

# Zusammenfassung der Doktorarbeit „Die Übersetzung einer volkstümlich mythischen Mündlichkeit: Die Sprache Louis-Ferdinand Célines im Italienischen“

“Si les mots n’avaient qu’un sens, celui du dictionnaire, si une seconde langue ne venait troubler et libérer ‘les certitudes du langage’, il n’y aurait pas de littérature”.

(R. Barthes, *Critique et vérité*)

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Übersetzung einer mythischen Mündlichkeit ins Italienische, wie sie Louis-Ferdinand Célines Roman *Mort à crédit* (dt. *Tod auf Kredit*) zu finden ist. Durch das schon im Titel der Arbeit verwendete Adjektiv „mythisch“ wird auf eine Mündlichkeit zweiten Grades verwiesen, die sich im fiktionalen Universum des Romans der Strukturen und Lexik der Volkssprache bedient, zugleich aber mit zahlreichen Idiosynkrasien des Autors gekreuzt wurde. Die Mündlichkeit, von der hier die Rede ist, ist somit weit von „Natürlichkeit“ der gesprochenen Sprache entfernt, zumal diese selbst einen literarischen Mythos darstellt. Die besondere Verfasstheit dieser Schreibweise erzeugt beim Übersetzen auf den unterschiedlichsten Ebenen Probleme, von denen im Folgenden zu reden sein wird.

Die komparatistische Untersuchung inspiziert ein Feld von Fragen, die sowohl historischer als auch soziologischer, sowohl stilistischer als auch übersetzungswissenschaftlicher Natur sind, um sich dann eher pragmatischen Gesichtspunkten der Übersetzungstätigkeit zuzuwenden.

Im ersten Teil der Doktorarbeit wird das Augenmerk auf jene Personen des 20. Jahrhunderts gerichtet (Benjamin, Berman, Derrida, Meschonnic), die durch ihre Arbeiten zu einer kritischen Reflexion der Übersetzungstätigkeit beigetragen haben, welche in der Übersetzungswissenschaft eine bleibende und auch gegenwärtig noch diskutierte Wirkung entfaltet. Ihre Theorien werden im Lichte der Poetik Célines neu gelesen, um die Gründe zu erhellen, die bei Céline zu einer prinzipiellen Ablehnung der Übersetzung führten. Eine Ablehnung, die man als Ausdruck der dichotomischen Gegenüberstellung Original vs. Kopie verstehen sollte, wobei seitens Célines dem ersten Begriff, dem Original, der absolute Vorrang eingeräumt wurde. Die Verherrlichung des Originals und die Abwertung seiner Nachbildung verdeutlicht die Hartnäckigkeit jenes „Ursprungsmythos“ bei Céline, den in dieser Form auch Benjamin mit seinem Konzept der „reinen Sprache“ vertrat. Tatsächlich scheint

die Mündlichkeit den „Mythos“ der allerersten Sprache, jenen „Kern“ des lebendigen und natürlichen Ausdrucks, der in Geschichte und Kultur immer noch nachwirkt, überall dort zu beschützen, wo die Schrift sich allein als technische Nachbildung eines (linguistischen oder kulturellen) Systems zeigt. Die Ergebnisse der Reflexion über Stellung und Funktion dieser Sprache sind dennoch sehr verschieden. Obwohl bei Benjamin die „reine Sprache“ die Suche nach einer mündlich tradierten Wahrheit ist, die einer jeden Sprache innewohnt, scheint es doch allein durch die Übersetzung möglich, dass sich eine solche Mündlichkeit über verschiedene historische Epochen hinweg bewahren lässt. Das meint zumindest Antoine Berman, wenn er den benjaminschen Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* neu liest. Mündlichkeit wäre demnach kein verloren gegangener Urkern, sondern die Frucht eines Prozesses historischen „Wachstums“, welcher einer „Annäherung“ an die Wahrheit gleichkommt. Nicht zuletzt im Lichte der anderen Theorien, wird verständlich, welche wegweisenden Absichten im Text Célines einen Ausdruck finden: Die triebhafte „Subversivität“ seiner „Sprache“ des Volkes, besser noch: seines „Dialekts“ des Volkes legt ein Zeugnis von der Dringlichkeit ab, mit der versucht wurde, die Wörter auf die Ursprache zurückzuführen. Es ist als versuchte man die von einem Palimpsest einst getilgte Schrift wiederherzustellen. Umso mehr scheint darum die Rede von einer mythischen Mündlichkeit angemessen. Diese im ersten Kapitel der Untersuchung behandelten Aspekte sind fundamental für die Fragestellung und werden die gesamte Arbeit hindurch ausführlich rekontextualisiert und vertieft.

Nachdem die Tragweite von Neuübersetzungen behandelt und als Bewusstwerden der „Geschichtlichkeit“ einer jeden Übersetzungsarbeit gedeutet wurde, wobei der Zusammenhang mit soziolinguistischen und soziokulturellen Faktoren deutlich gemacht wurde, setzt sich das dritte Kapitel im Detail mit den Gründen Célines für eine prinzipielle Ablehnung des Übersetzens auseinander. Dabei wird gezeigt, wie sich diese ablehnende Position gegenüber der „Nachbildung“ mit der Überzeugung einer Unwiederholbarkeit des Originals verbindet, das als unauflöslich verbunden mit jener Gegenwart erscheint, in der seine Aussagen formuliert wurden.

Im zweiten Teil der Arbeit wird der historische und kulturelle Kontext im Frankreich der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in den sich der Roman Célines einfügt, betrachtet, wobei besonders auf den sogenannten „roman parlant“ Bezug genommen wurde. Hier wird die Aufmerksamkeit auf einige Aspekte der Poetik des Autors und seinen ganz persönlichen Stil gerichtet. Einschlägig erscheint diesbezüglich Léo Spitzers Gedanke, dass mit Célines Text eine provozierende „Abweichung“ von der Norm vorliege, zumal im französischen Kontext die sprachliche Norm als etwas gelten kann,

das einen hohen symbolischen Wert hat, durch welchen die kulturelle Identität gewürdigt, aber auch in ideologischer Weise bestätigt wird. Spitzer schreibt: „die stilistischen Abweichungen eines Autors von einer allgemeinen Norm muss als ein historischer Schritt betrachtet werden, den den Schriftsteller vollziehen muss; diese Abweichung muss einen Wechsel in der Seele einer Epoche offenbaren – einen Wechsel, dessen der Schriftsteller sich bewusst sein muss und den er in eine unbedingt neue sprachliche Form überführen muss“. Ebenfalls bereichernd für den Zweck der Untersuchung erscheinen die Analysen von Roland Barthes; dabei besonders *Le degré zéro de l'écriture* (dt. *Am Nullpunkt der Literatur*), worin Barthes den historischen Gründen einer anhaltenden „mythischen“ Konstruktion der Literatursprache in Frankreich nachgeht. Diese Sprache sei nichts anderes als der Signifikant des Mythos selbst, das heißt eine bereits mit Sinn angereicherte Form, die die Institution Literatur anwendet. Ferner weist er darauf hin, dass der historische Wandel der Moderne – in dessen Zuge nach und nach das schriftstellerische Bewusstsein im Verhältnis zu einer Autorität wie der zur Institution gewordenen Literatur verändert wurde – vor ungefähr einem Jahrhundert eine regelrechte moralische Krise in der Literatursprache hervorgerufen habe. Dem Schriftsteller bleibe letztlich nichts anderes übrig, als sich der falschen „Natürlichkeit“ der Literatursprache bewusst zu werden, und sie als eine ideologische Konstruktion zu betrachten. Von daher rührt die immer unklarere Tendenz hin zu einer „anti-natürlichen“ Sprechweise, der Céline einen gelungenen Ausdruck gibt. Der Sturz jener Norm, für die die Schrift bisher immer als Garant gewirkt hat, war ein radikaler Akt, durch den einige Schriftsteller versuchten, die Institution Literatur als ein mythisches System zu entlarven. Jeder einzelne dieser Versuche ist als eine symbolische „Inszenierung des Todes“ der Literatur zu interpretieren; das Schweigen stellte häufig die einzige Lösung dar, um die Literatur als Fiktion zu entlarven.

Wie eine Unterbrechung des friedlich einvernehmlichen Fließens der Wörter, das häufig als etwas „natürlich“ Gegebenes betrachtet wurde, stellt das Schweigen die vornehmste und wesentlichste Funktion des Mythos in Frage: Wiederholung und Wiederkehr.

Im Allgemeinen folgten die Autoren im Untersuchungszeitraum einem Ideal der „Authentizität“, wenn sie sich aus dem Arsenal einer umgangssprachlichen oder jargonhaften Sprechsprache bedienten und polemisch das inzwischen geschehene Ableben der „langage académique“ vermerkten. So urteilt Céline gegenüber André Rousseaux: „Il faut s'y résigner. La langue des romans habituels est morte, syntaxe morte, tout mort“.

Für eine gründliche Untersuchung dieses Gegenstandes wurde auf zahlreiche paratextuelle Zeugnisse des Autors selbst zurückgegriffen (Briefe an Freunde, Übersetzer, Kollegen; Zeitungsartikel, Aufsätze, Bild- und Tonaufzeichnungen, Auszüge aus seinen Romanen), alles Zeugnisse, die sowohl in Italien als auch im Ausland während der Bearbeitung des Projekts im Original konsultiert wurden.

Im dritten Teil der Arbeit, der der Rezeption und „Übertragung“ Célines durch Übersetzer und Theaterregisseure gewidmet ist, wurde die inzwischen viel diskutierte Frage nach der sogenannten „petite musique“ Célines eingehend untersucht. Hierbei geht es im Wesentlichen um die Wiederherstellung einer Sprache durch eine Aufwertung ihrer performativen Anteile, sodass sie wieder alle Merkmale ihrer ursprünglichen Theatralik und Gestik besitzt. Auch wenn es sich um unterschiedliche Annäherungsweisen handelt, legen alle diese Zeugnisse einen besonderen Nachdruck auf eben diesen Umstand. Und zwar in Übereinstimmung mit dem, was diesbezüglich von Alessandro Ghignoli geäußert wurde, welcher den Umstand nicht für einen Zufall hält, dass der Ursprung des Begriffs „Emotion“, den Céline so schätzte, eben *motus* sei.

