

Passim

A NEW
UNIVERSAL DICTIONARY
OF THE
FRENCH, ITALIAN AND GERMAN LANGUAGES.
ARRANGED IN A SINGLE ALPHABET.

NOUVEAU
Dictionnaire UNIVERSEL
DES
LANGUES FRANÇAISE, ITALIENNE, ALLEMANDE ET ANGLAISE.
DANS UN ALPHABET UNIQUE.

NUOVO
DIZIONARIO UNIVERSALE
DELLE
LINGUE FRANCESE, INGLESE E FRANCESE.
IN UNICO ALFABETO.

BERLIN.

Moment-Wörterbuch

der

vier modernen Hauptsprachen.

Ein Handbuch

des

Deutschen, Englischen, Französischen
und Italienischen

in

Einem durchlaufenden Alphabet.

Neue Stereotypausgabe des „Neuen Universal-W“

BERLIN.

Trowitzsch & Sohn.

Schreiben-Übersetzen
Écrire-Traduire
Scrivere-Tradurre
Scriver-Translatar



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
Departament federal da l'intern DFI
Schweizerische Nationalbibliothek NB
Bibliothèque nationale suisse BN
Biblioteca nazionale svizzera BN
Biblioteca naziunala svizra BN

« L'ennuyeux est qu'en français transférer, transfert ne signifient jamais traduire, traduction, et traduire, traduction jamais transférer, transfert. »

Cornélius Heym, lettre à Jean Laplanche, 11 décembre 1992.

Inhalt | Sommaire | Indice

Editorial | Editoriale |
Éditorial 3

Dossier

Donata Berra, Bernard
Comment, Jean-François
Duval, Felix Philipp Ingold,
Ilma Rakusa, Leta Semadeni,
Christina Viragh:
Schreiben und übersetzen |
Écrire et traduire |
Scrivere e tradurre |
Scrivere e tradurre 4

Irene Weber Henking:
Übersetzen | Schreiben |
Übersetzen | Schreiben 9

Michel Orcel: Libres propos
sur la traduction 10

Natasa Tarnok: Agota Kristof
traduit Agota Kristof 11

Matteo M. Pedroni: «La poesia
è sempre una traduzione» 13

Urs Engeler: Zwischen den
Sprachen: Übersetzungen in
den Engeler Verlagen 14

Galerie 15

Informationen

Jonas Fränkels Gelehrtenbi-
bliothek – ein aktuelles
Erschliessungsprojekt 21

«Archivalien und Literatur
anders ausstellen» 22

Publikationen 23

Neuerwerbungen |
Nouvelles acquisitions 24

ISSN 1662-5307

Passim online:
<http://www.nb.admin.ch/passim>

Abonnement | Abbonamento:
arch.lit@nb.admin.ch

Redaktion | Rédaction |
Redazione:
Denis Bussard
Daniele Cuffaro
Magnus Wieland
Vincent Yersin

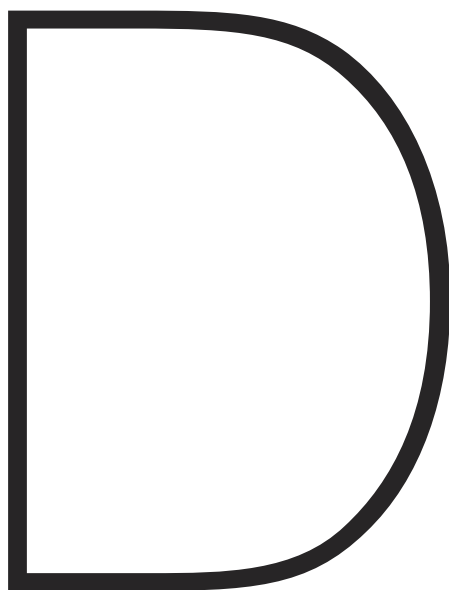
Schweizerische Nationalbibliothek
Schweizerisches Literaturarchiv
Hallwylstr. 15, CH 3003 Bern
T: +41 58 462 92 58
E: arch.lit@nb.admin.ch

Satz | Mise en page |
Composizione:
Marlyse Baumgartner

Fotos (wo nichts anderes
vermerkt) | Photos (sauf autre
mention expresse) | Foto
(salvo diversa indicazione):
NB, Flurin Bertschinger /
Simon Schmid

Cover | Couverture | Copertina:
Fonds Jean Starobinski:
*Moment-Wörterbuch der vier
modernen Hauptsprachen: ein
Handbuch des Deutschen,
Englischen, Französischen und
Italianischen in einem
durchlaufenden Alphabet*,
Berlin: Trowitzsch, [1895] (ALS-
JS-D-01-DJC-C3-2-003.018).
Foto: © Flurin Bertschinger/NB

Auflage | Tirage | Tiratura:
1500 Exemplare |
exemplaires | esemplari



Das Gedicht «Literaturarchiv in M.» von Reiner Kunze beginnt mit den Zeilen: «Unterkellert bis zum Styx // An die wand gelehnt / ein ruder: Charon / liest // Ob er, ehe er den toten übersetzt / einsicht nähme in das manuskript...» Der Vergleich des Archivs mit dem Totenreich ist ein geläufiger Topos. Und wie ein scharfsinniger Kollege einmal bemerkte, steckt in Charon tatsächlich ein anagrammatisch vertauschter Archon, ein Archivar. Seine Aufgabe ist das Übersetzen in der Bedeutung, wie es in Kunzes Gedicht zum Ausdruck kommt: der

Überführung der Literatur von der Gegenwart in die Nachwelt. Aber auch dem literarischen Übersetzen wohnt, zumindest in der deutschen Sprache, diese wörtliche Bedeutung inne: der Transfer von der einen in die andere Sprache, von einem Kulturkreis in den anderen. Dabei handelt es sich in den wenigsten Fällen um eine direkte Relation, sondern es braucht – technisch ausgedrückt – eine Übersetzerleistung, bis ein Rädchen ins andere greift. Wie komplex dieser Prozess mitunter sein kann, zeigt sich gerade am Begriff «Übersetzung» selbst, der im Deutschen – wie hier eben aufgefächert – mehrere synonyme Bedeutungen aufweist, die in einer Zielsprache verschieden ausfallen, was mithin zu Fehlern oder produktiven Irrtümern führen kann, wenn *transfer*, *transmission*, *translation* und *traduction* in der Übersetzung durcheinandergeraten. Gerade die Literatur, die anders als die Alltagssprache mit Polysemien, Metaphern und sprachlichen Irregularitäten spielt, führt das Übersetzen vor besondere Herausforderungen. Wie Autorinnen und Autoren, die selbst literarisch produktiv sind, in ihrer Funktion als poetische Dolmetscher damit umgehen, steht im Zentrum dieser Ausgabe.

Chi scrive e traduce si ritrova regolarmente su doppie pagine in cui la propria voce autoriale dialoga con parole da trasferire in un altro contesto linguistico. La polisemia, le metafore e le irregolarità linguistiche della letteratura pongono sfide particolari da affrontare come un'immersione delicata, cercando di rimanere credibilmente invisibili o – quanto meno – discreti. Una circosepzione e una ricerca linguistica che può portare a un arricchimento della propria attività letteraria. Lo si nota, infatti, quando il processo di trasposizione di immagini e ritmi solletica la mente creativa, andando a influenzare la poetica di autrici e autori. Il pungolo può arrivare da una richiesta editoriale op-

pure nascere dalla sfida di allontanarsi dal raggio d'azione conosciuto e prediletto. La traduzione può dunque diventare un intimo percorso verso qualcosa di nuovo, una via da attraversare e sulla quale conviene incamminarsi ben attrezzati: quali gli accorgimenti e i punti fermi? Quali gli equilibri? Quando fermarsi? *Passim* 34 lo ha chiesto ad autrici e autori che sono loro stessi letterariamente produttivi e che si sono confrontati con questi interrogativi nella loro funzione di interpreti poetici. Oltre alle interviste e alle analisi puntuali degli studiosi, la consueta galleria tematica propone alcuni esempi dai risvolti sorprendenti.

