http://www.archivistorico.unibo.it/System/27/518/albini\\_giuseppe.pdf](http://www.archivistorico.unibo.it/System/27/518/albini_giuseppe.pdf)

Garrison, James D. (1992): *Pietas from Vergil to Dryden*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press

Goethe, Johann Wolfgang: *Über Epische und Dramatische Dichtung*, in: *Goethe – Johann Wolfgang von Goethe Werke Kommentare und Register – Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 12 Kunst und Literatur* (1994), München, Beck,

Greco, Aulo (1950): *Lettura di Pensiero e d'Arte – Annibal Caro Cultura e Poesia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura

Hall, Edward T. (1976): *Beyond Culture*, New York, Anchor Books

Haltenhoff, Andreas (2000): *Wertbegriff und Wertbegriffe*, in: *Moribus antiquis res stat Romana, Römische Werte und römische Literatur im 3. und 3. Jh. v. Chr.*; Braun, Haltenhoff, Mutschler Hrsg., München, Leipzig, Saur Verlag

Harleß, Adolf (1841): *Christliche Ethik*, Stuttgart

Jabir, Jawad Kadhim (2006): *Skopos Theory – Basic Principles and Deficiencies*, in: *Journal of the College of Arts, University of Basrah*  
<http://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=50013>

Kvam, Sigmund (2009): *Grundlagen einer textlinguistischen Übersetzungswissenschaft – Forschungsüberblick und Hypothesen*, Münster, Waxmann Verlag GMBH

Kristeller, Paul Oskar (1996): *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Rom, Edizione di Storia e

## Letteratura

Lansing, Richard (2000): *The Dante Encyclopedia*, New York, Garland Publishing

Marazzini, Claudio (2002): *La lingua italiana – Profilo Storico*, Bologna, Mulino

Markstein, Elisabeth (1998): „Realia“, in: Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.) (1998): *Handbuch Translation*, Tübingen, Stauffenburg, S.288-291.

Marrone, Gaetana (2007): *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, New York, Routledge

Marrone, Gianfranco (1998): *Estetica del telegiornale*, Rom, meltemi editore

Megaro, Gaudence (1930): *Vittorio Alfieri - Forerunner of Italian Nationalism*, New York, Columbia University Press

Nord, Christiane (2006): *Loyalty and Fidelity in Specialized Translation*

[http://web.letras.up.pt/egalvao/TTCIP\\_Nord%20loyalty%20and%20fidelity.pdf](http://web.letras.up.pt/egalvao/TTCIP_Nord%20loyalty%20and%20fidelity.pdf)

Oloruntoba-Oju, Omotayo (2009): „Translation, Adaption, and Intertextuality in African Drama“, in: Rüdiger Petra, Gross Konrad (Hgg.) (2009): *Translation of Cultures*, Amsterdam – New York, Editions Rodopi B.V.

Pedullà, Walter (1995): „Vittorio Alfieri“, *Realizzazione editoriale diretta da Fontecedro, Fausto*, Rom, Istituto Poligrafico e Zecca dello stato

Plüss, Hans Theodor (1884): *Vergil und die Epische Kunst*, Leipzig, Teubner Verlag

Salnikow, Nikolai (1995): *Sprachtransfer – Kulturtransfer: Text, Kontext und Translation*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH

Siever, Holger (2010): Übersetzen und Interpretation – Die Herausbildung der  
Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von  
1960 – 2000, Leipzig, Peter Lang Verlag

Stolze, Radegundis (1994): Übersetzungstheorien: eine Einführung, Tübingen, Narr Verlag

### **Verwendete Internetlinks**

Harris, The secret Life of a very Private Poet

<http://community.middlebury.edu/~harris/Classics/Vergil-TheSecretLife.html>

[http://www.treccani.it/enciclopedia/annibale-caro\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/annibale-caro_(Dizionario-Biografico)/)

[http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-albini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-albini_(Dizionario-Biografico)/)

<http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-alfieri/>

## Abstract

Die vorliegende Arbeit beinhaltet einen sprachanalytischen Vergleich dreier italienischer Übersetzungen aus unterschiedlichen Jahrhunderten von ein und demselben Text, nämlich dem der Äneis, des Nationalepos Italiens in seiner antiken Form und Epoche.