Schließlich werden im letzten Kapitel einige Beispiele einander gegenübergestellt, die aus den italienischen Fassungen von *Mort à crédit* von Giorgio Caproni und Giuseppe Guglielmi stammen (letzterer ist auch Übersetzer anderer Romane Célines). Diese Gegenüberstellung, die eine Art „offenes“ Labor sein sollen, an dem weiterführende Reflexionen und Übersetzungsleistungen anknüpfen können, wird von eigenen Vorschlägen begleitet. Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang an Luciano Anceschi Aufsatz *Del tradurre*, in dem er das Studium bereits bestehender Übersetzungen als wesentlichen Schlüssel zum Bewusstsein einer literarischen Kultur empfiehlt:

Le traduzioni ci danno il tono, la misura, il diretto significato del modo di leggere di un secolo, di un movimento letterario, di una personalità: quel modo di leggere, quel gusto particolare che nel discorso critico esige di essere trasposto, sia pure per immagini, in un *ériger en lois*, qui può essere dato immediatamente nel modo con cui nel passaggio dal testo originale al testo tradotto si sottolineano certe ragioni formali, se ne trascurano, ignorano, dimenticano altre. [...] Una storia del gusto del tradurre può essere uno degli spiragli più rilevatori che si aprono sulla storia di una civiltà letteraria<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Zit. n. F. Nasi, „Prima dei *Translation Studies*: appunti sulla traduttologia italiana del Novecento“, in: *Testo a fronte*, n. 50, I semestre 2014, S. 20. „Übersetzungen geben uns den Tonfall, das Maß, den unmittelbaren Sinn der Art und Weise wider, in der ein Jahrhundert, eine literarische Bewegung, eine Persönlichkeit gelesen haben: Diese Art und Weise des Lesens, dieser besondere Geschmack, der im kritischen Diskurs eine Um- und Übersetzung in ein *ériger en lois* erfordert, sei es auch in Bildern, kann hier direkt in der Art und Weise angeführt werden, durch die beim Übergang vom Originaltext zur Übersetzung bestimmte formale Beweggründe hervorgehoben werden, während man andere vernachlässigt, ignoriert oder vergisst. [...] Eine Geschichte des jeweiligen Übersetzungsgeschmacks kann ein verräterischer Zugang sein, der sich zur Geschichte einer literarischen Kultur öffnet.“

Es wurde ferner für nötig erachtet, im Anhang der Arbeit einige Auszüge des Typoskripts<sup>2</sup> der ungekürzten Fassung von *Mort à crédit* wiederzugeben, die von Guglielmi 1989 vollendet wurde<sup>3</sup>. Leider konnten aus dem Typoskript von Caproni aufgrund der Vertragsbindung mit dem Verleger Garzanti, nur einige Auszüge jener Änderungen der Übersetzung wiedergegeben werden, die er ab 1981 unternommen hat. Neben diesem Dokument gibt es, jenseits einer Reihe dicht gedrängter Anmerkungen, welche französische Grammatikregeln und Definitionen aus Wörterbüchern<sup>4</sup> enthalten, einige Blätter, auf denen Caproni häufig auftretende Übersetzungsfragen notierte. Diese Blätter haben die Form einer Liste, weil er sie, wie anzunehmen ist, Freunden und Kollegen zeigen wollte. Es handelt sich meistens um Zweifel, die er bei seiner Übersetzung hatte, die er bereits gelöst hatte oder noch gelöst werden mussten. Sie sind alle unter dem Titel „nicht erledigt“ zusammengefasst. Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass beide Dokumente bis zum heutigen Tage noch unveröffentlicht sind<sup>5</sup>.

Die dokumentarische Neuheit dieser Texte allein macht sie zu Dokumenten von uneingeschränktem Interesse; darüber hinaus zeugen sie von einem geschichtlichen Wandel und Umbruch in der italienischen Sprache wie auch von dem Feingefühl der beiden Literaten, die nicht ohne Schwierigkeiten versuchten, den Mythos der „petite musique“ von Céline wieder zu erschaffen. Aus diesen Gründen wurde es für nötig erachtet, ihren Arbeiten in der vorliegenden Untersuchung den ihnen gebührenden Raum zuzugestehen.

## Kapitel 1: Nach Babel

Die Übersetzungsdebatte ist nichts anderes als die Reflexion einer in der Übersetzung selbst liegenden Widersprüchlichkeit. Einerseits wird sie als notwendiges Mittel anerkannt, Verbindungen herzustellen, erfüllt sie doch ein zwischenmenschliches Bedürfnis nach Begegnung und Kennenlernen. Aus diesem Blickwinkel erscheint sie nicht nur in jedem Fall möglich, sondern sogar wünschenswert. Andererseits impliziert diese Herangehensweise eine Zurückweisung der Ursprünglichkeit des

---

2 Das Typoskript wird im *Archivio Contemporaneo „Alessandro Bonsanti“* im Florentiner *Gabinetto G. P. Vieusseux* aufbewahrt. Anmerkung: Es wird darum gebeten, dass Kulturinstitutionen, Verlage und alle anderen Interessierten, die im Zuge ihrer Arbeit auf Dokumente ganz unterschiedlicher Natur, Bücher eingeschlossen, verweisen müssen, die zum *Archivio Contemporaneo „Alessandro Bonsanti“* gehörten, für Verweise die Sigle **ACGV** zu benutzen.

3 Mit freundlicher Genehmigung von Pof. Attilio Mauro Caproni.

4 Mehrfach genannt werden die Wörterbücher von G. Esnault (*Dictionnaire des argots*, Paris, Larousse, 1965) und von G. Sandry (*Dictionnaire de l'argot moderne*, Paris, édition du Dauphin, 1953).

5 Pietro Benzoni hat zusätzlich zu einigen kleineren Auszügen des Typoskripts von Caproni zwei ungekürzte Auszüge publiziert. Vgl. den Anhang in seinem Band: *Da Céline a Caproni: la versione italiana di Mort à Crédit*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2000.

übersetzten Textes: Ist der kreative Akt erst einmal „reproduzierbar“, vermindert dies seinen Wert enorm. Zu dieser zwiespältigen Sichtweise tritt nun auch noch das epistemologische Vorurteil der Unübersetzbarkeit, welches nichts anderes als einen negativen Mythos darstellt, der das Original durch die Behauptung seiner Unersetzbarkeit verteidigt. Im Jahr 1987 schlug Jean-René Ladmiral daher eine cartesianische, „provisorische Moral“ vor, indem er die friedliche Koexistenz von pragmatischen Aspekten, bisher nur fragmentarischen Theorien und einmal erworbenen Ergebnissen übersetzerischer Tätigkeit akzeptierte und vorerst auf die Ausarbeitung einer einheitlichen Theorie verzichtete.

Das schwärmerische Paradox der Unübersetzbarkeit, das bis auf die deutschen Romantiker zurückgeht, stützt sich auf eine Vorstellung, die zwar mit Humboldt identifiziert wird, aber schon vor ihm geläufig war: Die verschiedenen Sprachen seien mit den je verschiedenen Formen der Wahrnehmung von Realität untrennbar verbunden. Demnach wäre es nicht möglich, einen sprachlichen Ausdruck im Zuge einer Übersetzung zu verändern, ohne dabei zugleich seine Inhaltsseite zu modifizieren; mitunter wurde diese eigentümliche Verwobenheit von Ausdrucks- und Inhaltsseite der Sprache nicht nur auf eine einzelne Sprache, sondern gar auf jeden einzelnen Sprechakt bezogen. Das Problem der Übersetzung wäre demnach ein ontologisches, handelt es sich hierbei doch um die Frage, wie individuelle bzw. kollektive Identität gebildet wird. Wie viel ist jeder Einzelne in letzter Konsequenz bereit, von seinem eigenen Ich zum Vorteil des Kollektivs aufs Spiel zu setzen? Der sich an diese Problematik anschließende Aushandlungsprozess ist genuin politischer Natur, schließlich gründen sich auf seiner Basis ganze Gesellschaften und Kulturen, schließlich ruht auf ihm die Idee der Gemeinschaft selbst. Wie sich zeigen wird, ist Céline nicht bereit hier eine vermittelnde Position einzunehmen, weil er mit seinem eigenen Stil just das verbindet, was sich nicht durch einen Kollektivgeist eingrenzen lassen will. Sein Stil ist, um es mit Barthes zu sagen, „obtus“ – er ist spröde und nicht verhandelbar. Er speist sich aus einer Idiosynkrasie, die als Garant der Identität fungiert und daher per definitionem nicht verhandelbar ist.

Ein weiteres, der Annahme einer generell gegebenen Übersetzbarkeit feindlich gegenüberstehendes Präjudiz beruht auf der Doppeldeutigkeit des Verbs „*précéder*“, das der klassischen Begriffsbedeutung nach mit „den Vorrang haben“ übersetzt werden muss. Traditionellerweise wurde nun aber dasjenige, was chronologisch vorläufig erschien, auch als vorrangig in Bezug auf seinen Wert betrachtet: Darauf geht auch die Ambiguität von „*priorità*“ zurück, die zugleich eine Vorzeitigkeit und einen Vorrang bezeichnet. Und genau hier treffen der Mythos des Originals und der Ursprungs-

mythos aufeinander: Alle Übersetzungen und Neuübersetzungen wären unter diesem Gesichtspunkt nämlich nichts anderes als nachträgliche, ja nichtige Versuch, ein inzwischen verfallenes und zersplittertes Babel wieder zu errichten. Eine jede Übersetzung wäre demnach eine Art *vitium originis*, weil sie, um mit George Steiner zu sprechen, die ontologische Bedingung einer Zeit „nach Babel“ verkörpert. Wie sich zeigen wird, steht Céline diesem Vorurteil alles andere als gleichgültig gegenüber. Tatsächlich scheinen die Überlegungen Barthes', wenn man sie rückblickend auf den Fall Céline projiziert, für diesen durchaus geeignet: Der spröde Stil, den er einfordert, verbindet sich mit der Notwendigkeit, das Ich vor einem historischen, nicht verhandelbaren Kompromiss zu bewahren, um es dafür mit einem archaischen, ererbten Wohlgefühl zu verbinden, das gleichwohl nicht frei von Schmerz ist. In diesem Zusammenhang erinnert Paolo Fabbri daran, dass in der adamitischen Ursprache, dass in der kollektiven Einbildung einer vorsprachlichen Einheit jedes Wort mit der Welt aufs Engste verwoben war und es keinen Raum für eine Metasprache gab – weder für eine wissenschaftliche, noch für eine dichterische. Die Sprache war hier Ausdruck der unmittelbaren Gegenwart der Welt. Oder anders ausgedrückt: Der Traum von einer Ursprache ist nichts anderes als der Wunsch nach Wiedererlangung einer friedlich, einvernehmlichen Beziehung zwischen Subjekt und Welt, in der jedes Bild in einem Wort seinen Ausdruck fand und jede erdenkliche Beziehung sich in einem syntaktischen Zusammenhang niederschlug. Obwohl der Mensch der ursprünglichen Zersplitterung der Sprachen mit einer Kultur der Einheit begegnete, die im Abendland über Jahrhunderte Bestand hatte, tritt das ererbte Drama doch im Moment traumatisierender Kriegserlebnisse, die eine gleichsam der Geschichte hinzugefügte Wunde sind, wieder zu Tage. Aus der Verletzung heraus tritt der tragische Ursprungsmythos wieder an die Oberfläche. Und in just diesem Moment lassen sich in den Sprachen Versuche einfachster Art feststellen, die klaffende Wunde zu schließen: Hierzu zählt das Wiederauftauchen hermetischer Gruppensprachen wie zum Beispiel ein volkstümlicher Jargon oder auch die Sprache des Schützengrabens, die Ausdruck dieser Versuche sind.