Dans un texte d'une éclairante fantaisie, «Le traducteur dans tous ses états», Georges Arès (de son vrai nom Cornélius Heym) fait du traducteur, tour à tour, un *traître*, une *pute*, le *serviteur de deux maîtres*, un *eunuque*, un *châteur*, un *perroquet*, un *interprète*, un *ambassadeur*, un *médium*, un *escamoteur*, un *équilibriste*, un *bricoleur*, un *ascensionniste* et, finalement, le *plus noble des hôtes*... avant de conclure: «quand une pratique reçoit trop de noms, c'est qu'elle refuse d'une certaine manière la nomination [...]. L'activité traduisante [...] oscille chez ses praticiens entre autodépréciation sadique et sublimation exaltée.» Depuis Gustave Roud au moins – qui caractérisait l'état d'esprit du traducteur par «l'enthousiasme» –, les écrivains de Suisse romande se sont souvent faits les passeurs d'illustres confrères vers leur propre langue d'écriture, jusqu'à faire de cet exercice un moment décisif de toute vocation littéraire. Point commun entre Freud, Auerbach, Tabucchi, Marcuse, Dante, Dürrenmatt, Virgile et Walser? Avoir été traduits en français par des auteurs dont les archives se trouvent à Berne!

Entre besogne alimentaire, absolue vocation et inscription au sein de filiations prestigieuses, il n'est donc pas rare que les écrivains se confrontent à la langue étrangère et se mettent eux-mêmes au défi du paradoxe sur lequel repose toute littérature traduite: «il est possible de comprendre par sympathie et par imagination l'autre que moi» (Ricoeur) bien que les meilleurs résultats de cette entreprise ne puissent relever que de l'«imperfection allusive» (Leiris). Traduire revient donc à accomplir ce qui est, en principe, à la fois tout à fait possible et rigoureusement impossible. Cette opération se situerait-elle alors aux frontières du magique?

Ce numéro de *Passim* souhaite caractériser les spécificités et les résonances de cette pratique en interrogeant la figure de l'écrivain-traducteur dont la position, traduire depuis l'intérieur même de la création littéraire, ne va pas sans poser question. Naturellement, *Passim* s'est adressé à quelques spécialistes et, surtout, aux principaux intéressés.

Schreiben und übersetzen | Écrire et traduire | Scrivere e tradurre | Scriber e translatar

Autorinnen und Autoren geben Auskunft |
Les auteurs et autrices répondent |
Autrici e autori rispondono |
Auturas ed auturs respundan

Der Schriftsteller als Übersetzer? — Musil in seinem Tagebuch: «Der Schriftsteller im Verhältnis zum Leser schreibt eine Fremdsprache.» — Der Schriftsteller mithin notwendigerweise ein Übersetzer!

Felix Philipp Ingold

Die Redaktion von *Passim* verschickte einige Fragen an Autorinnen und Autoren, die neben der eigenen literarischen Tätigkeit auch andere Literaturen übersetzen. Die Antworten sind hier nachzulesen.

La rédaction de *Passim* a adressé quelques questions aux auteurs et autrices qui, en plus de leur production littéraire personnelle, exercent une activité de traduction. Voici leurs réponses.

La redazione di *Passim* ha posto alcune domande ad autrici e autori che si occupano anche di traduzione letteraria. Di seguito le loro risposte.



© Yvonne Böhler

Donata Berra

Prima di cominciare a scrivere, come ci si prepara a tradurre un testo?

Si dice spesso che sia molto utile leggere più volte a voce alta il brano da tradurre. A mio parere, se si tratta di traduzione in prosa questo è vero solo in parte, per la poesia il discorso è diverso. A chi traduce dal tedesco – ed è il mio caso – non serve molto farsi un'immagine sonora della configurazione sintattica del brano, della sequenza delle frasi e del ritmo, dato che la struttura del tedesco diverge sensibilmente da quella dell'italiano. Ad esempio, la successione di principale e secondaria va quasi sempre ribaltata, la negazione posta alla fine di un periodo, che ne rovescia il senso, va anticipata, e la terribile *mise en abîme* delle secondarie delle secondarie delle secondarie... va comunque sciolta. Mi è stata invece molto utile la lettura a voce alta per tentare di raggiungere un traguardo irraggiungibile. La ripetizione a oltranza del brano da tradurre trasforma l'ascolto in ragionamento e il ragionamento in pensiero di scrittura, tanto che si è vicini a sentire il testo

come creazione propria. Pronto per essere riformulato in un testo nuovo. D'accordo, è utopia, non ci si arriva mai davvero, ma il percorso di avvicinamento è un'esperienza da non perdere.

Lei traduce in prosa e scrive in poesia. Quali differenze percepisce?

Si potrebbe dire che poesia e prosa siano sorelle che spesso bisticciano: l'una spera che nascano delle rime, l'altra le rifiuta categoricamente; l'una ama le allitterazioni, la parola che nasce dal suono della precedente, e molto anche le ripetizioni, tutte cose cui l'altra è allergica, e alle quali chi traduce in prosa, tanto più se in italiano, deve fare molta attenzione. Ma sorelle sono, e molto le accomuna. Nel mio caso, la poesia è stata supporto fondamentale alla scrittura in prosa per l'attenzione al timbro, alla modulazione della frase, alla conduzione musicale del testo. E nel corso del lavoro di traduzione c'è una fase che si ripresenta ogni volta identica, in prosa come in poesia, ed è *l'attesa della parola giusta*. L'inevitabile momento in cui nel testo si produce un vuoto, manca quell'aggettivo, quella locuzione, quel verbo dotati del potere magico di illuminare e rendere giusto il cotesto. Si sa, si sente che esistono, ma è inutile insistere, bisogna staccare e attendere. Verranno da soli, ma a condizione che si resti vigili, qualunque altra cosa si faccia, carta e penna alla mano, disposti a condurre una sorta di doppia vita. Quando la parola giusta arriva, si fa festa.

C'è un lavoro di traduzione che le ha fatto percorrere nuove vie creative?

Ho avuto la fortuna di poter tradurre in italiano il *Minotaurus* di Dürrenmatt, testo che Adelphi mi aveva proposto considerandolo un *racconto*. Così infatti, o al più «prosa ritmica», è definito il *Minotaurus* anche dagli specialisti, mentre è evidente che si tratti di poesia, basta osservare gli a capo prima del margine. E il sottotitolo, che recita: *Una ballata*. Avevo quindi fra le mani un lungo poema in versi, da tradurre in poesia. La prima domanda cui rispondere era: di quale verso si è servito Dürrenmatt? Dove cadono gli accenti, e quanti sono? La risposta non è stata facile, anche perché per il *Minotaurus*, come è tipico della sua poetica, Dürrenmatt adotta un modello classico ma poi se ne serve liberamente, rispettandone solo in parte le regole. Dopo specifiche ricerche sono arrivata alla conclusione che si tratti di pentapodia giambica, il verso per eccellenza del dramma tedesco. In questo caso, la lettura a voce alta è stata premessa necessaria e fondamentale alla traduzione. A lungo ho letto il testo verso per verso, scandendo i cinque accenti (o ictus) fino a interiorizzare quel ritmo, estraneo alla poesia italiana, fino a sentire che quella musica *mi cantava dentro*. E allora poi si trattava di riscrivere in versi il *Minotauro* secondo quel ritmo, sulla misura di quel metro, cercando di scacciare l'endecasillabo, che per lunga consuetudine affiorava sempre, sparigliando le carte. È stato un periodo di grande felicità, un anno di lavoro per 675 versi, un anno dedicato a riscrivere un bellissimo testo nel quale potevo riversare allo stesso tempo le mie due passioni, la traduzione e la poesia.

«Leggere», dice Marina Cvetaeva, «è complicità nel processo creativo». Tradurre, lo è ancora di più.

Donata Berra (Milano, 1947) ha pubblicato raccolte di poesia e traduce opere letterarie dal tedesco all'italiano; fra queste *Jakob dorme* di Klaus Merz, *Momenti fatali* di Stefan Zweig e *La valletta dell'Eremo*. Le scintille del pensiero, *Il giudice e il suo boia*, *La guerra invernale nel Tibet*, *La promessa* e *Minotauro* di Friedrich Dürrenmatt. Premio Schiller nel 1993, nel 2001 riceve dalla Bodmer Stiftung di Zurigo la menzione d'onore del premio Gottfried Keller. Nel 2018 il Goethe Institut di Roma e Berlino le attribuisce il premio italo-tedesco per la traduzione letteraria.