Übersetzungen sind beinahe so alt wie die Sprachen selbst – ungleich jünger ist jedoch der wissenschaftlich universitäre Diskurs über sie und dieser scheint allzu oft divergierende Meinungen darüber zu haben, welche die Normen beim Anfertigen einer gelungenen Übersetzung seien. Die vorliegende Arbeit beansprucht nicht für sich, nun ein allgemeines Patentrezept oder Lösung für diese Problematik zu bieten, sondern dient vielmehr der komparatistisch linguistischen Analyse ausgewählter, bereits vorhandener Übersetzungen des antiken römischen Nationalepos Äneis, in Bezugnahme auf semantische, syntaktische, interpretatorische und stilistische Auffälligkeiten verschiedenster Art.

Nachdem ein kurzer Einblick in die gängigen Übersetzungstheorien gegeben wird, sowie eine Vorstellung und Kontextualisierung aller behandelten Autoren und ihrer Werke erfolgt, bemüht sich vorliegende Arbeit um die Beantwortung der Frage, ob sich deutliche Unterschiede bezüglich den eben genannten Kriterien zwischen den einzelnen Übersetzungen bemerkbar machen, und falls ja, inwiefern man daraus Gesetzmäßigkeiten ableiten und auf Autor- und Epochen-spezifische translatorische Normen und Vorlieben rückschließen kann. Die zu analysierenden Werke sind so ausgewählt, dass zwischen ihnen jeweils eine Zeitspanne von ungefähr 200 Jahren liegt, wobei die späteste von ihnen in die Anfänge des 20. Jahrhunderts fällt.

## **Anhang – Zusammenfassung der Arbeit und ihrer Forschungsergebnisse in italienischer Sprache**

### La traduzione italiana dell'Eneide – un'analisi linguistica e comparativa

Il lavoro di tesi proposto contiene un'analisi linguistica e comparativa di tre traduzioni italiane differenti dell'Eneide, delle quali la prima nacque nel cinquecento, la seconda nel settecento, l'ultima nel novecento.

Il tradurre testi è un'attività antica quasi come le lingue stesse, eppure l'analisi scientifica svolta su di essa nelle istituzioni universitarie è di età molto minore, avendo inizio non prima del diciottesimo secolo. Sta di fatto che neanche nella traduttologia moderna esiste un accordo unitario su come debba essere composta una traduzione per poter essere definita buona oppure quali siano le regole o le norme da seguire per realizzarla. Perciò questa tesi non pretende di fornire né una formula magica né una soluzione ideale per questa problematica teorica, ma anzi cerca, sempre partendo dalla versione originale dell'Eneide composta in latino, di analizzare le tre suddette traduzioni in modo comparativo, facendo riferimento alle particolarità semantiche, sintattiche, interpretative e stilistiche. Progredendo così, la presente tesi ha come scopo di definire in quale misura si distinguano le varie traduzioni l'una dall'altra, tenendo conto sia dei contesti storico-politici e storico-sociali sotto la cui influenza vissero i traduttori sia delle informazioni sulle loro vite private, per quanto disponibili.

Di seguito si cerca di individuare, analizzando le opere dei traduttori, una qualche regolarità per quanto riguarda le disparità traduttive dovute allo spirito dei vari secoli.

#### **La sovrastruttura:**

All'inizio viene data una visione generale sulla metodologia della traduttologia moderna. Vengono illustrati i capisaldi della teoria del tradurre ed i molteplici fattori che devono essere presi in considerazione quando si analizza o compone una traduzione.

Poi viene presentato in breve Virgilio come persona insieme alla sua famosissima opera l'Eneide, l'epopea nazionale dell'antica Italia e punto di partenza per le traduzioni trattate nella presente tesi.

Nel terzo capitolo vengono fornite informazioni sui tre traduttori scelti come oggetti di ricerca per

questa tesi. Il primo sarà Annibale Caro, vissuto nel cinquecento e originario di Firenze, che scrisse la sua Eneide già dopo la codificazione della lingua effettuata da Pietro Bembo nel 1525. Il secondo traduttore si chiama Vittorio Alfieri, drammaturgo piemontese e vissuto nella seconda metà del settecento. Giuseppe Albini, classico filologo vissuto nella prima metà del novecento che ebbe le sue radici a Bologna, completa il terzetto.

Una contestualizzazione dei traduttori dal punto di vista sia storico-politico sia personale e biografico insieme a una approssimazione ai loro principi ideologici e alla loro concezione del mondo aiuta ad effettuare un'analisi delle sue opere ad ampio spettro, visto che tutti questi particolari influiscono infine sul loro lavoro.