Es scheint, als sei Babel nichts anderes als die semiologische Metapher für einen entglittenen Sinn, einer hermeneutischen Zersplitterung, die jeden erdenklichen sprachlichen Prozess betrifft. Dieser bringt gewiss eine „inachevement du sens“ und eine „fragilité relative“ hervor, wie Zumthor bemerkt, aber eben auch „beaucoup de plasticité“, die sich immer wieder jeder neuen Generation bietet: „si tant est que celle-ci éprouve le besoin de remonter à la source! Car c'est là le hic“. Im Gegensatz zu den griechischen Mythen, mit denen wir aufgewachsen sind, fährt Zumthor fort, setze der babylonische Mythos keine Helden voraus und provoziere uns darum weniger hartnäckig: Die

babylonische Erzählung kenne nur das Kollektiv und anonyme Figuren; auch deswegen bleibt das übertragene Bild ein wenig in der Schwebelage und richtet nur indirekt Fragen an das Subjekt, wer ich sei, wer ihr seid.

Steiner schlägt 1989 vor, dass „l'énigme de Babel“ vielleicht als Zeichen einer „multiplication vitale des libertés mortelles“ verstanden werden könne. Und Zumthor präzisiert, dass sowohl Parabeln als auch Mythen und bildliche Vorstellungen, ebenso „inachevées“ seien, wie alles, was uns dazu einlädt, es immer wieder neu zu denken, was letztlich zur Rekonstruktion einer Metasprache führt, mit der die Welt gedacht werden kann.

Grundsätzlich hat eine jede post-babylonische Übersetzung eine „moralische“ Dimension, insofern sie von einer „Verantwortung“ des Übersetzers niemals absehen kann, sieht sich dieser doch immer zu einer Wahl zwischen Treue und Untreue genötigt. Da eine jede übersetzerische Handlung zugleich auch eine rezeptive ist, muss eine Übersetzung aus der Sicht Benjamins zugleich als eine Art Lebensbericht betrachtet werden: Die durch die Übersetzung erhellten Unterschiede zwischen den Sprachen sind der Ursprung einer hermeneutischen Bereicherung.

Peter Kofler macht darauf aufmerksam, dass der Begriff *Aufgabe* die Bedeutungsschichten „ein zu erledigender Auftrag“ (*compito*) und „Verzicht auf die Fortsetzung von etwas“ (*rinuncia*) habe. Solche Polysemien ermöglichen die Beschreitung eines „falschen“ Wegs, den der Sinn in Richtung „Erlösung“ nehmen kann. Aus diesem Grund betont Kofler auch, dass der Übersetzer bei Benjamin auch Konstrukteur eines widersinnigen Weges oder Zerstörer des Sinns sein könne; tatsächlich lässt sich ausgehend von der post-babylonischen Zersplitterung ein lang andauernder Prozess des wieder Zusammenfügens ausmachen. Der Aufsatz Benjamins richtet sich in polemischer Weise gegen eine „bürgerliche“, formalistische Konzeption, die Sprache als „Mittel“, das „kommuniziert“, begreift; er setzt ihm die Konzeption einer Sprache entgegen, in der diese ein *Medium* ist, das *sich* kommuniziert. Dabei entfernt er sich selbstverständlich nicht weit von Louis-Ferdinand Céline. Die Distanz zwischen den beiden erscheint freilich umso größer, wenn sie hinsichtlich ihrer Konzeption des Übersetzungsakts miteinander verglichen werden. Die Übersetzbarkeit eines Werks besteht bei Benjamin nämlich in seiner historischen Relevanz. Übersetzbar sind aus seiner Sicht all jene Werke, die grundlegend an der historischen Dialektik teilhaben, denen es also geglückt ist, den Kontrast zwischen dem Neuen und dem bereits Gelebten in einen künstlerischen Ausdruck zu überführen. Für Benjamin ist dies ein Akt der Wiedergutmachung, denn die Übersetzung verleiht dem scheinbar unbeweglichen, letztlich aber doch überführbaren Original ‚Erinnerbarkeit‘. Eigentlich eine Eintags-

fliege, erlöst dieser Vorgang das Werk gleichsam und ermöglicht ihm ein Weiterleben über den Tag hinaus. Im Gegensatz dazu spricht Céline der Übersetzung Wert und Funktion wegen ihres „knechtischen“ Charakters ab, wobei er eine überhistorisch gültige Absolutheit des Werks behauptet, in der der Ursprungsmythos und der der Originalität sich miteinander verbinden.

Er folgt Benjamin allerdings, wenn er die Übersetzung, nicht als einen Kommunikationsakt, sondern als ein „Ins-Werk-Setzen“ der Sprache deutet. Denn eine Übersetzung scheint nur in dem Moment möglich, in dem ein reifes Werk in die Phase seines „Fortlebens“ eintritt. Jetzt wird der Übersetzungsakt zu einem chronologisch zwar „verspäteten“, aber im Kern doch „vorwegnehmenden“ Akt. Durch die Übersetzung wird die Zeitlichkeit des Werks verändert, weil es nun einer anderen historischen Epoche angenähert wird: Es ist die Natur seiner Zeitlichkeit, die sich durch die Übersetzung ändert, sie verschiebt sich vom „Fortleben“ zum „Überleben“. Berman wiederum widmet sich der Übersetzung, indem er die Frage der „Mimesis“ diskutiert: Man könne nicht von bloßer Imitation oder knechtischem Durchpausen, man müsse vielmehr von einer ‚energischen‘ Mimesis sprechen, die die im Text liegenden „Kraft“ zur Tätigkeit freisetzt (man erinnere sich in diesem Zusammenhang an das humboldtsche Konzept der *Energeia*). Für Berman ist die reine Sprache nichts anderes als die „essence dialectale“, die einem jeden Werk unterliegt. Allein die Aufmerksamkeit auf die Ausdrucksdimension des Signifikanten wird eine Wiederholung seiner Realisierung erlauben, zumindest in Einzelfällen.

Jacques Derridas Aufsatz *Des tours de Babel* zeigt, dass die Wörter eine gewisse Instabilität und Tendenz zum semantischen Abdriften einschließen. Der Titel des derridaschen Werks selbst, der aus Gründen der sprachlichen Idiosynkrasie des Französischen unübersetzbar sein will und muss, ist eine metalinguistische Reflexion zum Thema Vielstimmigkeit.

In Sachen Übersetzung stellt sich der französische Philosoph tatsächlich an die Seite Célines, betrachtet er sie doch als einen regelrechten Gewaltakt, einen Akt, der allerdings nötig erscheint, um den Begriff der *différance* am eigenen Leib zu spüren. Für Derrida ist die Übersetzung gleichwohl „ein Ausdruck des Unterschieds zwischen Signifikant und Signifikat“ und der Übersetzer könne durch das Verlegen paratextueller Spuren (Erläuterungen, Bemerkungen, Vorworte) das Abdriften des Sinns nicht verhindern. Der Übersetzungsakt enthüllt so eine innerhalb und zwischen den Sprachen liegende Spannung, die man auch als vitalisierende Antriebskraft verstehen kann, aus der der Begriff der Semiose entspringt. Das Schreiben musste Céline als ein notwendiges Übel erscheinen, was nichts anderes als ein Ausdruck dieser *différance* avant la lettre ist.

Die Übersetzungspoetik von Meschonnic nimmt in polemischer Weise vom Begriff „Theorie“ Abstand. Die die Poetik Meschonnics beseelende Annahme ist, dass es unmöglich sei, die lebensnotwendige Einheit von Signifikant und Signifikat aufzuspalten. Diese mechanisch vollzogene, von einem rationalistischen Geist ins Werk gesetzte Trennung sei es, die dazu verleite, Übersetzen als ein bloßes Übersetzen des Sinns zu verstehen, wobei dem Unwesentlichen der Vorzug eingeräumt werde – eine Sichtweise, die bereits Benjamin vertreten hat. Meschonnic, der hier den anthropologischen Studien von Benveniste folgt, favorisierte darum auch ein anderes Konzept, das mit dem Begriff der *Gestalt* verbunden ist und darauf abzielt, den Rhythmus auf seinen „inneren“ Ausdruck zurückzuführen, wobei der Text durchaus Veränderungen und Anpassungen unterworfen bleibt. Seiner Ansicht nach ist der Rhythmus die Organisation des Sinns der Rede selbst. Und weil der Sinn aus der ganz persönlichen Tätigkeit des sich äußernden Subjekts entspringt, ist der Rhythmus nichts anderes als die Organisation des Subjekts in und durch die Rede selbst.

Das Niederfallen des metaphysischen Vorhangs, der die Sprache als abstrakte Entität von der unmittelbaren, „innerlichen“ Erfahrung des Subjekts trennt, hat, wie Meschonnic präzisiert, eine unverkennbare ethisch-politische Bedeutung. Dies zeigt besonders schön, was Céline beabsichtigte, nämlich den Lebensanspruch eines Individuums geltend zu machen, das die historischen, politischen oder kriegerischen Logiken zur Verdinglichung verurteilt.

Um auf die althergebrachte These von der Treue des Übersetzers zurückzukommen: Sie wird zu einem Zeichen der Schwäche angesichts eines mit der Zeit sichtbaren Veraltens einer jeden Übersetzung. Ein Sinnspruch, den Walter Benjamin zu zitieren liebte, besagt: „Einmal ist keinmal“, ein Sprichwort, dessen Bedeutung auch mit „ein Mal ist nicht genug oder ein Mal allein zählt nicht“ umschrieben werden kann. Der stets gegebene Zwang zur Neuübersetzung, der als historischer Akt zu begreifen ist, illustriert diesen Spruch gleichsam.