© Bernard Comment

Bernard Comment (1960-) est essayiste, romancier et nouvelliste. Il dirige la collection Fiction & Cie aux éditions du Seuil et a traduit vers le français une dizaine d'ouvrages d'Antonio Tabucchi (1943-2012). Il a en outre fait paraître *Écrire à l'écoute* (2022), livre qui rassemble leurs entretiens.

Bernard Comment

Votre œuvre personnelle s'est-elle vue influencée par votre travail de traducteur et réciproquement ?

Mon travail de création romanesque est bien antérieur à celui de traducteur (et je précise : traducteur d'un seul auteur). Ce qui est sûr, c'est qu'à un moment, Antonio Tabucchi, au-delà de motifs amicaux, voulait être traduit par un écrivain. Sans doute parce que quelqu'un qui se mesure à l'écriture est particulièrement attentif aux questions de rythme (notamment la ponctuation), et de niveaux de langage.

De fait, c'est par là que tout a commencé. Il y avait eu un premier galop d'essai, avec *Rêves de rêves*, je vivais alors à Rome et Antonio m'avait dit, « c'est un livre très spécial, j'aimerais que tu essaies de le traduire », et je lui avais répondu, « ok, à condition que tu m'aides, qu'on puisse relire ensemble, et que tu répondes à toutes mes questions ». Mais la vraie entrée en matière a été *Requiem*, écrit en portugais, dont j'avais lu le tapuscrit de la traduction en italien par Sergio Vecchio. J'étais enthousiaste de ce roman porté par une grâce fragile, hallucinée. Et quand Christian Bourgois m'a dit un jour qu'il venait de recevoir la traduction en français et voulait « que je vérifie », j'ai eu un choc. Toute la magie avait disparu. Parce que la personne qui avait traduit ce texte si étrange avait tout enjolivé, elle avait égalisé par le haut, poétisé, élevé artificiellement le niveau. On a donc tout retraduit, il y avait plus de rouge que de noir sur les pages, Antonio avait l'édition originale dans les mains, j'avais la traduction italienne avec moi, et on a produit cette version française qui est probablement la plus belle de toutes, parce qu'Antonio y faisait de petites modifications, ce fut une expérience éreintante, bénévole, mais passionnante.

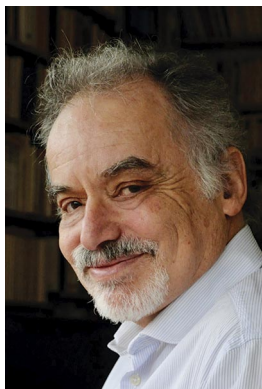
J'ai peut-être appris à alléger mon écriture en fréquentant assidument celle d'Antonio. Mais lui aussi m'a suivi, dans *Tristano meurt* en particulier, où il s'est avancé dans la déponctuation, dans le souffle de l'oralité intérieure, comme je l'avais fait de façon assez radicale dans *Allées et venues*, un livre qui l'a beaucoup marqué.

Quel texte vous a posé le plus de difficultés de traduction et, en peu de mots, pourquoi ? Existe-t-il de l'intraduisible ?

La traduction des livres d'Antonio Tabucchi n'est pas particulièrement difficile, mais elle est délicate. Mon choix a toujours été de coller au plus près du texte, notamment pour la ponctuation. En fait, la langue française est assez malléable, et on peut l'adapter au rythme italien.

Tout est affaire de justesse. Un écrivain a un rapport singulier à la langue, il a des tics, des idiosyncrasies, parfois même des formes de claudication, et il faut les respecter, les restituer le plus fidèlement possible.

Chaque traduction a été une expérience en soi. Il faut entrer dans le souffle, la pulsation. *Requiem* est un livre de la chaleur. *Pereira prétend* aussi, qui a posé la question du titre : « Sostiene Pereira » introduit une légère distance, et indique que c'est la version du personnage, à laquelle on n'est pas forcé de croire totalement. C'est d'ailleurs le sous-titre : « Un témoignage ». *Pereira soutient* était moche, ambigu (souteneur...). J'ai pensé à *Pereira déclare*, mais c'était trop judiciaire, ou pompeux. Finalement, j'ai légèrement forcé vers la mise à distance, avec *Pereira prétend*.



© Yvonne Böhler

Jean-François Duval (1947-) est écrivain, journaliste et grand spécialiste de la *Beat Generation*. Son roman *LuAnne sur la route* avec Neal Cassidy et Jack Kerouac (2022), inspiré par sa rencontre et son écoute de LuAnne Henderson près de San Francisco, se fixe entre autres l'ambition de rendre et faire vivre en français la voix de celle-ci, qui fut « Marylou » dans *Sur la route* de Kerouac.

Dans *Tristano meurt*, il y a des moments de délire, qu'il fallait restituer dans leur divagation. Et la grande difficulté fut de traduire « Pippo-pippi », une sorte de créature hystérique incarnant le monde de la télévision, du divertissement. C'était inspiré de ce que produisait quotidiennement la télévision berlusconienne, ce bruit de gros rire, d'irrespect, de vulgarité, de brutalité. On a hésité à le laisser comme ça, mais pour un lecteur francophone, cela ne voulait rien dire. Finalement, j'ai découvert que Pippo, c'est Dingo en Italie, le personnage de Disney. J'ai donc repris l'allitération de l'italien pour forger ce nom, ce concept, « Dingo-dingue », qui était évocateur et, malheureusement, précurseur : il y a beaucoup de dingo-dingues sur les ondes, aujourd'hui, et sur les scènes ou les tribunes ou les tréteaux politiques ou autres.

Cet exemple me fait dire que rien n'est intraduisible, qu'il faut laisser les difficultés se décanter, jusqu'à la petite illumination, qui finit toujours par arriver.

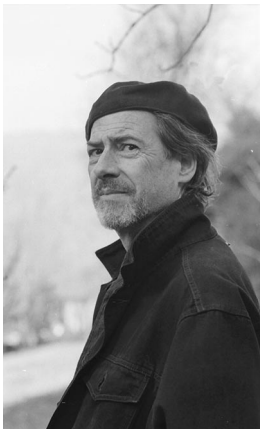
Et pour finir, un mot des retraductions. Antonio m'en a demandé plusieurs, car il n'était pas satisfait de celles qui avaient été publiées avant notre rencontre. Je trouvais que c'était un peu un caprice. Mais en fait, dès le titre, il y avait une claire nécessité. *Petits malentendus sans importance*, c'est joli. Mais ça laisse entendre qu'il y a une option juste, et une option erronée. Alors que le titre original, c'est littéralement (et tel que je l'ai adopté en effet) *Petites équivoques sans importance*, et toute l'esthétique ou la philosophie de Tabucchi s'y trouve : l'ambiguïté non résolue, l'incertitude, le doute. L'équivoque n'a pas le même statut logique que le malentendu.

Et à l'intérieur de ce merveilleux livre, il y a une nouvelle intitulée « Îles ». À un moment, le personnage, un gardien de prison qui revient en bateau de l'île où il a fait toute sa carrière pour prendre sa retraite, écrit à sa fille confortablement installée en famille à Milan pour lui dire qu'il ne va pas venir vivre chez elle, parce qu'il n'y aurait pas sa place, il est un être pauvre, économiquement et culturellement, et il fait un complexe d'infériorité, même si sa fille est très gentille. Il lui écrit donc une lettre maladroite, sommaire, d'un niveau de langue bas. Or la première traduction avait corrigé, et fait de cette lettre une missive très correcte, presque élégante, ce qui n'avait aucun sens. La grâce tient parfois à peu de choses. Quand on est écrivain, on y est particulièrement attentif.

Jean-François Duval

Mon rapport à la traduction : Sources, ruisseaux, torrents :

Sur cette question, on ne peut que remonter jusqu'à Babel, au moins. En littérature et en poésie, la question de la traduction (du verbe, de la parole) s'est posée avec infiniment plus d'acuité dès lors que l'on est passé des « littératures » dites orales (de *L'Illiade* aux chansons de geste, voire au roman courtois) à une littérature plus spécifiquement écrite, qui fixe et cristallise la voix et dont la fonction première n'était que d'assurer la transitivité du message. Rapidement, la littérature écrite s'est cependant muée en un art propre, dont par exemple l'usage toujours actuel du passé simple dans le roman français, déconnecté de la parole vive, offre une singulière illustration.