Nel quarto capitolo segue la parte principale di questa tesi, vale a dire l'analisi linguistica e comparativa dei testi di ricerca. Per realizzarlo, sono stati estratti cinque brevi brani dall'Eneide latina, di cui ognuno ha una dimensione di più o meno dieci versi, per poi confrontare le differenti traduzioni degli stessi. Tutti i brani sono stati scelti in base al loro contenuto affinché si aprisse un ampio campo di possibili interpretazioni con riferimento ai vari contesti dei tre traduttori.

Alla fine della tesi è presente una ricapitolazione dei risultati più importanti a cui si è potuti arrivare nel corso del presente lavoro.

### **Parte teorica della traduttologia**

La traduttologia moderna è tutt'altro che una scienza uniforme, al contrario ci sono molte teorie diverse delle quali alcune si contraddicono persino. Ogni traduttore professionale, in primo luogo, aspira a formulare una traduzione che mostri una massima equivalenza al testo di partenza. A questo proposito non vanno confusi i termini “equivalenza” e “uguaglianza”, dato che il solo fatto che un testo sia uguale o assomigli a un altro non significa per se che sarebbe automaticamente anche equivalente ad esso.

Il linguista svizzero Werner Koller si è occupato della ricerca dei vari livelli di fedeltà di una traduzione di fronte al suo testo di partenza e facendo così, ha formulato una serie di teorie ordinariamente note come “teorie di equivalenza”.

Secondo il suo assunto, esistono cinque livelli di equivalenza in totale:

L'equivalenza denotativa quando il valore lessicale di una parola equivale a quello di un'altra. Dato che il lessico delle varie lingue è tutt'altro che uniforme ci si deve rendere conto del fatto che a volte ci sia più di una parola equivalente in una lingua rispetto all'altra, a volte ce n'è sia esattamente una, a volte non ne esista nemmeno una.

L'equivalenza connotativa parla della tesi che tra ogni traduzione e il suo testo di origine ci sia sempre anche una relazione connotativa. L'entità connotativa di un lessema dipende da molteplici fattori propri alla lingua rispettiva. Va rispettato il livello stilistico di un lessema, da quale strato sociale esso venga di regola usato, quale effetto stilistico abbia sui lettori, se sia di uso frequente o meno frequente, in quale contesto venga di solito utilizzato, se contenga già in se stesso una sorta di valutazione o di giudizio.

L'equivalenza testuale normativa si collega alle norme specifiche che sono proprie ai generi letterari. Visto che l'Eneide è un'epopea composta in versi, essa mostra una gran misura di densità di mezzi stilistici al pari di una sintassi più libera rispetto a un testo scritto in prosa.

L'equivalenza pragmatica deriva del fatto che un traduttore, componendo una traduzione, segua di regola delle riflessioni pragmatiche. Una traduzione va orientata ai suoi lettori, rispettando le loro aspettative, e deve essere comprensibile. Infine il traduttore deve riflettere sulle domande, per chi, perché e per quale scopo traduca.

L'equivalenza formale estetica riguarda tutti gli aspetti formali e estetici di un testo, vale a dire la disposizione in versi o in prosa, la ritmica, la melodia, la prosodia, i giochi di parole, i mezzi stilistici usati, la sintassi, il lessico.

Sulla base di questa ampia portata di teorie si vede già come sia difficile rendere una traduzione equivalente al suo testo di partenza sotto tutti gli aspetti. A riguardo ci sono voci ermeneutiche della traduttologia che asseriscono che una qualsiasi definizione didattica del tradurre sarebbe già impossibile soltanto in base alla misura dell'individualità di ogni testo.

A questo punto va introdotta un'altra teoria della traduttologia che merita di essere menzionata e che viene denominata "teoria dello scopo".

La teoria dello scopo rappresenta quasi l'antipodo di fronte alle teorie dell'equivalenza, negando del tutto l'importanza dell'aspirazione all'equivalenza tra testo di partenza e traduzione e perorando una separazione completa tra la linguistica e la traduttologia. Un altro termine per la teoria dello scopo è

“traduttologia funzionale”.