Auch wenn die Aktivität des Neuübersetzens von bereits übersetzten Werken alles andere als ein Novum ist, ist die besondere Valenz dieser Tätigkeit in den Übersetzungswissenschaften doch lange Zeit vernachlässigt worden.

Denn obwohl eine Neuübersetzung aus chronologischer Sicht von „sekundärer“ Bedeutung ist, erscheint sie doch wesentlich für die Rezeptionsgeschichte eines Werks. Tatsächlich unterscheidet sie sich von der „primären“ Übersetzung durch einen in gewisser Weise paradoxen Status: Ihre Existenz belegt gleichzeitig das Scheitern der Übersetzung als hermeneutischen Akt und die Hoffnung, die diese „post-babylonische“ Praktik auch weiterhin hervorruft. Aufgrund ihrer besonderen

Natur weist die Neuübersetzung somit nicht nur eine Besonderheit, sondern auch eine Chance auf: Sie erlaubt es anhand eines einzigen Texts, eine Vielzahl unterschiedlicher Fassungen des kulturellen Erbes einer Fremdsprache zu erlangen.

Wenn vom 21. Jahrhundert als „Zeitalter der Neuübersetzung“ gesprochen wird, liegt das auch daran, dass die Postmoderne zu einem radikalen Infragestellen des Werks aufgerufen hat, das, am Beginn des Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit jedes beliebigen Objekts, mit seiner „transitorischen“ Verfassung konfrontiert wird: Das Originalwerk erscheint als zeitgebunden und die vorherigen Übersetzungen erscheinen ebenso als zeitgebunden wie die in sie geflossene Arbeit, der wiederum die raumzeitlichen Koordinaten von Übersetzungen in verschiedene Sprachen zugeordnet werden können. Die Neuübersetzung betont darum auch die konstitutive Asynchronität der unterschiedlichen Zustände des Werks, während das „Original“ nur als Ursprungsmythos überleben kann.

Die Neuübersetzung erscheint insofern als ein noch „utopischeres“ Unternehmen, als es voraussetzt, dass eine Evolution beim Textverständnis möglich sei und diese Evolution sogar zu einer Verbesserung des Sinns oder, um mit Benjamin zu sprechen, zu einem „hermeneutischen Wachstum“ beitragen könne. Vor diesem Hintergrund erscheint auch das optimistische Credo der „interpretativen Zusammenarbeit“, ein Reflex des Willens zur gesellschaftlichen Kooperation, durchaus revisionsbedürftig.

Philippe Roussin meint, dass die Haltung Célines zur Übersetzung durch eine vitalistische Konzeption von Literatur und Sprache bestimmt werde. Es bestehe eine dichotomische Unterscheidung zwischen der „wahren Literatur“, die über Jahrhunderte hinweg zum Schweigen gebracht wurde, und der „Übersetzungsliteratur“, die ihre eigene Autorität durchgesetzt habe, sodass die Übersetzung zu einer umfassenden Metapher des im Wesentlichen imitativen Charakters der französischen Sprache wurde, besiegelt durch das Primat der Schrift vor der gesprochenen Sprache.

Es lohnt sich allerdings mit Roussin darauf hinzuweisen, dass auch das in *Bagatelles pour un massacre* zu lesende Plädoyer wider die Übersetzung historisch bestimmt ist. Das Massaker der Überlieferung tritt in dem Text zumindest offen zutage. Das Plädoyer Célines gehört zu jener neuen, durch die technische Reproduzierbarkeit der Kunst und der daraus folgenden Vermassung ausgelösten Debatte, die zugleich die tieferliegenden Gründe für die zu lesenden Vorbehalte liefert. In eben demselben Werk stellt sich Céline polemisch gegen die Überhöhung der Technologie und des Expe-

riments seitens der Avantgarde; und in just diesem Zusammenhang lehnt er die Übersetzungspraxis ab, indem er sie mit anderen Praktiken wie der Montage oder der Collage assoziiert.

Céline betrachtet die Übersetzung als Hyperonym einer jeden Reproduktion, welche a priori eine Entartung des Originals sein müsse, insofern seine Identität nach der Übersetzung nicht mehr wiederzuerkennen sei. Obwohl es nicht so sehr die Individualität des Werks wie die durch das Werk selbst ausgedrückte Einzigartigkeit ist, die Céline interessiert, kann er doch – neben Benjamin – als Verteidiger seines absoluten Werts in der Ära seiner technischen Reproduzierbarkeit angesehen werden. Und der Stil muss, insofern er eine für Unterscheidbarkeit bürgende Markierung der Identität ist, mit Emotion assoziiert werden, die wiederum der direkteste Ausdruck der Subjektivität ist. Gegen die Historizität und die Hinfälligkeit der „reproduzierten“ und „reproduzierbaren“ Werke verherrlicht Céline somit die „mythische“ Gegenwart des Hier und Jetzt, in der sich Identität und Originalität – und das heißt nichts anderes als Einzigartigkeit – vollständig realisieren.

## Kapitel 2: Eine volkstümlich mythische Mündlichkeit

Die Zahl der Schriftsteller, die sich regelmäßig auf die gesprochene Sprache als Widerstandsmodell gegen die geschriebene Tradition berufen, ist Legion. Aus der Sprache der Straße machen sie einen „levier argumentatif mythique“, um die Literatur in radikaler Weise neu zu denken. Bei dieser Gelegenheit werden in der Arbeit einige Auszüge aus Werken von Henry Poulaille und Blaise Cendrars dem *modus operandi* Célines gegenübergestellt.

Im Verlaufe des 19. Jahrhunderts wurde im französischen Roman Figuren niedriger Herkunft immer mehr Raum eingeräumt, mit der Konsequenz einer Vervielfältigung der sprachlichen Register, die in der Mehrzahl der Fälle allerdings auf topische Situationen beschränkt blieben. In den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts erreichten die unteren Volksklassen infolge wachsender politischer Beachtung eine prominentere Stellung, zumal sie jenen „cloisonnement des voix“ in eine Krise stürzten, der den Bestand der sozialen Hierarchie zwischen den Intellektuellen und der unteren Volksklasse garantierte. Von nun an erfuhr der Schriftsteller eine ontologische Ambiguität am eigenen Leib: Sein Bewusstsein deckt sich nicht mehr mit seiner Lage. In dieser vertrackten Situation vollzieht sich nach Barthes eine Vervielfältigung der Formen des Schreibens:

Chacune désormais, la travaillée, la populiste, la neutre, la parlée, se veut l'acte initial par lequel l'écrivain assume ou abhorre sa condition bourgeoise. Chacune est une tentative de réponse à cette problématique orphéenne de la Forme moderne: des écrivains sans Littérature<sup>6</sup>.

---

6 R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953, S. 62-64.

Céline wird hier als ein Autor gewürdigt, der als erster jenes kulturelle Tabu gebrochen hat, das von jeher den „cloisonnement des voix“ bekräftigte: Bardamu aus *Voyage au bout de la nuit* präsentiert sich darum auch nicht als außenstehender Beobachter der in den städtischen Randgebieten lebenden Menschen, sondern als einer von ihnen. Meizoz erinnert daran, dass diese erzählerische Übernahme der Volkssprache von den Puristen als eine regelrechte Abnormität wahrgenommen wurde; ein Bruch mit der sprachlichen Einheit, die von jeher als Bollwerk der nationalen Einheit betrachtet wurde:

La plupart des écrivains qui ont, d'une manière ou d'une autre, recouru à la transposition narrative du parler se sont vu, à un moment ou à un autre, reprocher l'incorrection de leurs usages. Faire entrer dans l'énonciation littéraire une variante émanant de l'autre absolu de la bourgeoisie lettrée (le "peuple"), constitue à l'époque un affront au bon usage. Pour les grammairiens normatifs et les critiques professeurs, le recours à un registre différent s'assimile à une faute de langue. Or, la catégorie du péché contre la langue est un espace particulièrement balisé et sensible, dans un état centralisé dont l'imaginaire national s'ancre dans le mythe d'une langue française universelle<sup>7</sup>.

Die Literatur ist wie die eigene Sprache eine Haltung und zugleich eine „Erzählung“, auf die sich seit Jahrhunderten eine kollektive Identität stützt.

Als „récit oralisé“ werden jene Romane bezeichnet, die vorgeben, der Narrationsakt sei ein gesprochener und kein geschriebener. Die „vermündlichte“ Erzählung ist somit zunächst einmal ein „literarisches Artefakt“, eine regelrechte „mythische Mündlichkeit“ oder, um es mit Jean-Pierre Martin zu sagen, eine „fiction de voix“.

Mündlichkeit kann hier als ein wirklicher Mythos *gelesen* werden, wenn als Modell die Überlegungen Barthes' über die zeitgenössische Mythologie heranzieht, in denen der Mythos als Kommunikationssystem bestimmt wird. „Der Mythos ist eine gesprochene Sprache“ und als solcher wird er nicht durch die Nachricht definiert, sondern durch den Modus, in dem er hervorgebracht wird. Barthes stellt ferner fest, dass ewige Mythen inexistent seien, „denn es ist die menschliche Geschichte, die die Realität in das Zeitalter der gesprochenen Sprache überführt, sie ist es, sie ganz allein, die das Leben und den Tod des mythischen Sprachsystems regelt“.

Innerhalb dieses Großkapitels wird auch dem Thema der Stimme der nötige Raum eingeräumt, zumal es bei Céline zu einem literarischen Mythos geworden ist. Was sollte das „Gesprochen“ in der Literatur anderes sein als das Trugbild einer Stimme, die uns auf eine mythische, verloren gegangene Identität zurückführt?

---

<sup>7</sup> J. Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001, S. 27.

La voix [...] Paradis, nature et bonheur de la langue émotive, origine perdue et retrouvée de l'écriture, elle nommerait un lieu magique d'énonciation, un lieu qui pourrait n'être pas seulement linguistique, mais par exemple social et affectif, de haine et de révolte (Céline), ou encore insituable, existentiel et symbolique (Beckett)<sup>8</sup>.

Jean-Pierre Martin bringt passenderweise das Problem jener wiederzuerlangenden Mündlichkeit aufs Tapet, die Zumthor als „oralité seconde“ definierte. Die Stimme in der Literatur spiegelt tatsächlich „die Fiktion einer vorgestellten Welt, die Utopie eines Geheimnisses [wieder]. Der Mythos, die Fata Morgana, besser: die Metapher, die nichts anderes macht als die Mythen und die Metapher der spürbaren Stimme zu verdoppeln. Sie könnte ein Missverständnis sein, das die Literatur dieses Jahrhunderts wie nie lebendig gehalten hat“.