© Yvonne Böhler

Felix Philipp Ingold, Autor, Literaturwissenschaftler und Übersetzer aus dem Russischen und Französischen, unter anderem Werke von Genandij Ajgi, Fjodor Dostojewskij, Edmond Jabès, Ossip Mandelstam, Lew Schestow und Marina Zwetajewa. Neben zahlreichen anderen Auszeichnungen erhielt er 1989 den Petrarca-Preis für literarische Übersetzung und 2005 den Erlanger Literaturpreis für Poesie als Übersetzung. Zuletzt sind bei Arco von ihm erschienen *Märzember. Gedichte und Sprüche* (2024) und als Übersetzer die Gedichte von Ilja «Iliad» Sdanewitsch: *Wortlos verurteilt* (2024).

Mais à l'origine, au fond, quoi ? La voix, ou les voix d'une pluralité de peuples dont le mythe de Babel évoque d'emblée les multiples composantes sonores. Si l'univers d'*homo sapiens* est avant tout né de récits, sonorités, langages, innombrables polyphonies, alors se comprend pleinement l'ambition d'écrivains tel James Joyce, dont *Finnegans Wake* renvoie, par-delà la forme écrite, à une multiplicité de composantes sonores dont chaque langue ne serait qu'une déclinaison, en fonction du lieu, des époques et des sensibilités. (Une idée qui renvoie bien sûr à celle de la Bibliothèque «totale» évoquée par Borges.)

De facto, toute œuvre de parole est traduction. Notre appréhension même du réel en est tout entière faite, il n'est de monde que traduit. Les variations ne procédant que de différences de perception du «réel», chaque langue ayant son «rendu» propre (au point qu'à chaque peuple le très ordinaire cri du coq parvient à ouvrir des aubes à résonances nouvelles).

L'un de mes profs de lettres à la fac de Genève en 1968 prétendait que l'apprentissage et la connaissance d'une langue étrangère ne pouvait se faire qu'au détriment d'une saisie intime du français. À l'inverse, je crois que pour cet être de parole qu'est l'être humain, il importe de parvenir à cet état de saisie du monde où les questions de traduction s'abolissent, au profit d'un monde de résonances plus complet. C'est ainsi, que dans mon roman *LuAnne sur la route*, j'ai tenté de ressaisir et de faire entendre, en deçà même de l'américain, la voix de LuAnne Henderson, «Marylou» dans *Sur la route* de Kerouac.

De même, «l'histoire d'amour» relatée dans mon roman *L'Année où j'ai appris l'anglais* est-elle autant une histoire d'amour entre deux personnes qu'avec une langue *autre* (l'anglais). D'où qu'à l'occasion, dans ce mien roman (très français m'a cependant dit Alberto Manguel), je ne me refuse jamais le plaisir de questionner et jouer des langues, s'il se présente. Écrire, y disais-je, est avant tout comme de se mettre au bord d'un torrent de montagne dont l'on ramènera, dans sa fulgurance, l'une ou l'autre «prise» (*takes*), heureux de cette *sur-prise*. Les langues surgissent et bondissent en tous sens, elles sont *déconcertantes*, imprévisibles, saisies par la joie pure d'exister subitement dans l'espace et le temps. Elles ne sont qu'éclats, sauts, voltiges, caracoles. Si bien que, dans ce roman, en ces affaires de glissements, heurts, soubresauts et secousses, je m'amuse par exemple de ce que le mot anglais *cab*, abréviation de *cabriolet*, procède si naturellement des *cabrioles* d'un *cabri*.

Mon intérêt pour Jack Kerouac vient aussi de la *tension* fertile qui existe chez cet auteur entre deux parlers: ce qui «intrigue» littéralement dans son œuvre (où il n'y a pas d'intrigues), c'est comment le *joual* (dialecte français canadien) a infléchi le cours de son écriture jazzée, «boppée», pour davantage donner vie à «l'américain» de ses écrits. Sa tentative, en deçà des langues, était avant tout de faire «vibrer» le Verbe.

Les langues m'apparaissent ainsi comme les détours variés qu'empruntent les ruisseaux nés des glaciers (splendides avatars des paroles «gelées» de Rabelais?) pour mener à des océans qui leur restitueront leur densité originelle en des cycles de condensation sans cesse renouvelés. Chaque langue offrant ainsi, dans sa singularité, ses contours propres à nos explorations pour tenter de dire, au plus près, ce qu'on «appelle» «le réel».

Felix Philipp Ingold

Wie kamen Sie dazu, nicht nur eigene Texte zu schreiben, sondern auch andere zu übersetzen?

Erfahrung, Erkenntnis aus der frühen Schulzeit! Eigenständige Erkundungen am Dreiländereck im Basler Rheinhafen, dem bevorzugten Revier meiner damaligen Stadstreichei. Der Punkt, an dem die Grenzen Deutschlands, Frankreichs und der Schweiz sich treffen, war im Hafengelände eigens mit einem Poller markiert. Die Entdeckung, dass Landesgrenzen auch Sprachgrenzen sind: Hier der alemannische Dialekt (Baseldytsch) als Muttersprache, dort Französisch oder Hochdeutsch als Fremdsprachen. Dazu das Faszinosum der Last- und Schleppkähne mit ihren exotisch wirkenden ausländischen Namen und Aufschriften, nebst Französisch auch Englisch, Niederländisch, Italienisch – Sprachen, die ich damals noch gar nicht auseinanderhalten konnte, die aber gerade in ihrer Fremdheit und Unverständlichkeit eine magische Anziehungskraft hatten.

Die Schiffe als Vehikel des Übersetzens führten mir damals die Notwendigkeit des Übersetzens vor Augen, und die Schule machte mir diese Notwendigkeit vollends klar: Texte zu lesen, zu schreiben, zu verstehen ist – auch innerhalb der eigenen Sprache – ohne übersetzerische Bemühung gar nicht erst praktikabel. Einerseits musste die geläufige Mundart als *gesprochene* Rede in *Schriftform* gebracht und andererseits, gleichzeitig, ins Hochdeutsche – für uns zunächst eine Fremdsprache – übersetzt werden.

Also war eine doppelte innersprachliche Übersetzungsleistung gefragt, noch bevor der Unterricht in Fremdsprachen begann und zwischensprachliches Übersetzen zum Lehrplan gehörte. Noch später dann – bei ersten philosophischen Lektüren (Platon, Hamann) im Vorfeld der Matura – folgte die Einsicht, dass *Sprache und Sprechen immer schon Übersetzung* ist, verstanden als Akt des Bezeichnens und Bedeuten des dessen, was dem sprachlichen Ausdruck vorgeordnet ist, also die konkrete Dingwelt, die Bilderwelt, die Gefühlswelt sowie (weniger klar) die Gedankenwelt, die ja stets auch eine Wort-, eine Sprachwelt ist. In diesem Verständnis ist logischerweise jeder Autor (und darüber hinaus jeder, der sich sprachlich artikuliert) ein Übersetzer.

Was war zuerst: Die Übersetzertätigkeit oder die eigene Autorschaft?

Die eigene Autorschaft *als* übersetzerische Tätigkeit.

Wie viel Ingold steckt in Ihren Übersetzungen?

Der ganze! Ingold ist der *Autor* seiner Übersetzungen. Aber nur das Verfahren, nie das Ergebnis der Übersetzung lässt sich auf einen individuell bestimmbaren Urheber zurückführen.

Würden Sie sagen: Übersetzen ist mehr als nur eine handwerkliche, auch eine kreative (schöpferische) Tätigkeit? Inwiefern?

Insofern, als ich einen vorgegebenen Text nicht nur übersetze, sondern dabei auch nachvollziehe und nachvollziehbar mache, wie ihn der Autor in der Ursprungssprache *bewerkstelligt* hat. Das kann nur dann



© Yvonne Böhler

Ilma Rakusa, Autorin, Literaturwissenschaftlerin und Übersetzerin aus dem Französischen, Russischen und Ungarischen, unter anderem Werke von Marguerite Duras, Danilo Kiš, Marina Zwetajewa und Anton Tschschow. Neben zahlreichen anderen Auszeichnungen erhielt sie 1991 den Petrarca-Übersetzerpreis. Zuletzt sind bei Droschl die Bände *Mein Alphabet* (2019) und *Kein Tag ohne Gedichte* (2022) erschienen.