Il punto di partenza di questa teoria sta nel percepire una traduzione come un'azione dotata di un intento, si potrebbe anche dire di uno scopo o di una funzione. La relazione tra traduzione e testo di origine/tra scrittore originale e traduttore in merito a molteplici aspetti è di centrale valore. Vanno poste domande come quale sia l'autorità rispettiva dei testi, quali siano i ruoli dello scrittore originale o del traduttore, perché sia stato scelto un specifico testo per essere tradotto, quali siano i contesti epocali, spaziali, politici nelle quali furono scritti i testi, quale sia lo scopo dei testi e a chi si rivolgano. Infine potrebbe essere argomentato che lo scopo di una traduzione giustifichi già tutte le procedure che partecipano alla pratica del tradurre. Per questo è stato introdotto da Christiane Nord il cosiddetto “principio della lealtà” al quale è obbligata la traduzione, vale a dire che il traduttore, invece di avere il dovere di rimanere fedele nel senso letterale al testo di origine, dovrebbe sentirsi almeno costretto a rimanere leale allo spirito originale di esso, non cercando di ingannare i suoi nuovi lettori.

Nel corso di questa tesi venivano prese in considerazione in egual modo tutte e due le teorie, cioè la teoria dell'equivalenza propagata da Koller e la teoria dello scopo.

Un aspetto fondamentale per la traduttologia moderna è la comunicazione interculturale inerente alla natura di una traduzione.

Va considerato che mediante una traduzione, insieme agli elementi linguistici, vanno anche tradotti quelli culturali presenti nella lingua, perché infine le due lingue rappresentano sia due realtà culturali sia due identità culturali distinte. Vale a dire che la comunicazione tra scrittore originale/traduttore e i suoi lettori deve prendere in considerazione la natura cognitiva dei destinatari affinché possa riuscire una proficua interazione tra di loro. In fin dei conti il processo del tradurre va inteso come un'azione che riguarda sia il testo di partenza sia il nuovo destinatario con lo scopo di rendere possibile un reciproco capirsi tra persone pertinenti a delle comunità linguistiche, comunicative e culturali diverse. In questo senso il testo di partenza non va compreso come un oggetto obiettivo e invariabile visto che il traduttore, in base alle proprie conoscenze di base e al proprio parere storico, lo arricchisce di senso e adatta alla situazione dei recipienti.

### **Virgilio e la sua Eneide**

Virgilio nacque nel 70 a.C. in un tempo di perturbazioni politiche e sociali quando la repubblica romana stava già per sbriciolarsi e il ruolo di certe persone singole e forti come per esempio Cesare e

Sulla si faceva sempre più importante. Già nel 40 a.C., prima ancora dell'assunzione di potere di Ottaviano, che lo fece quasi il monarca dell'intero impero Romano, Virgilio fu introdotto nel circolo di Mecenate. Da allora in poi, Virgilio lo venerava, considerandolo un vero amico.

Della vita di Virgilio purtroppo, non si sa molto. Dopo lo studio della retorica si dedicò del tutto alla poesia. Fu dopo le sue famosissime Georgiche, nelle quali sottolineava l'importanza della vita laboriosa dei contadini, che cominciò a occuparsi dell'Eneide. Per Virgilio, Ottaviano rappresenta colui che aveva pacificato l'impero Romano e che simbolizzava la garanzia di stabilità della nuova struttura politica e sociale. Nell'Eneide lo dipinge come discendente diretto della Dea Venere.

Virgilio diventò nei secoli successivi, fino all'ottocento, il simbolo della poesia ben riuscita. Anche la sua eredità intellettuale, come per esempio l'enfatizzazione della virtù, diventò il punto di riferimento per la posterità, ripresa fra l'altro dalla dottrina del cattolicesimo.

L'Eneide è un'opera che, per quanto riguarda la tematica, si presenta come continuazione dell'Iliade di Omero e sostituì gli *Annales* di Ennio come epopea nazionale. I principali valori antichi che vengono messi in luce nell'epopea sono la prodezza, il coraggio eroico, la pietà e il fato inteso come destino celestiale.

La prima parte dell'Eneide parla dell'eroe Enea che dopo la caduta di Troia contro il volere malevolo di Giunone cerca di rendere giustizia al padre degli Dei stabilendosi in Italia e fondando la città di Roma. Durante questo viaggio perde molti compagni, tra essi suo padre, e porta la regina Dido al suicidio avendone rifiutato il suo amore.

La seconda parte del libro tratta della battaglia tra Enea e il principe Turno in Lazio, dalla quale Enea emerge vincitore.

Il fatto che l'Eneide incida in modo così forte la natura sentimentale degli Italiani la rende soggetto alla tentazione dei traduttori di adattarla secondo le proprie fantasie ed immaginazioni.

Anche delle possibili differenze riguardanti i pareri religiosi tra testo originale e traduttore vanno prese in considerazione nell'analisi.