Martin findet in Célines Texten den Wunsch ausgedrückt, die gesprochene Sprache oder die Volkssprache in erotisch-typographische Begriffe zu überführen; idiosynkratische Züge vermischen sich darum auch häufig mit solchen, die der Kritiker zu „effets peuple“ erklärt. Die Form der Drucktexte selbst zielte darauf ab, das artikulatorische Zittern oder das organische Geräusch der stimmlichen Äußerung wiederherzustellen. Darum darf die Zeichensetzung auch nicht als Hinweis auf die logischen Strukturen des Satzes missverstanden werden; sie zeigt vielmehr den Rhythmus des Textes an und zeichnet mit ihren diversen Pausen seine Prosodie, seine Anlage nach; sie ist zugleich ein erotisches Dispositiv, das die Atmung und ihre Schwankungen unterstreicht. Kurzum, der „roman parlant“ kann zugleich zweierlei sein, *roman des voix*, aber auch *roman de la voix*.

Bedeutungsvoll ist hier auch die Parallele zwischen Céline und Marguerite Duras, die Martin ins Spiel bringt. Die Stimme sei nämlich für beide ein Mittel gegen den Sprachkrieg, weil sie alles transzendieren würde. Eine solche Annahme ist im Zusammenhang mit dieser Untersuchung aus zwei Gründen interessant: erstens weil dadurch das Konzept bestätigt wird, dass die Sprache Célines nicht etwa eine sozial oder ideologisch konnotierte Sprache sei; zweitens weil sie sich auf ein archaisches „Wohlgefühl“ der Sprache zurückziehen kann, das Roland Barthes bekanntlich als „le plaisir du texte“ definierte.

Barthes erinnert daran, dass

[...] l'écriture à haute voix appartient à la signifiance; elle est portée par le grain de la voix, qui est un mixte érotique de timbre et de langage, et peut donc être lui aussi, à l'égal de la diction, la matière d'un art: l'art de conduire son corps.<sup>9</sup>

---

8 Vgl. J.-P. Martin, *La bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, 1998, S. 14-15.

9 R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, S. 104-105.

Aus sprachwissenschaftlicher Sicht ist das laute Schreiben sozusagen ein rückschrittliche Forderung, die die bedeutungsunterscheidenden Elemente der Phonologie, die als Sinneinheiten fungieren können, nicht berücksichtigt, sondern auf die Phonetik, den unmittelbaren Ausdruck der *Phone* zurückgeht:

[...] son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde: l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage<sup>10</sup>.

Folgt man Catherine Rouayrenc, ist dort, wo die gesprochene Sprache im Roman als konventionalisierter Soziolekt, als eine in der Schrift „auf einen Code reduzierte, gesprochene Sprache“ bestimmt werden kann, das Mündliche in der Konsequenz eine Sprache, von der man will, dass sie als volkstümlich, als Sprache des Volkes wahrgenommen wird. Das Mündliche könnte als solches gar nicht in das Geschriebene übergehen, weil Geschriebenes und Mündliches sich zu weit voneinander entfernt hätten und es dem normativen Charakter dieses Codes entspräche, die Voraussetzung der Lesbarkeit und der Literarizität von dem zu sein, was im Geschriebenen die Präsenz des Mündlichen bezeugen soll. Es ist also die Schrift, die mobilisiert wird und die authentische Mündlichkeit ersetzt. Sie ist es, die auf Barthes' „Körnung“ („grain“) verweist. Um zu der für die Untersuchung entscheidenden Frage nach der „petite musique“ Célines zurückzukehren, scheint es nötig mit Roland Barthes daran zu erinnern, dass der Stil immer im Umfeld eines binären Systems entfaltet wird. Dies kann ein mythologisches Paradigma der doppelten Bedeutung sein wie zum Beispiel die Dichotomie Norm – Abweichung. Wenn der Stil für Céline die wesentliche Markierung der Integrität des Individuums ist, scheint die einzige Möglichkeit, diese Antinomien auf einen einzigen Begriff zurückzuführen, die Musik zu sein. Diese stellt für Céline das einzige Prinzip dar, das das Leben mit der Schrift vereinigen kann. Insofern sie „Körnung“ des Worts ist, bietet die Musik durch ihre Gestik, eine semiotisch reine Realisierung von Sprache an, womit diese Realisierung eine einzigartige Trägerin der Erfahrung ist.

L'histoire je la conforme absolument au style, de même que les peintres ne s'occupent pas spécialement de la pomme. La pomme de Cézanne, le miroir de Renoir, ou la bonne femme de Picasso, ou la chaumière de Vlaminck, ils sont le style qu'ils lui donnent<sup>11</sup>.

---

10 Ebd.

11 Vgl. *Lettres à Albert Paraz: 1947-1957*. Hrsg. u. mit Anm. versehen durch Jean-Paul Louis. Paris, Gallimard, 1979.

Godard merkt in diesem Zusammenhang an, dass unter Stil Folgendes zu verstehen sei: „les particularités de son usage de la langue comme les indices d’une manière d’être dans le langage, et tenter de mettre celle-ci en rapport avec sa manière d’être dans le monde“<sup>12</sup>.

Die „petite musique“ von Céline ist in der Arbeit durch einige von ihm geschätzte Schlüsselwörter analysiert worden, zu denen die *Métro*, der Stock, die Leichtigkeit und der Jargon zählen. Am ausführlichsten wird von letzterem zu reden sein. Dabei werden seine Ursprünge und seine Charakteristiken genau untersucht, wobei die diesem Sprachtyp anhaftende affektive Hypertrophie verdeutlicht wird, die sich in einer größeren Freiheit des Ausdrucks niederschlägt – eine Freiheit, die Céline einerseits erlaubt, eine Sprache aus wirklichen Neologismen zu schaffen (es ist kein Zufall, dass diverse Lemmata, die nach und nach in die Wörterbücher des französischen Argot Eingang gefunden haben, auf Céline zurückzuführen sind). Andererseits tragen solche Schöpfungen zu einer Mystifizierung eines kollektiven Jargons, zum „Mythos“ des Schreibstils von Céline selbst bei. Der Hauptgrund des „todbringenden“ Charakters der Literatursprache ist laut Céline tatsächlich ihre terminologische Armut. Über diese Polemik hinaus wendet Céline sich auch gegen den *ordo naturalis*, indem er behauptet, dass die „natürliche Ordnung“ sich in den Körper eingeschrieben habe, um dem Bedürfnis nach einem persönlichen Ausdruck Rechnung zu tragen. Die rückbezüglichen Konstruktionen, die Segmentierung der Rede, die Aposiopesen, die lautstilistischen Recherchen und die syntaktischen Dislozierungen wechseln in seinen Romanen einander ab, wobei sie ein wahrhaftes emotionales Crescendo und Decrescendo erschaffen, das Godard als „rhythmische Seismographie“ bezeichnet.

### Kapitel 3: Für ein Übersetzungsatelier

Es ist leicht vorstellbar, dass die Sprache Célines fremdsprachigen Übersetzern eine harte Nuss zu knacken gibt. Zu der ganz eigenen – und gerade deswegen nur schwer wiederzugebenden – Sprachmischung des Autors, gesellt sich das spezifische Problem des in den Text integrierten *Jargons*. Hier taucht somit eine sektorale Sprache auf, die schon an sich idiosynkratisch ist, zu der sich zu allem Überfluss auch noch Idiotismen des Autors gesellen, die im Endeffekt eine mythische Idiosynkrasie konstituieren. Andererseits hat Céline den Jargon niemals als „ästhetisches“ oder „realistisches Objekt“ behandelt. Die sektorale Sprache, die er für seinen Text wählte, bezieht sich nicht auf die tat-

---

12 Vgl. H. Godard, Notice, in L.-F. Céline, *Romans I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, S. 1309-1416.

sächlich zu seiner Zeit vorhandene, sondern auf jene „symbolische“ eines Villon oder Mandrin: Es ist eine topische Sprache des Wagnisses und des Hasses, wie es sich in jener berühmten Behauptung liest, die zum Titel einer seiner Schriften wurde: *L'argot est né de la haine*<sup>13</sup>.

Im Folgenden werden es vornehmlich die Zeugnisse und die aus ihnen zu erschließenden Übersetzungspoetiken von Giorgio Caproni und Giuseppe Guglielmi sein (beide Dichter und Übersetzer französischer Autoren; Caproni hat u. a. Genet, Cendrars, Verlaine, Apollinaire, Char, Frénaud, Prévert übersetzt; Guglielmi sind die italienische Übersetzung von Queneau, Gide, Deleuze und Strarobinski zu verdanken), die einer erneuten Sichtung unterzogen werden. Dabei werden in besonderem Maße die sprachlichen Entscheidungen, die sie für Célines zweiten Roman, *Mort à crédit*, getroffen haben, in den Blick genommen.

In der Arbeit wurde der Quelltext mit den Begriffen „Prototext“ oder „Urtext“ bezeichnet. Eine solche terminologische Entscheidung erschien nötig, um dem Problem des „Originals“ als „Mythos“ zu begegnen, der ein Reflex jenes unwahrscheinlich erscheinenden „Ursprungsmythos“ ist, über den oben bereits ausführlich gesprochen wurde. Das Wort Original, das auf eine tiefverwurzelte metaphysische Tradition zurückgeht, verleiht der Übersetzung den Status einer „Kopie“ und markiert sie auf diese Weise als ein qualitativ minderwertigeres Objekt, wie Franca Cavagnoli feststellt.

Ferner verlangt jede Übersetzungsstrategie die – vorläufige – Ermittlung einer besonderen „Dominante“ des Texts. Im hier untersuchten Fall kann der Rhythmus des Textes von Céline als Dominante ausgemacht werden. Aus diesem Grund wurde eine genaue Ordnung bei der Behandlung der sprachlichen Probleme beachtet: Auf die phono-syntaktische Analyse folgt stets die lexikalische.