© Yvonne Böhler

Leta Semadeni, Schriftstellerin, schreibt in deutscher und rätoromanischer Sprache und übersetzt die eigenen Texte jeweils von der einen in die andere Sprache. In ihrem Archiv im SLA finden sich auch Übersetzungen von Texten anderer, z.B. ihre deutsche Übersetzung der Novelle *La Jürada* ihres Vaters Jon Semadeni. Leta Semadenis Werk wurde mehrfach ausgezeichnet, zuletzt mit dem Schweizer Grand Prix Literatur 2023.

gelingen, wenn auch der Übersetzer ein Autor ist. Die literarische Übersetzung hat nicht primär die Botschaft des fremden Texts, sondern dessen Machart – als Lesart – zu vermitteln.

Was zeichnet für Sie persönlich eine gute Übersetzung aus?

Dem Original wird man mit übersetzerischer Treue am wenigsten gerecht. Der übersetzte Text hat seine ›Richtigkeit‹ dann, wenn er auf seine – also meine – Weise mit der Vorlage *spricht*. Die Übersetzung liest sich in der Zielsprache wie (als) ein Originaltext.

Ilma Rakusa

Lust aufs Übersetzen bekam ich, als ich zum ersten Mal lyrische Prosa von Marina Zwetajewa las. Damals gab es auf Deutsch nur eine schmale Gedichtauswahl der Russin. Und so beschloss ich, mich auf diese Herausforderung einzulassen. Bis heute bin ich Zwetajewa treu geblieben. (2025 erscheint bei Suhrkamp der vierte Band der von mir betreuten Werkausgabe.) Im Laufe der Jahre kamen Danilo Kiš, Imre Kertész, Péter Nádas und Marguerite Duras hinzu, wobei ich die Texte meist selber ausgewählt habe. Nur wenn mich etwas brennend interessiert, bin ich bereit, die Mühen des Übersetzens auf mich zu nehmen. Denn in erster Linie fühle ich mich als Autorin, das eigene Schreiben war vor dem Übersetzen da und hat für mich Priorität.

Ich kann nicht behaupten, dass das Übersetzen meine literarische Tätigkeit beeinflusst hätte. Aber gelernt habe ich durch das Übersetzen eine Menge. Danilo Kišs enorm dichte Prosa über seine Familiengeschichte und den Untergang des mitteleuropäischen Judentums, über die russische Revolution, die ihre eigenen Kinder frisst, hat mir nicht nur viel Wissen, sondern auch eine Sprache abverlangt, die ich sonst kaum verwende. Hier ging es nicht um Affinität, sondern um Horizonterweiterung, in jeder Beziehung.

Grundsätzlich gehöre ich zu denen, die Autorschaft und Übersetzen unterscheiden. Meine Übersetzungen sollen nicht nach Rakusa klingen. Doch sollen sie von meiner Sprachsensibilität, meinem Ohr und meinem Rhythmusgefühl profitieren. Diese kann ich im Genre der poetischen Prosa besonders gut einbringen. Wenn ich Rakusa will, schreibe ich eigene Texte. Wenn ich übersetze, richte ich meine sämtlichen Antennen auf Zwetajewa, Duras oder Kiš aus. Ich dichte bestenfalls nach, erfinde aber nichts Neues. Die Vorlage ist da, ihr möglichst nahe zu kommen, ist das erklärte Ziel aller meiner Übersetzungen. Natürlich geht das nicht ohne eine gewisse Kreativität, da Sprachen per se nicht deckungsgleich sind und es darüber hinaus gilt, den Personalstil eines Autors, einer Autorin nachzubilden.

Freiheiten erlaube ich mir beim Übersetzen von Lyrik, im konkreten Fall von Zwetajewa. Ihr extrem elliptischer Stil, ihre Reime und Assonanzen, ihre Staccato-Rhythmen lassen sich eins zu eins kaum wiedergeben. Hier braucht es Fingerspitzengefühl und Fantasie, um den richtigen Ton zu treffen. Fünfzig Jahre Beschäftigung mit dieser russischen Dichterin haben

mich da einiges gelehrt. Und mir auch Vorzüge des Deutschen vor Augen geführt: mit seinen Nominalkomposita verfügt es über Mittel zur Verknappung, die weder romanische noch slawische Sprachen im Repertoire haben.

Eine gute Übersetzung zeichnet sich für mich dadurch aus, dass sie in Bezug auf das Original durchlässig ist: in Tonfall, Syntax, Melodie und Rhythmus. Marguerite Duras meinte einmal, die gravierendsten Fehler beim Übersetzen seien die ›musikalischen‹. Ich stimme ihr zu. Als ich den *Liebhaber* übersetzte, habe ich in der bewegenden Abschiedsszene, wo die Erzählerin Saigon mit dem Schiff verlässt, die Silben gezählt, um die Kadenz des Französischen nachzuahmen. «Und dann, zuletzt, nahm die Erde die Gestalt des Schiffs in ihre Krümmung. Bei klarem Wetter konnte man es langsam sinken sehen.» Im Original: «Et puis, à la fin, la terre emportait la forme du bateau dans sa courbure. Par temps clair on le voyait lentement sombrer.» Immer lese und übersetze ich laut, anders kann ich mich einem Text nicht nähern. Und so seltsam diese Formulierung klingen mag: Original und Übersetzung müssen für mich dasselbe spezifische Gewicht haben. Was bedeutet, dass die Dichte der künstlerischen Mittel erhalten bleiben muss, auch wenn diese nicht immer an den gleichen Stellen zum Einsatz kommen.

Leta Semadeni

Sie schreiben ihre Gedichte häufig in zwei Versionen – Rätoromanisch und Deutsch. Können Sie uns mehr zu diesem zweisprachigen Prozess erzählen – gibt es immer erst eine Ausgangsversion in einer Sprache und danach eine Übersetzung oder handelt es sich eher um eine parallele Entwicklung der beiden Versionen?

Es ist ein Hin-und-her-Hüpfen – so nenne ich es. Ich fange an mit einem Wort oder einer ersten Zeile, die mir gerade durch den Kopf geht. Manchmal geschieht dies auf Deutsch, manchmal auf Romanisch. Dann hüpfte ich sofort auf die andere Seite und schaue, wie es sich in der anderen Sprache anhören, anfühlen könnte; ob das Wort oder der Satz der Ausgangssprache in der Zielsprache den richtigen Geruch hat und das für meinen Geschmack richtige Bild evoziert.

Es kommt vor, dass mich die Zielsprache in eine andere Richtung manövriert, und dann ändere ich das Pendant in der Ausgangssprache.

Was ich mache, ist keine Übersetzung im engeren Sinne. Es ist eher ein Dialog zwischen den beiden Sprachen.

Was geht in einer Übersetzung zwangsläufig verloren, inwiefern gewinnt umgekehrt ein Text in der Übersetzung?

Der erste Teil dieser Frage setzt als gegeben voraus, dass in einer Übersetzung etwas ›verloren‹ geht, und infolgedessen jede Übersetzung für das Original negative Folgen hat, denn das Wort ›verlieren‹ ist immer negativ konnotiert.

Auch das immer wieder zitierte italienische Sprichwort «Traduttore, traditore» nimmt diese negative Haltung gegenüber der Übersetzung ein.

In einer Übersetzung geht logischerweise das Original «verloren», will man unbedingt beim negativ konnotierten Vokabular bleiben.

Man könnte oder sollte die Frage anders formulieren, z. B.: Was geschieht mit dem Original, wenn es übersetzt wird?

Eine mögliche Antwort wäre dann: Es entsteht etwas Neues, eine Art Zwilling des Originals, der jenem stark gleicht, aber eine eigene Persönlichkeit, eine eigene Färbung hat – je nachdem in welchen Kultur- und Sprachraum der Text *übersetzt* wurde.

Jede (gute) Übersetzung, die ein literarischer Text erfährt, ist aus meiner persönlichen Sicht als ein Gewinn zu werten. Nie als ein Verlust. Der Originaltext wird durch die Übersetzung ja nicht ausgelöscht.

Die Gefahr, dass der Traduttore zum Traditore wird und das Original verrät, besteht meiner Meinung nach nur dort, wo jemand am Werk ist, der oder die den Originaltext nicht verstehen kann: weil der Text und der ihm entsprechende Kulturkreis dem Übersetzer, der Übersetzerin vollkommen fremd sind, oder weil er oder sie das Handwerk nicht beherrscht. Es braucht meiner Meinung nach fürs Übersetzen nicht bloss sprachliches Talent und fundierte sprachliche Kenntnisse, sondern auch eine grosse Portion Empathie. Ein möglichst grosser Schatz an eigenen menschlichen Erfahrungen ist bestimmt auch nützlich und erleichtert das Kontextverständnis.