### **Annibale Caro**

Annibale Caro nacque nel 1507 nelle Marche a Civitanova e scriveva le sue opere nel volgare del cinquecento. Il suo stile si orientava da una parte ai 3 grandi letterati del trecento Dante, Petrarca e

Boccaccio, come anche al Dolce Stil Novo e il capitolo bernesco, dall'altra parte brillava di luce propria grazie alla sua autonomia e creatività.

Con Bernesco si intende un genere di poesia improvvisata che va fatta spontaneamente su temi appena annunciati. Una caratteristica di Caro è la comicità che si trova spesso nelle sue opere. Scrisse l'Eneide all'incirca quarantacinque anni dopo la codificazione della lingua (1525) di Pietro Bembo. Nelle sue prose, nelle quali si ragiona della “volgar lingua”, Bembo suggerisce di doversi attenere a Petrarca e al Dolce Stil Novo quando si è poeta.

Il Dolce Stil Novo è una designazione della critica letteraria moderna. L'innovazione principale dello stile che, come rivela già il suo nome, deve essere dolce, morbido e il meno artificiale possibile, fu il nuovo modo di intendere l'amore e le donne. Mentre le donne vengono messe in scena come creature angelizzate girovagando sulla terra, l'amore viene descritto come qualcosa che porta con se o somma felicità o tormento intollerabile fino alla morte. Amore, valore e virtù nel Dolce Stil Novo sono i principi fondamentali per la nobiltà.

### **Vittorio Alfieri**

Vittorio Alfieri nacque nel 1749 come discendente di una famiglia nobile in Piemonte. Il fatto che oggi sappiamo molto della sua vita, in gran parte è dovuto alla sua autobiografia dal titolo “Vita scritta da esso”, editata post mortem. Grazie ad essa di lui si sa che viaggiava molto e aveva varie relazioni amorose alla fine sempre infelici e che, in generale, era di natura depressiva, il che una volta lo indusse perfino a tentare suicidio. Alfieri era un gran drammaturgo del suo tempo. Furono prima di tutto le sue tragedie ad avere gran successo, nei quali una tematica in speciale era ricorrente: il rifiuto della tirannide e del dispotismo come anche l'aspirazione per la libertà. Già molto prima del Risorgimento, vale a dire la proclamazione del Regno d'Italia nel 1861, Alfieri aveva parlato e desiderato un'Italia “libera ed una”, autonoma e indipendente dai francesi, come lo si può leggere nel suo “Il Misogallo”.

Accanto a un odioso tiranno nelle sue opere si trova anche sempre un protagonista, un eroe degno di ammirazione che lotta per l'idea della libertà e della giustizia. Il parallelo che può essere tracciato con l'eroe dell'Eneide, Enea, che lotta anch'egli per la fondazione di una nazione, è evidente e spiega come mai Alfieri abbia scelto quest'opera per essere tradotta.

Tradizionalmente, la creazione letteraria di Vittorio Alfieri dal punto di vista odierno può essere collocata tra l'Illuminismo e il Romanticismo. L'Illuminismo perché in Alfieri era presente un ardore di rinnovamento culturale, politico e civile.

Alfieri morì nel 1803.

### **Giuseppe Albini**

Giuseppe Albini nacque nel 1863 a Bologna. Fu politico e classico filologo. La sua gran passione stava nello scrivere poesie sia in latino sia in italiano, come anche nel tradurre. In campo filologico, l'opera di maggior peso e impegno di Albini è la traduzione di Virgilio: *l'Eneide*, le *Georgiche*, le *Bucoliche*. Nell'enciclopedia italiana *treccani* il suo stile viene descritto come “molto preciso e aderente all'originale, tanto da sembrare talvolta faticoso e difficile.”

Nel 1925 Albini diventò membro del PNF (Partito Nazionale Fascista) sotto Mussolini. Oggi non è più rintracciabile perché sia diventato membro (opportunismo o convinzione) e quale sia stata la sua vera ideologia. Il suo entusiasmo per la letteratura classica dell'impero romano antico, nel quale Roma viene stilizzata come dominatrice legittima del mondo, era pienamente in linea con lo spirito del tempo fascista. Albini morì già nel 1933, prima che scoppiasse la seconda guerra mondiale.

### **Parte analitica della tesi e gli risultati ottenuti.**

Le tematiche dei cinque brani estratti dall'Eneide e analizzati in questa tesi sono le seguenti:

Libro I (versi 1-11): L'introduzione tematica dell'Eneide dove Virgilio enuncia le sue intenzioni e lo scopo dell'opera.

Libro IV (versi 20-30): La regina di Cartagine, Dido, si è perdutamente innamorata di Enea e apre il cuore alla sua sorella.