Eine weitere Erläuterung muss hier noch vorgeschaltet werden, bevor wir zu den Beispielen kommen: In Frankreich sind die Variationen der sprachlichen Registern vornehmlich soziolektaler und soziohistorischer Natur, denn die französischen Regionalsprachen haben die fünf Jahrhunderte andauernde sprachkulturelle Normierung und Zentralisierung nicht überlebt, außer in marginalisierter Form. Die italienische Sprache hingegen ist, um es mit Josiane Pondeur zu sagen, „polydialektal“, wobei besonders auf der diastratischen Ebene Variationen im Register ausmachen sind. Obwohl die sprachliche Normierung dank der Massenmedien inzwischen vollendet ist, haben die Regionalsprachen in Italien immer noch eine tiefverwurzelte und weitreichende Wirkung. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass eine diatopische Dominante des Italienischen einer diastratischen des Französischen entspricht. Auf diesen Umstand, dass die italienische Literatur in diatopischer Weise

---

13 Enthalten in L.-F. Céline, *L'argot est né de la haine!*, Bruxelles, André Versaille éditeur, 2009.

konnotiert ist, während der Jargon als diastratischer Typ ein soziales Faktum darstellt, wies schon Josiane Podeur hin.

Im letzten Kapitel der Arbeit, werden einige Beispiele von dem wiedergegeben, was hier als Übersetzungsatelier bezeichnet wurde und ein „offenes“ Labor praktischen Trainings sein soll. Hinter den im Folgenden präsentierten, kleineren Auszügen steht immer die Seitennummern der benutzten Edition oder des paginierten Blatts des Typoskripts.

Schließlich soll noch darauf hingewiesen werden, dass die textliche Gegenüberstellung unterschiedlicher Übersetzungen in keiner Weise mit der Formulierung eines Werturteils verbunden ist; die Gegenüberstellung aufeinanderfolgender Versionen soll ausschließlich zu jenem „hermeneutischen Wachstum“ beitragen, von dem oben die Rede war.

**Siglen:** C und C2 = Caproni; G = Guglielmi; F = Ferretti.

**9) *Fallait voir ses hanches! Un vrai scandale sur pétard... Toute plissée sa jupe... Pour que ça tienne bien la note. L'accordéon du fendu. [519]***

**C:** *Bisognava vedere le sue anche! Un vero scandalo a retroscarica... Tutta pieghettata la gonna... Per tenere bene la nota. La fisarmonica del fendimento. [8]*

**G:** *Bisognava vedere le sue anche. Un vero scandalo come culatta... Tutta a pieghe la sua sottana... Per tenere ben su la nota. La fisarmonica dello spacco. [12]*

**F:** *Bisognava vedere le anche! Un vero scandalo scoppiettante sul retro... Tutta plissettata la gonna... Perché tenga bene la nota. La fisarmonica della fessura.*

Zu sehen ist das Beispiel eines syntaktisch zerrissenen Satzes, der aus fünf Teilen unterschiedlichen Umfangs besteht, jeder einzelne phono-syntaktisch autonom und aus einem Wechsel von suspensiven Teilsätzen (markiert durch Auslassungspunkte) und assertiven Teilsätzen (Punkt und Ausrufezeichen) bestehend. Bemerkenswert ist im letzten Teil die Alliteration des stimmhaften Dentals [d].

In seiner Version verwendet Guglielmi einen doppeldeutigen Begriff für „fendu“: „spacco“. Hierdurch bleibt die Attribution der Denotate, die untereinander metonymisch verbunden sind, in der Schwebe (,Schlitz [eines Kleidungsstücks]/weibliches Geschlecht‘). Auch in der neuen Übersetzung schien es nötig, die Doppeldeutigkeit des Originals beizubehalten. „Pétard“ ist ein Begriff aus dem Argot für „posteriore“ (,Hintern‘), wird aber in gleicher Weise in der Umgangssprache für „ta-

page“ , „scandale“ verwendet (, Wirbel, Aufsehen, Skandal‘).<sup>14</sup> Der von Guglielmi gewählte Begriff „culatta“ schließt, wie es Ferrero berichtet, in sich im Wesentlichen zwei Definitionen ein: 1) „Hintertasche der Hose“, 2) „Mädchen“, und zwar in jener pejorativen Bedeutung der römischen Unterwelt des ausgehenden Jahrhunderts<sup>15</sup>. Er erhält so einen Effekt, der analog zu dem von Céline gewünschten ist. Die hier vorgeschlagene umschreibende Wiedergabe für „scandale sur pétard“ soll in einem einzigen Ausdruck die semantische Ambiguität des Substantivs „pétard“ erhalten.

**10) “Tu les crois malades?... ça gémit... ça rote... ça titube... ça pustule... Tu veux vider ta salle d’attente? Instantanément? même de ceux qui s’en étranglent à se ramoner les glaviots? [521]**

**C:** “Li credi malati?... Uno geme... un altro rutta... quello barcolla.. questo è un luogo pieno di pustole... Vuoi vuotar la sala d’aspetto? Istantaneamente? ... anche di quelli che s’accaniscono ad espettorare fino a farsi schiattare il petto? [10]

**G:** Tu li credi malati?... Chi geme... chi rutta... chi barcolla... chi ci ha le pustole... Vuoi vuotare la tua sala d’aspetto? All’istante? Anche di quelli che si strangozzano a spazzarsi via gli scatarri? [14]

**F:** Li credi malati?... Chi geme... chi rutta... chi barcolla... chi ha le pustole... Vuoi vuotare la sala d’aspetto? All’istante? Anche di quelli che si strangolano a raschiarsi via i catarri?

Auch in diesem Fall liegt eine parataktische Reihung von phono-prosodisch autonomen Einheiten mit einem rhythmischen Wechsel zwischen suspensiven und interrogativen Teilsätzen vor. Zu beobachten ist darüber hinaus, dass die synonyme Reihung (die in der Rhetorik als „correctio“ oder Verbesserung) durch ihre symmetrische und anaphorische Konstruktion eine bekannte metrische Figur der Klassik bildet: einen vierteiligen Alexandriner, der auf diese Weise parodiert wird.

Das Verb „ramoner“ hat eine metaphorische Bedeutung. Eher noch als die im Allgemeinen mit dem Verb verknüpfte Handlung („das Rohr irgendeines Gegenstands reinigen“), bedeutet das französische Verb gemäß TLFi, „débarrasser de la suie qui y est déposée, l’intérieur d’un conduit de cheminée, d’un appareil, d’un tuyau, par raclage ou par un autre moyen“<sup>16</sup>. Durch einen derartigen Vergleichspunkt wird der menschliche Körper verdinglicht und erniedrigt.

---

14 Vgl. <http://www.cnrtl.fr/definition/pétard>, Seite aufgerufen 10. 12. 2014.

15 Vgl. E. Ferrero, *Dizionario storico dei gerghi italiani – dal Quattrocento a oggi*, Mondadori, Milano, 1991, S. 114.

16 Vgl. <http://www.cnrtl.fr/definition/ramoner>, Seite aufgerufen am 10. 12. 2014.

In der ursprünglichen Version hebt Caproni das Register der letzten Aussage aus parodistischen Gründen an. So erzeugt er durch eine implizite Derivation ein paragrammatisches Spiel: *espettorare/petto* („expektorieren/Brust“). In der darauf folgenden Fassung lässt sich eine größere semantische und Register-Treue feststellen („anche di quelli che si strozzano cercando di spazzarsi la gola dei loro scaracchi?“). Diese letzte Wiedergabe der Passage ist auf phono-stilistischer Ebene besonders wirkungsvoll, indem sie mit der Verknüpfung von Zischlaut + Konsonant die Valenz einer intensive Aktionsart ausnutzt. Eine solche, noch markantere Wiedergabe findet man übrigens auch bei Guglielmi (*strangozzano, spazzarsi, scatarri*), der auf ein intensives Verb (*strangolare + ingozzare*) zurückgreift, das aus einer Zusammenziehung (Krase) gebildet wurde und insofern einen Neologismus vermuten lässt, als es sich in keinem der konsultierten Wörterbücher finden ließ.

Bemerkenswert ist ferner die unterschiedliche Wiedergabe des anaphorischen Demonstrativpronomens „ça“. Guglielmi übersetzt es im Verhältnis zu Caproni, der zu einer Normalisierung durch Variation des Ausdrucks oder Paraphrasen tendiert („uno... un altro... quello... questo è un luogo...“), in entschieden kohärenterer Art und Weise. Caproni geht so auf die Stilistik des Italienischen ein, die aus Gründen der *varietas* empfiehlt Wiederholungen zu vermeiden. Guglielmi hingegen gibt die syntaktische Konstruktion des Französischen treuer wieder. So fügt er als Markierung der Mündlichkeit die pleonastische Form des Pronominaladverbs „ci“ ein („ci ha le pustole“). Festzustellen ist ferner, dass durch keine der gewählten Lösungen das paronomastische Spiel von „attente“, „instantanément“ und „s’en étranglent“ wiederhergestellt wurde.

**63) *Ma mère avec sa jambe en laine à la traîne, elle butait partout. [546]***

**C:** *Mia madre, tirandosi dietro la gamba molla, incespicava dappertutto. [34]*

**C2:** *Mia madre, tirandosi dietro la gamba molla, s’inciampava dappertutto. [36]*

**G:** *Mia madre con la sua gamba di lana a rimorchio, incespicava dappertutto. [46]*

**F:** *Mia madre con la gamba di lana a strascico, s’inciampava ovunque.*

Als Moll-Kadenz formuliert (d. h. zum Satzende mit abnehmender Lautstärke), disloziert und disjunkt, mit Voranstellung des Subjekts und einem anaphorischen Pronomen ist der erste, ausgedehntere Teil proleptisch und deskriptiv; der zweite hat eine rasch abschließende Kadenz mit einer szenischen Funktion.

Caproni normalisiert das Gefüge durch einen eingeschobenen Satz, während Guglielmi, indem er auf eine logische Gliederung des Satzes verzichtet, den Effekt der Mündlichkeit und das „Hindernis“ wiederherstellt, das im Original durch den barschen Gegentakt der Moll-Kadenz hervorgerufen wurde. Der kurze, weil nur viersilbige Teilsatz „butait partout“ kann im Italienischen nicht wirkungsvoll wiedergegeben werden. Er bleibt periphrastisch, gefolgt von einer Bedeutungsanreicherung der Lautmasse, die den Rhythmus merklich ausdünn, indem er die szenische Wirkung des Originals reduziert. Auf der semantischen Ebene ist die bei beiden Autoren zu findende Lesart „incepicava“ durchaus wirkungsvoll, zumal sie eine Intensivierung von „inciampare“ (,stolpern, sich verhaspeln‘) darstellt. Das letztere Verb reduziert allerdings die Lautmasse des Teilsatzes, weil es auf der Ebene des Signifikats normalisiert wurde. Es handelt sich erneut um einen Kompromiss zwischen Klang und Sinn. Für einen solchen Kompromiss gibt die zweite Option Capronis ein gutes Beispiel: Das reflexive Verb „s’inciampava“, das eine intensive Aktionsart hat, vermehrt die konnotative Tragweite des Bildes ohne die Anzahl der Silben zu vermehren.