Existiert das Unübersetzbare?

Auf jeden Fall existiert das Unsagbare – und insofern auch das Unübersetzbare. Und genau aus diesem Grunde hat sich die menschliche Sprache zu einem so raffinierten, faszinierenden Konstrukt entwickelt: Die menschliche Sprache ist in der Lage, sogar das eigentlich Unsagbare, das Unübersetzbare in Worte zu kleiden und es in eine andere Sprache *überzusetzen*. (Das Wort stammt ursprünglich aus der Schifffahrt!)

Schreiben ist für mich persönlich der immerwährende Versuch, genau das zu tun: Das Unsagbare, Unübersetzbare auszudrücken. Würden beide nicht existieren, so gäbe es wahrscheinlich gar keine menschliche Sprache.

Ich glaube, letztlich ist jeder literarische Text (auch) ein Versuch, das Unsagbare, das Unübersetzbare aufzuspüren, es zu umschreiben und einzukreisen.

Die menschliche Sprache kann, trotz all der Schwächen, die man ihr, dieser faszinierendsten, raffiniertesten aller menschlichen *Erfindungen* andichtet, sogar mit dem Unsagbaren und Unübersetzbaren auf kreative Weise klarkommen.

Christina Viragh

Wie viel Viragh steckt in Ihren Übersetzungen?

Die ganze Übersetzung ist Viragh. Jedes Wort, das Sie lesen, habe ich gewählt, jede Stimmung, die Sie spüren, vermittle ich Ihnen über meine spezifische Sensibilität. Das mag selbstgefällig klingen, aber es ist schlicht die Realität. Auf die man sich als Übersetzerin auch gar nichts einbildet, denn natürlich sind meine Wortwahl, meine Sensibilität gesteuert vom Original. Der Anspruch auf Autorschaft besteht nicht. Sie lesen

den Originalautor, in der linguistischen und emotionalen Sprache von Viragh. Es ist ein Paradox. Eine Übersetzung ist das Original und doch nicht das Original. Man kann das nicht auflösen, und gerade das macht Übersetzen so interessant. Was tue ich da eigentlich? Es gibt keine Antwort darauf. Ein Kōan, wenn man will.

Ist Übersetzen mehr als nur eine handwerkliche, auch eine kreative Tätigkeit?

Wenn man einen Text der KI zum Übersetzen gibt, ist das Handwerk. Literatur lebt aber von mehr als von Wörtern, sie lebt von der Energie, mit der der Autor den Text aufgeladen hat. Der Energie, die seinem Leben, seiner Gefühlswelt, seiner Erlebniswelt entstammt. Genau diese Energie muss man übersetzen, viel eher als die Wörter. Ezra Pound hat zu seiner Übersetzerin gesagt, und es ist meiner Meinung nach das Beste, das man zum Übersetzen sagen kann: «Verdammt, Eva, übersetzen Sie nicht, was ich geschrieben habe, sondern was ich schreiben wollte.» Gefragt ist also der Nachvollzug der kreativen Intention, wozu es Intuition braucht, und das vielleicht fast noch mehr als beim eigenen Schreiben.

Welche (literarische) Freiheiten und Lizenzen erlauben Sie sich beim Übersetzen?

Das Ezra-Pound-Prinzip besagt ja auch, dass man sich so viele Freiheiten wie möglich nehmen soll. Es gäbe also Tausende von Beispielen, bei denen es um übersetzungstechnische Details geht. Ein gewichtigeres Beispiel, bei dem mein Gewissen nicht ganz rein ist: In *Die Abenteuer des Kornél Esti* von Dezső Kosztolányi habe ich einen Traum, den der Erzähler in der Vergangenheitsform erzählt, ins Präsens versetzt, um die grossartige Eindringlichkeit dieser Traumschilderung wiederzugeben. Literarisch wohl akzeptabel, aber nicht der Realität entsprechend. Träume erzählen wir allgemein in der Vergangenheitsform.

Was war bislang Ihre grösste Herausforderung als Übersetzerin und weshalb?

Ich könnte sagen, dass es die übermässig dicken Bücher von Péter Nádas waren, *Parallelgeschichten* und *Aufleuchtende Details*, und ja, sie machten tatsächlich auch übermässig Arbeit. Aber die grösste Herausforderung war ein Buch eines anderen Autors, das mir beim Übersetzen immer weniger gefiel. Beim Übersetzen sieht man den Text ja wie unter einer Lupe, und da sah ich Dinge, die mir immer stärker widerstrebten. Es war schrecklich schwer, die Übersetzung trotzdem nach dem besten Wissen und Gewissen abzuschliessen.

Was geht in einer Übersetzung zwangsläufig verloren?

Es geht eigentlich alles verloren, Texte sind eigentlich unübersetzbar. Was in einem Wort, einem Satz mitschwingt, auf welche Tonart er gestimmt ist, wie gefärbt, kann ich nur als Muttersprachige wissen und fühlen. Die Übersetzung arbeitet mit Analogien, mit Formulierungen, die in der Zielsprache eine ähnliche Dynamik haben, ähnliche bewusste und unbewusste Reaktionen hervorrufen. Aber die Unterschiede bleiben, eine Übersetzung kann sie nicht aufheben, soll sie auch nicht.



© Ayse Yavas

Christina Viragh, Autorin und Übersetzerin aus dem Ungarischen, unter anderem von Imre Kertész, Dezső Kosztolányi, Sándor Marai, Péter Nádas und Antal Szerb. Neben zahlreichen anderen Auszeichnungen erhielt sie 2012 den Europäischen Übersetzerpreis Offenburg. Zuletzt sind bei Dörlemann die beiden Romane *Eine dieser Nächte* (2018) und *Montag bis Mittwoch* (2023) erschienen.

Übersetzen | Schreiben | Übersetzen | Schreiben

Irene Weber Henking
(Centre de traduction littéraire,
Université de Lausanne)

Übersetzungen, die mehr als Vermittlungen sind, entstehen, wenn im Fortleben ein Werk das Zeitalter seines Ruhmes erreicht hat. Sie dienen daher nicht sowohl diesem, wie schlechte Übersetzer es für ihre Arbeit zu beanspruchen pflegen, als dass sie ihm ihr Dasein verdanken. In ihnen erreicht das Leben des Originals seine stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung.¹

Die Beziehung zwischen Original und Übersetzung wird vielfach als eine einfache Wiederholung gesehen, schlimmer noch, als eine anderssprachige Kopie eines Textes und der Übersetzer als Diener, Verräter oder bestenfalls als (musikalischer) Interpret des Originals verunglimpft. Bei den Romantikern und in Walter Benjamins epochalem Aufsatz «Die Aufgabe des Übersetzers», als Einleitung zu seinen deutschen Übertragungen der *Tableaux parisiens* von Charles Baudelaire erschienen, findet man einen ganzen Metaphern-Strauss zur sprachlichen Umschreibung des äusserst komplexen Sinngeflechtes, das sich beim Übersetzen zwischen Texten unterschiedlicher Sprachen – vielleicht sogar ausserhalb, am Rande und zwischen den Sprachen selbst – abzeichnet, aber nur schwierig bezeichnen lässt: «Die Übersetzung ist eine Form» (9), sie ist das «Fortleben» und die «Nachreife» des Originals (12), ihre Sprache umgibt «ihren Gehalt wie ein Königsmantel in weiten Falten» (15), sie ist ein «Bruchstück einer größeren Sprache» (18) und als solches «durchscheinend» (18) wie ein Palimpsest und die «umfassendste Entfaltung» (11) des Originals.

Benjamin erwartet von der Übersetzung keine Mitteilung, weil sie nur das Unwesentliche aller sprachlichen Äußerungen betreffe und skizziert so ein Ideal der Übersetzung, welches gegen das – die gesamte Übersetzungstheorie beherrschende – Prinzip der Äquivalenz spricht: Die einzig mögliche und zugleich auch vollkommene Übersetzung ist, Benjamin zufolge, als wörtliche «Entfaltung» (11) zu verstehen, welche das Original nicht ersetzt oder tilgt, sondern es in einer «Interlinearversion» (21) zum Ganzen ergänzt.