Libro VI (versi 426-437): Enea scende nel Tartaro e incontra delle anime piagnucolanti.

Libro VI (versi 788-796): Anchises, il padre di Enea, elogia Augusto come istanza divina e fondatore di un nuovo secolo aureo.

Libro XII (versi 938-952): Il gran finale dove Enea, furibondo e inesorabile, uccide il suo antagonista Turno.

Nel corso di questa tesi si è potuto mostrare, quanto possano essere diverse le varie traduzioni dello stesso testo di partenza e quanto possano divergere i vari modi di interpretazione contenutistica dipendenti dai contesti politico-sociali dei singoli traduttori.

Mentre Caro nella sua traduzione si stacca dall'originale non solamente in modo denotativo ma anche per quanto riguarda il contesto, lo stile, la forma, la sintassi e non da ultimo il contenuto, la traduzione

di Albini si configura nello spirito della sua concezione completamente contraria, rendendosi in tutti questi punti aderente all'originale. La traduzione di Alfieri si trova quasi nel mezzo di questi due poli opposti.

Le suddette aberrazioni nella traduzione di Caro spesso volte possono essere identificate come intenzionali, il che mostra che convinzioni e ideologie personali influiscono sul processo del tradurre, come lo dice anche la teoria dello scopo. Per mezzo di ciò una manipolazione dei lettori non può essere esclusa.

Caro aggiunge al suo testo una molteplicità di mezzi stilistici e giochi di parole che nel testo di partenza non esistono, tra di essi allitterazioni, anadiplosi, parallelismi, chiasmi, assonanze, ecc, il che cambia l'estetica del testo originale e serve a rendere la sua propria creazione più indipendente da esso. Si vede che Caro, come poeta bernescante, fu un rappresentante della poesia spontanea.

Il fatto che Caro scrivesse poesie nella tradizione del Dolce Stil Novo si nota per esempio nella sua stilizzazione dell'amore che viene divinizzato e descritto come pudico, intemerato e puro, il che nella versione latina manca del tutto.

Anche la traduzione di Alfieri è tutt'altro che letterale, benché il suo stile sia molto diverso da quello di Caro. Lui ambisce a poetare mediante uno stile preciso e molto sobrio.

Al centro della sua traduzione c'è sempre l'eroe, cosa che emerge già dal primo verso (*L'armi canto, e l'Eroe*) mentre nella versione latina viene soltanto menzionato che si tratta di un uomo (*virum*). L'orgoglio nazionale di Alfieri si fa evidente spesso volte tramite connotazioni chiare inerenti alle sue espressioni e alla sua scelta di parole.

Il fatto che Alfieri sia stato un drammaturgo si evince dagli elementi teatrali intrecciati nella sua traduzione, come per esempio il mezzo stilistico dell'esclamazione. (*Ravviso (ahi, Sì!) del mio prim'arder l'orme*)

Le sue esperienze biografiche influiscono sul contenuto della traduzione. Così Alfieri descrive le anime nel Tartaro che si sono suicidate, in un modo pieno di comprensione, mentre Virgilio e specialmente Caro le condannano severamente.

Nel corso dell'analisi è venuto alla luce qualche parallelo denotativo tra Caro e Alfieri, anche se non in ogni brano analizzato. Il sospetto del plagio da parte di Alfieri però deve essere lasciato in sospenso, visto che una tale affermazione avrebbe bisogno di una più ampia ricerca di quella che è stata effettuata

in questa tesi.

La traduzione di Albini è in gran contrasto con quelle di Caro e Alfieri. Voleva scrivere una traduzione molto aderente all'originale nel senso dell'equivalenza denotativa espressa da Koller. Anche la sintassi sembra più adattata al latino che all'italiano del tempo, il che rende il testo spesso volte faticoso e inautentico.

Modifiche intenzionali dell'originale, riguardanti per esempio il contenuto o la semantica di esso, non potevano essere stabilite.

Strutture proprie del latino, per esempio l'uso di *Hyperbata*, si trovano quasi immutate anche nella traduzione di Albini. Anche espressioni idiomatiche proprie del latino (per esempio *urnam movet*) sono state inserite in una forma immutata nella traduzione italiana di Albini (*l'urna move*), anche se non fanno parte del corpus di frasi idiomatiche che si usano oggi.

Persino le più piccole particolarità linguistiche della versione latina sono state minuziosamente assunte da Albini, come per esempio le assonanze e allitterazioni.