Hinzuweisen ist noch auf das Wortspiel „laine – traîne“ und die Paronomasie „butait – partout“, die im Italienischen nicht wiedergegeben wurden.

**70) Elle pavanait la cliente, chassait les monceaux de bricoles, gloussante, revient encore sur ses pas... éparpille... Toujours picoreuse, cacotante...querelleuse pour le plaisir. A deviner la convoitise on s'écarquillait les chasses, y avait du choix dans la tole... Grand-mère elle arretait pas d'aller à la remonte...d'aller piquer du "rossignol" à la salle des ventes... Elle rapportait de tout, des toiles à l'huile, des améthystes, des buissons de candélabres, des tulles brodés par cascades, des cabochons, des ciboires, des empaillés, des armures et des ombrelles, des horreurs dorées du Japon, et des vasques, des bien plus loin encore, et des fourbis qui n'ont plus de noms, et des trucs qu'on saura jamais. La cliente elle s'emoustille dans le trésor des tessons. [553]**

**C:** *La cliente si pavoneggiava, dava la caccia ai mucchi di cianfrusaglie, chiocciando, ritorna sui suoi passi...sparpaglia...Sempre razzolante, coccocodeante...attaccabrighe per il gusto. Per indovinare le brame tenevamo gli occhi sbarrati, ce n'era da scegliere nel nostro gabbio... La Nonna non si stancava di correre alla rimonta...d'andare a pizzicar "mercetta" nella sala vendite... Portava di tutto, quadri ad olio, ametiste, cespugli di candelabri, tulli ricamati alla strappona, pietre non sfaccettate, cibori, animali imbalsamati, armature e ombrellini, orrori dorati del Giappone e coppe*

*di paesi ancor più lontani, nonché certi aggeggi ormai senza più nome, e così che un nome non l'avranno mai. La cliente va in sollucchero in tanto tesoro di cocci. [41]*

**G:** *Lei si pavoneggiava la cliente, dava la caccia nei mucchi di cianfrusaglie, chiocciando, ritorna ancora sui suoi passi... sparpaglia... Sempre a razzolare, a far coccodè... litigiosa per il piacere. A indovinare la voglia ci si sgranava le palle degli occhi, c'era della scelta nel locale... Nonna smetteva mai di andare alla rimonta... di andare a pizzicare dei "fondi" alla sala aste... Riportava a casa di tutto, quadri a olio, ametiste, mazzi di candelabri, tulle ricamati a cascade, pietre grezze, cibori, animali impagliati, armature e ombrelle, certi orrori dorati del Giappone, e delle coppe, merci più lontane ancora, e zavagli senza più nome, e dei così che non si saprà mai. La cliente si scalda nel tesoro delle minutaglie. [55]*

**F.** *Si mostrava la cliente, scacciava i monticelli di cianfrusaglie, languida, torna sui suoi passi... sparpaglia... Sempre becchettante, civettante, questuante per il piacere. A indovinare la voglia si sbarrava l'occhio, c'era scelta nel locale...La nonnina non la smetteva mai di andare alla rimonta...di andare a beccare il ninnolo alla casa d'aste...Portava via di tutto, tele a olio, ametiste, mazzi di candelabri, tulle ricamati a cascata, cabochon, cibori, impagliature, armature e ombrelle, orrori dorati del Giappone, e lavabi, e altro più lontano ancora, e armamentari senza più nome, e aggeggi che non si sapranno mai. La cliente si eccita nel tesoro dei cocci.*

Dieser Abschnitt zeichnet sich durch suspensive Teilsätze in asyndetischer Reihung aus. Die erste, durch ein kataphorisches Pronomen dislozierte Formulierung („Ella-la cliente“) wird in der Form eines spiegelbildlichen, invertierten Kanons im finalen Teilsatz wieder aufgegriffen („La cliente-elle“), wo die pronominale Wiederholung anaphorisch ist. Der lebhaften, wirklichkeitsnahen Beschreibung der einleitenden Passage, die das männliche Verlangen in szenischer Weise präsentiert und in den Mittelpunkt einer Abfolge provokanter Posen rückt, folgt eine chaotische Aufzählung, die eine Anhäufung defunktionalisierter Objekte ausgesprochen gut wiedergibt. Céline skizziert so das herabsetzende und dekadente Porträt einer anonymen Figur („cliente“), die durch ihre Triebe und ihren schlechten Geschmack bestimmt wird, was durch das Herabsinken zu einem Hoftier und die Assoziation von Speise und Geschlecht („piquer“, „picorer“) markiert wird. Die gleichzeitige Anwesenheit eines sexuellen Verlangens und eines Zwangs, Dinge anzuhäufen, wird auf phonoprosodischer Ebene durch das alliterative Spiel mit dem Velar [k] und durch die Verschlusslaute [p] und [b] wiedergegeben. Die Verschlussphone repräsentieren hier gleichsam die anhäufende Domi-

nante der Figur, die als eine verdinglichende Metapher einer kulturellen Tradition erscheint, die durch den Besitz geprägt ist. Die Verschlusskonsonanten charakterisieren sowohl die Gesten der Frau („picoreuse – cacotante – querelleuse“) als auch Teile der erworbenen Objekte („candélabres – cascades – cabochons – ciboires“). Diese Markierung wird durch die Übersetzer nur teilweise wiedergegeben.

Das analoge Verhältnis dieser drei Ebenen wird durch den abschließenden Teilsatz besiegelt, in dem in einem einzigen synthetisch Bild, das durch das alliterative Spiel mit dem Dental [t] verstärkt wurde („cliente – emoustille – trésor – tessons“), zwei Zwangsmotive miteinander assoziiert werden: die Erregung und die Sammelleidenschaft.

Aus lexikalischer Sicht korrespondiert das Lemma „châsse“ vermittelt einer morphologischen Analogie mit dem jargonhaften Äquivalent eines Substantivs im Plural: „occhi“; die konnotative Wiedergabe ist wegen des bereits erwähnten Mangels eines italienischen Paradigmas für anatomische Begriffe schwierig. Es konnte sich nicht ausbilden, weil die durch die religiösen Instanzen in Italien ausgeübte Zensur über einen langen Zeitraum auf den Körper und dessen Darstellung beschränkend gewirkt hat. Unter „rossignol“ versteht man in der hier verwendeten sektoralen Sprache des Jargons ein bei einem Gelegenheitskauf erworbenes Objekt ohne besonderen Wert. Hinsichtlich des Begriffs „cabochon“, der auch in anderen Sprachen als Gallizismus verwendet wird, hat man sich für eine Erhaltung des Begriffs entschieden, anstatt ihn in eine deskriptive Paraphrase zu überführen. Bei dem Wort „fourbi“ handelt es sich um ein aus dem Militärjargon entlehntes Hyperonym („equipaggiamento“), das, nachdem es desemantisiert wurde, in der Umgangssprache nur noch eine Summe von Objekten bezeichnet, die weder Wert noch Nutzen haben („armamentario“). Es ist noch anzumerken, dass die Präteritio oder die Hyperonymie in einigen Fällen die Unmöglichkeit des „Benennens“ der Dinge bewusst macht; ihre Eigennamen sind durch kollektive, generische Bezeichnungen oder vage Periphrasen ersetzt worden („horreurs dorés“; „des bien plus loin encore“; „des fourbis qui n’ont plus de noms“; „des trucs qu’on saura jamais“).

***84) En peignoir enrubannée, elle se prélassa Mme Pinaise, sur le divan. Lui il me fait passer par-derrière, il me donne des petites claques d’amitié, il me pelote un peu... Ma mère, par terre, elle s’évertue, elle brasse, elle brandit la camelote... Dans l’effort son chignon trisse, sa figure ruis-selle. Elle est affreuse à regarder. Elle s’essouffle! Elle s’affole, elle rattrape ses bas, son chi-gnon chahute... lui retombe dans les yeux. [562]***

**C:** *In vestaglia, tutta nastri, lei se ne sta spappolata, la signora Pinaise, sul divano. Il marito mi tira indietro, mi dà delle piccole pacche in segno d'amicizia, mi palpeggia un pochetto... Mia madre, per terra, ce la mette tutta, fa la birra, brandisce in aria la robaccola.... Nello sforzo la pettinatura le si sfascia, la faccia gronda sudore. Fa paura, a guardarla. Si sfiata, perde la testa, riacciuffa le calze che le scappan via, lo chignon le va a soquadro...le ricasca sugli occhi. [49]*

**C2:** *In vestaglia, tutta nastri, lei se ne sta spappolata, la signora Pinaise, sul divano. Lui mi fa passare di dietro, mi dà delle piccole pacche amichevoli, mi palpeggia un po'... Mia madre, per terra, ce la mette tutta, fa la birra, sbandiera violentemente la robaccola [scrittura precedente: brandisce la robaccola]... Nello sforzo, la pettinatura le va a ramengo, la faccia gronda sudore. Fa paura, a guardarla. Ha il fiatone, perde la testa, riacciuffa le calze, lo chignon [sottolineato nel dattiloscritto] le si sfascia [lezione precedente: scompiglia]... le ricade sugli occhi. [52-53]*

**G:** *In vestaglia tutta infiocchettata, lei si slunga la signora Pinaise, sul divano. Lui mi fa passare da dietro, mi dà delle piccole pacche di amicizia, mi palpa un poco... Mia madre, in terra, si dà da fare, rimescola, brandisce la mercanzia... Nello sforzo le si allenta la crocchia, la faccia è tutto un rivolo. È spaventosa da guardare. Si sfiata! Perde la testa, si riacchiappa le calze, la crocchia traballa...ricasca sugli occhi. [66]*

**F:** *In vestaglia tutta infiocchettata, si adagia, Mme Pinaise, sul divano. Lui mi fa passare di dietro, mi dà delle pacchette amichevoli, mi liscia un po'... Mia madre, per terra, si adopera, rimesta, brandisce la paccottiglia... Nello sforzo, la crocchia cede, la faccia cola. È orribile da guardare. Si affanna! Impazzisce, riacciuffa le calze, la crocchia non regge... ricade negli occhi.*

Dieser Satz wurde durch die Nebeneinanderstellung und Aufhäufung kurzer, stark disjunkter Teilsätze gebildet. Die Formulierung am Anfang ist durch eine Apposition und das dem Subjekt und kaptaphorischen Pronomen („elle“) vorangestellte Prädikat in provozierender Weise disloziert. Der „Verfall“ der syntaktischen Einheit scheint ein meta-narrativer Indikator für einen Verfall auf einer ganz anderen Ebene zu sein, nämlich auf der, auf der sich die Figuren befinden. Beide Übersetzer geben diese Struktur wieder.