Wenn jedes Schreiben einen Echoraum zu seiner Entfaltung verlangt, dann sind es die Übersetzungen, die in ihrer Distanz zum Original den notwendig hermeneutischen Zwischenraum zu schaffen mögen. Jedes Original braucht seine Übersetzung, genauso wie jeder Autor seine Übersetzer benötigt, um neue Leserinnen und Leser zu gewinnen.

Das Übersetzen ist nicht ganz einfach zu fassen und doch gehört es, insbesondere in der vielsprachigen Schweiz, zu den wesentlichen und notwendigen Formen des gegenseitigen Verstehens. Übersetzungen spielen eine zentrale Rolle bei der Kulturvermittlung und können in der Schweiz bereits vor deren Gründung nachgewiesen werden:² 800 n. Chr. wird im Kloster St. Gallen die althochdeutsche Interlinearversion der Benediktregel geschrieben. Das Übersetzen begleitet das Original, ohne es zu ersetzen. Diese ursprüngliche und nach Benjamin und Goethe zugleich letzte Stufe der Entwicklung aller Übersetzungen ist vielleicht als teilweise Erklärung für die Erfolgsgeschichte des Übersetzens in der Schweiz zu lesen: Die Übersetzungen begleiten die Originale in unmittelbar räumlicher und sprachlicher Nähe, ersetzen sie nicht und fördern das Verständnis des anderen, indem der originale Sinn in der übersetzten Bedeutung neu lesbar wird. Dieses Ideal wird in der Schweiz durch eine ganze Serie von Faktoren unterstützt und gefördert: Auf der individuellen Ebene führt die Zwei- oder Mehrsprachigkeit von Autorinnen und Autoren insbesondere der Sprachminoritäten in der Schweiz wie z.B. der rätoromanischen und italienischsprachigen Gemeinschaften nicht allein zum Schreiben in zwei Sprachen, sondern ab und zu auch zur Übersetzung, ja zur Selbstübersetzung.

In der Geschichte des Übersetzens in der Schweiz spielen jedoch neben diesen wichtigen individuellen Sprach- und Literaturkompetenzen auch andere Elemente eine wichtige Rolle: Die Erfindung des Buchdrucks im 16. Jahrhundert lässt auch die Zahlen der Übersetzungen in der Schweiz, vornehmlich im Bereich Religion und Philosophie und aus den Sprachen Latein, Griechisch und Hebräisch, ansteigen. In der Reformationszeit wächst der Bedarf an Übersetzungen geistlicher Literatur (Bibelausgaben von Calvin und Zwingli), und Ulrich Campells rätoromanische Übersetzung der Psalmen und geistlichen Lieder von 1562 verbürgen das Vallader als Schriftsprache. Im 17. Jahrhundert werden neu auch Texte aus den Bereichen Natur- und Geisteswissenschaften übertragen, und zu den Ausgangssprachen der Antike kommen die Sprachen Deutsch, Französisch und Italienisch hinzu, später auch das Englische.

Ab dem 18. Jahrhundert nimmt die Zahl der Übersetzungen in allen Bereichen und v. a. ins Deutsche und Französische stetig zu und die in der Bundesverfassung von 1848 verankerte institutionelle Mehrsprachigkeit der Schweiz trägt zu einem weiteren Anstieg der Übersetzungen, nicht nur im juristischen und administrativen Bereich, bei. Neben den Übersetzungen in den bereits bewährten Gebieten der Religion, Philosophie und Geschichte werden ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch Werke aus der Unterhaltungs- sowie der Kinder- und Jugendliteratur geschrieben und übersetzt. Das Beispiel von Johanna Spyris *Heidi* und dessen Fortsetzungen und Entfaltungen – wenn auch nicht im benjaminischen Sinne – von Charles Tritten ab 1939 sind bekannt.

Die Zahlen der in der Schweiz publizierten Übersetzungen bleiben bis Mitte des 20. Jahrhunderts aufgrund der ökonomischen und geo-politischen Lage

1 Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers* [1923], in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, IV, Charles Baudelaire, *Tableaux parisiens*. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1972, S. 11. Alle Zitate aus dieser Edition.
2 Siehe dazu auch Irene Weber Henking: «Übersetzungen», in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 05.11.2013. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/030728/2013-11-05/>, konsultiert am 06.09.2024.

der Schweiz weitgehend stabil, um ab 1960 infolge der Entwicklung des internationalen Buchmarkts und der Bedeutung der literarischen Zeitschriften und des Feuilletons, aber hauptsächlich dank der Initiativen der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, die das Übersetzen in der Schweiz im Sinne eines Kulturaustauschs zwischen den Sprachregionen und mit dem Ausland fördert, markant anzusteigen.

Eine Wende zeichnet sich in den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts ab: Obwohl die absoluten Zah-

len der Übersetzungen stabil bleiben, nimmt deren prozentueller Anteil an der gesamten Buchproduktion deutlich ab. Zugleich diversifizieren sich die Ausgangssprachen: Die Literatur in der Schweiz ist vielsprachig und vielstimmig und die Übersetzungen geben den Leserinnen und Leser Zugang zu diesem polyphonen Raum und erlauben im Kontakt mit diesen Stimmen und Sprachen zugleich die Entwicklung und Entfaltung der eigenen Schweizer Literatursprachen und Literaturen.



© Michel Orcel

Dossier

Libres propos sur la traduction

Michel Orcel

Michel Orcel est écrivain, traducteur, éditeur et psychanalyste. Il a proposé, entre autres, des versions françaises de textes de l'Arioste, du Tasse, de Dante et Leopardi. Son récit *Les Larmes du traducteur* (2001) thématise sous forme littéraire son activité de traduction. De volumineux dossiers concernant certains de ses travaux sont conservés dans le fonds d'archives des éditions La Dogana, notamment autour de sa traduction de la *Divine Comédie*.

Comme Philippe Jaccottet, qui fut un maître et un ami, je ne saurais séparer, dans ma vie et mes ouvrages, le traducteur de l'écrivain. Dans ma jeunesse, la traduction m'a en quelque sorte ouvert à moi-même, m'a aidé à engendrer ma propre écriture. Depuis je n'ai plus cessé d'entretenir un commerce fécond avec les grandes œuvres d'autres langues. L'italien, certes, qui m'a conduit à traduire presque tous les grands poètes classiques (sauf Pétrarque, Dieu sait pourquoi), mais aussi des poèmes épars de diverses langues (latin, anglais, espagnol, provençal, etc.), dont j'ai réuni un premier bouquet dans *Ô nuit pour moi si claire*, que Florian Rodari a publié il y a peu d'années¹.

Bien peu de gens, à peine une poignée peut-être, comprennent à quel point la pratique de la traduction enrichit notre propre langue – expérience qui est au cœur de la littérature occidentale, depuis Rome et la Renaissance: elle convoque le rythme, le sens, la couleur des mots, les richesses insoupçonnées du lexique et jusqu'à la création de néologismes; elle exige une véritable immersion dans l'original, et je me suis souvent expliqué sur ma coutume d'éviter toute lecture préliminaire (de traductions, *a fortiori*) à la plongée dans un grand texte. Il faut se jeter dans une traduction comme si l'on était vierge. Virginité fictive, sans doute, mais stratégique, essentielle à qui veut remettre ses pas dans les pas de l'auteur qu'il traduit. Il me semble qu'un bon traducteur saisit, rassemble, conjugue intuitivement les savoirs et les expériences de l'auteur qu'il traduit. La langue coagule un savoir comme un fruit dans sa coque: le traducteur perce l'apparence pour toucher à l'intériorité du poète. J'ai mille fois expliqué qu'en poésie *le rythme précède le sens*: c'est pourquoi on ne saurait traduire un poète sans l'être soi-même. Malheureusement, toutes sortes de demi-habiles et d'éditeurs en mal de nouveaux titres s'approprient de façon honteuse des œuvres sublimes pour en faire des produits indigestes².