Der groteske und „künstliche“ Effekt der aristokratischen Pose der Frau in einer erniedrigenden Situation wird auch durch die entfremdende Co-Präsenz der beiden Register vermittelt; der parodistischen Mimesis des erhabenen Registers, das auf eine deskriptive Topik des klassischen Romans

zurückzuführen ist, wird ein niedriges Register entgegengestellt, das gleichzeitig einen unterschweligen Zusammenhang konnotiert.

Aus lexikalischer Sicht ist die Lesart Capronis demnach unangebracht: „spappolata“ gehört einem niedrigen Register an und wird von ihm für das reflexive Verb „se prélasser“ eingefügt, das wiederum einem gehobenen Register zuzurechnen ist („adagiarsi“, ‚sich betten‘). Ebenfalls wenig überzeugend ist die Wahl Guglielmis, der in den Kausativ verfällt: „slungare“. Die Wahl fiel wahrscheinlich wegen der intensiven Valenz des prothetischen [s] im Italienischen und wegen der Konsonanz mit dem anfänglichen Zischlaut von „signora“. „Peloter“ wurde von Caproni und Guglielmi gleichfalls in unangemessener Weise wiedergegeben; die beiden haben dem französischen Verb eine erotische Konnotation beigelegt („peloter“ wäre besser mit „lusingare“ oder „lisciare a parole“ wiederzugeben). Ein wirklicher Irrtum seitens Capronis, der ihm in der zweiten Fassung unterlaufen ist, hängt mit dem Verb „brasser“ zusammen, das von ihm als „produrre birra“ („fa la birra“, ‚sie stellte das Bier her‘) interpretiert wird, während sein umfassenderes Signifikat, „rimestare/rimescolare“ („umrühren“) bedeutet. Allerdings kann man den Versuch wahrnehmen, die Paronomasie „elle brasse – elle brandit“ wiederzugeben. Angemessener, obschon wenig wirkungsvoll, ist die Wiedergabe Guglielmis („rimescola“), denn sie restituiert nur den Sinn, vernachlässigt dabei aber das paronomastische Spiel, um das es hier auch geht. Was die paronomastische Dyade „chignon – chahute“ betrifft, entscheidet sich Caproni für die direkte Entlehnung des Gallizismus „chignon“, das er so wiedergibt, wie er es im Original findet, indem er die Entlehnung durch eine Kursivierung markiert. Dann interpretiert er das Verb „chahuter“ mit einer übertriebenen und im Kontext unangemessenen Lesart („le va a soquadro“), die außerdem den phono-lexikalischen Aspekt nicht berücksichtigt. In der folgenden Fassung zieht Caproni diesen Aspekt allerdings durch die Ersetzung des „chuintante“ oder palatalen Zischlauts („lo chignon le si sfascia“) mit in Betracht, während der Verzicht auf eine Kursivierung ein Indiz für die Integration des Fremdworts ins Italienische ist, was die Schreibweise homogener erscheinen lässt. Die Version Guglielmis („le si allenta lacrocchia“) ist hingegen neutral, gezähmt und rein deskriptiv.

## Schluss

Die Kritik einer Übersetzung ist im Sinne Kants eine Analyse- und Bewertungsmethode, die auf der Zerlegung ihres Objekts in seine Einzelteile basiert. Der Begriff „Kritik“ ist in just diesem Umfeld darum auch kein Synonym für Urteil, sondern ein Akt der Erläuterung. Das Sprechen über das

Übersetzen auf seine „praktischen Gründe“ zurückzuführen, heißt darum häufig zugleich, die Existenz eines generellen theoretisch-sprachlichen Fundaments als Präjudiz anzuerkennen, dem der Einzelfall als eine einzigartige Bezugsgröße entgegengestellt wird. Bei der Betrachtung des ästhetischen „Objekts“ zu beginnen – ein Verfahren, das auch Roberto Sanesi in seinen Bemerkungen zur poetischen Übersetzung vorschlägt –, bedeutet somit vorauszusetzen, dass ein solches „Objekt“, hier der Roman *Mort à crédit*, eine Übersetzungsmethode vorschlagen oder sogar bestimmen könnte. Die Hauptschwierigkeiten, denen sich Übersetzer gegenübersehen, haben einen phono-prosodischen, phono-stilistischen und phono-lexikalischen Charakter. So pflegt Céline bspw. die „Synkope“, das heißt er verschiebt im rhythmischen Gefüge des Satzes fortlaufend den Akzent. Dies ist in der europäischen Tradition eine altbekannte Figur, die durch ihre systematische Anwendung im Inneren eines ebenmäßigen Satzes, gleichsam einen Erdstoß, eine Brandung mit sich bringt, wodurch die Schreibweise dynamisiert wird und zugleich die „Natürlichkeit“ einer gewissen Phrasierung zur Diskussion stellt.

Im Allgemeinen lässt sich feststellen, dass viele der Wiedergaben von Caproni und Guglielmi in eine richtige Richtung weisen und mehr oder weniger bewusst getroffen wurden, um die Literatur und ihre diskursiven Kontext zu „restituieren“. Allerdings entscheiden die beiden sich ziemlich häufig für lexikalische Kompromisslösungen, indem sie den Originaltext paraphrasieren oder sogar überinterpretieren. Sowohl die Paraphrase als auch die Überinterpretation müssen auf vorgefassten Meinungen zurückgeführt werden. Tatsächlich bewirkt erstere, die auf der Ebene der Syntax eingreift, eine Lockerung des Rhythmus und übergibt so das „theatralische“ Wort wieder der Rede; zweitens, die auf der Ebene des Paradigmas ansetzt, verstärkt hingegen konnotativ eine neutrale Wahl der Lexik, indem sie ihr a posteriori den Status einer hermeneutisch reichen „Literarizität“ verleiht. Umgekehrt werden manche Wörter, die einem Register des Ordinären angehören, oft normalisiert und auf das Register der Umgangssprache oder sogar auf ein neutrales übertragen.

Im Detail lässt sich beobachten, dass die syntaktische Dislozierung, die für die im Text Célines reproduzierte mündliche Rede typisch ist, bei Caproni tendenziell normalisiert wird. Caproni greift ferner auf der Ebene der Lexik ein, indem er die Verbindung von Substantiv + Determinante durch eine veränderte synthetische Form mit einer größeren affektiven Wertigkeit ersetzt (Kosewörter, Diminutive, Augmentativa, Pejorativa). Feststellen lässt sich auch, dass Guglielmi – wegen des Mangels eines entsprechenden Paradigmas im Italienischen – wiederholt auf dialektale Begriffe zurückgreift, von denen in manchen Fällen in den konsultierten Spezialwörterbüchern keine Spur zu fin-

den ist. Ein ebenfalls häufig sichtbarer und überraschender Aspekt, der bei beiden Übersetzern zu beobachten ist, ist die Entlehnung von Lemmata, was auf der semantischen Ebene in der Konsequenz zu Sinnwidrigkeiten führen kann. Es bleibt unklar, ob die eingestreuten Lehnwörter auf morphologische Analogien mit dem Italienischen zurückgehen (die sogenannten „falschen Freunde“) oder einfach aus Unaufmerksamkeit verwendet wurden.

Eine der größten Schwierigkeiten bei der Übersetzung bereitete die Wiedergabe des in der gesprochenen Sprache verwendeten Demonstrativpronomens „ça“. Seine Übersetzung bereitete auch Caproni und Guglielmi Schwierigkeiten. Weil ihnen kein exaktes Äquivalent im Italienischen zur Verfügung stand, entschieden sie sich nach und nach für immer wieder andere Lösungen, auch wenn bei Guglielmi eine größere Kohärenz zu beobachten ist, vor allem was die gebildeten anaphorischen Reihen angeht, durch die er das „ça“ wiederzugeben versuchte.

Auf der Ebene des Registers normalisierten sowohl Caproni als auch Guglielmi dasjenige, was man als eine Art ‚Mischverfassung‘ bezeichnen könnte: das ineinander Übergehen von direkter und indirekter Rede, indem sie sich für gewöhnlich allein für die indirekte Rede und somit für eine narrative Form entschieden.

Was die in dieser Arbeit vorgeschlagenen Übersetzungen angeht, wurde versucht, die semantische Ambiguität von tatsächlichem und übertragenem Sinn überall dort, wo es unbedingt nötig erschien, zu erhalten. Es wurde versucht, jene rhythmische Dimension wiederherzustellen, die in den anderen Fassungen gelegentlich vernachlässigt wurde, aber mehr mit dem Urtext gemeinsam hat.

Europa wird aus kultureller und historischer Sicht gerne als Ort der Sammlung und Wiederherstellung von Sprachen anderer Kulturen betrachtet. „Die Übersetzung ist die Sprache Europas“, schreiben Camilla Miglio e Marianna Rascente, wenn sie das inzwischen zu einem Sprichwort geronnene Motto Ecos wieder aufgreifen. Wir befinden uns gewiss mitten in einem Prozess des Wandels, in dessen Zuge die Übersetzung in den letzten Jahrzehnten einen neuen Status erhalten hat. Sie erscheint nun als eine autonome Aktivität, die ihren eigenen poetischen, ethischen und hermeneutischen Gesetzen folgt. Von jener Phase, in der die Übersetzung als „Kopie“ angesehen wurde, die einer gewissen Tradition zu folgen hat, ist man inzwischen weit entfernt. Und dies verdankt man – bis zu einem gewissen Grade zumindest – auch dem sprachlichen Feingefühl Célines.

Am Schluss dieses hermeneutischen Exkurses in Sachen Übersetzung könnte ein Ausspruch Bermans stehen, der durchaus als prophetisch für die kommenden Generationen von Übersetzern gelten könnte:

La définition ultime de la traduction, c'est de libérer dans l'original écrit sa charge d'oralité.  
Mouvement infiniment difficile, qui devrait être l'unique désir du traducteur<sup>17</sup>.

Dem könnte noch hinzugefügt werden, dass die Übersetzung inzwischen als einzig mögliche Form des Überlebens erscheint, auf einem Palimpsest, das die Welt bedeutet.

---

17 A. Berman, *L'âge de la traduction: La tâche du traducteur de Walter Benjamin, un commentaire*, hrsg. v. Isabelle Berman unter Mitarbeit v. Valentina Sommella, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, S. 180.