Cette pratique de la traduction, que j'ai rapidement théorisée comme une « pulsion d'échange précapitaliste³ » reste au cœur de ma réflexion et de mon usage de la translation littéraire. De ce point de vue-là, je crois être allé un peu plus loin qu'Antoine Berman, dont *L'Épreuve de l'étranger* reste néanmoins un livre fondateur. L'aventure traductive n'est guère éloignée de l'expérience amoureuse. C'est pourquoi j'ai pu écrire que « la vraie fidélité passe par la trahison⁴ » en me référant à *Così fan tutte*: le bon traducteur sait qu'il doit opérer un déplacement pour recréer le texte dans sa *forme* génétique. C'est la leçon de *Così fan tutte*, où les deux jeunes filles ne peuvent vérifier la validité de leur amour qu'en passant par l'expérience de l'infidélité. L'infidélité de laquelle je parle n'est pas celle du rythme ou du sens, tout au contraire, c'est l'infidélité même inscrite dans la langue d'accueil: il faut la traverser pour pouvoir se conjoindre à l'original. La traduction exige qu'on se transporte – avec armes et bagages, si je puis dire – dans une autre langue, une autre contrée de l'esprit. C'est un acte de dépassement, d'exil, de sortie hors de soi, mais qui ramène à sa propre terre, à sa propre langue.

Naturellement les difficultés que rencontre le traducteur dépendent étroitement de l'époque, de l'auteur, de l'état de la langue originelle. Parmi les auteurs que j'ai le plus fréquentés, l'Arioste et Da Ponte, parce qu'ils sont très proches d'une langue familière, ont sans doute été les auteurs les plus faciles à traduire (ce qui n'annule pas la question de la transcription prosodique, essentielle à mes yeux). Leopardi, dans ses grandes canzones latinisantes, le Tasse dans ses sombres constructions syntaxiques, Dante enfin, dont les registres syntaxiques et lexicaux sont si riches, n'offrent pas peu de difficultés. Mais l'essentiel n'est pas là: *la saisie de la musique intérieure (antérieure à tout sens) réduite à peu de chose les aspérités linguistiques*. Foin des traductologues! la saisie du poète-traducteur par le dieu renverse tous les obstacles.

Il va de soi que comprendre la traduction comme je le fais exclut les aplatissements qu'on justifie – fausement me semble-t-il – par la nécessité de faire de la « littérature pour tous ». Au point qu'on produit aujourd'hui des bandes dessinées inspirées de chefs-d'œuvre littéraires... Je ne vois pas pourquoi il faudrait rendre accessible au plus grand nombre des grandes œuvres *en les travestissant*. Il s'agit d'élever le lecteur vers l'œuvre et non le contraire! Une bonne traduction

1. *Ô nuit pour moi si claire*, Cahier de traduction, préface de Florian Rodari, La Dogana, Genève, 2016.

2. Voir *Le Dossier Dante* (ARCADES AMBO, Nice, 2022).

3. « À propos d'un tercet de l'Arioste (Sur la traduction comme pulsion d'échange précapitaliste) », in *Textuel*, n° 32, « L'amour de l'autre langue », 1997.

4. In *Les Larmes du traducteur* (Journal du Maroc), Paris, Grasset, 2001.



Feuillets tapuscrits de la traduction de la *Divine Comédie* par Michel Orcel avec annotations autographes de l'éditeur, Florian Rodari (Fonds La Dogana, éditeur : ALS-DOG-1-a-DAN-1).

(je parle de poésie, qui est mon domaine) sera celle qui donnera au lecteur le sentiment simultané d'une reconnaissance et d'une découverte, d'un déplacement créatif.

On me demande aussi parfois s'il y a de l'intraduisible. Si c'était le cas, cela signifierait que l'humanisme est un leurre, que notre espèce n'est pas une, et ce serait,

d'une certaine manière, justifier une sorte de racisme. Je crois à l'unité du genre humain et donc à la traductibilité *potentielle* de toutes les langues, fussent-elles des systèmes tout à fait étrangers aux langues « indo-européennes ». Ce qui ne diminue en rien la tâche du traducteur, qui n'est pas seulement celle d'un passeur, d'un truchement, mais celle d'une sorte de « prêtre » responsable du sacrifice qu'il commet pour un bien commun. La responsabilité du traducteur, c'est de s'élever à la hauteur de l'œuvre qu'il traduit : il faut croire à l'inspiration, et travailler ! Celui qui ne fait pas « chanter » le texte, tout en restant apparemment fidèle, est un « malfaiteur », comme disait Philippe Jaccottet. Il n'empêche que ce dernier, dans un des derniers mots qu'il m'adressa, écrivait à propos de ma traduction de la *Comédie* : « Je (vous) relis avec admiration et, de loin en loin, de minces réserves, dues à l'impossibilité de l'aventure ! » Je crois que son grand âge et l'anxiété d'une mort prochaine expliquent le sentiment qu'il avait que traduire Dante était une œuvre quasiment impossible. Car il s'était essayé, et avec quel succès, à traduire des poètes tout aussi difficiles, tels que Hölderlin ou Mandelstam.

J'ai vu ces trente dernières années des universitaires, des « traductologues », se lancer dans des traductions collectives. Pour les œuvres littéraires, c'est un véritable affront à l'auteur – du moins depuis l'apparition de la subjectivité : l'empathie originelle du traducteur avec son œuvre est incontournable. De récents essais en français (Dante, Leopardi, Pavese) ont montré l'échec de ces résultats hybrides, dépourvus de la forme structurante que doit imprimer le traducteur à son œuvre. Car tels sont la tâche, le tourment et l'honneur de la traduction.

Dossier

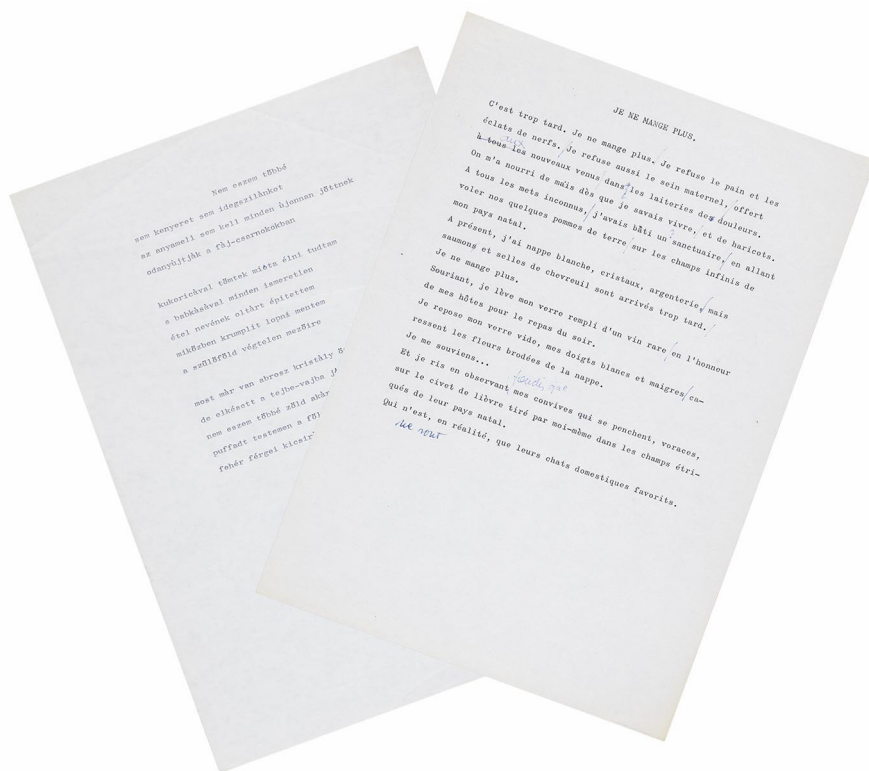
Agota Kristof traduit Agota Kristof

Natasa Tarnok
(Institut national des langues
et civilisations orientales)

Agota Kristof (1935, Csikvánd, Hongrie – 2011, Neu-châtel, Suisse) a écrit ses premiers textes en hongrois. Lorsqu'elle se réfugie en Suisse romande, après l'insurrection de Budapest, elle va en réécrire une grande partie en français. Elle les inclut ensuite, intégralement ou par fragments, dans son recueil de nouvelles *C'est égal*¹, ainsi que dans ses romans. Ce qui est particulier dans son cas, c'est le passage de textes versifiés en hongrois à de la prose en français. Les tapuscrits et manuscrits de son œuvre, conservés aux Archives littéraires suisses, forment une collection très complète, qui offre

une base pour des recherches non seulement sur l'autotraduction, mais aussi sur la création littéraire en général. Le « cahier jaune² » constitue sans doute l'un des documents où ce processus d'autotraduction est le plus visible, notamment à partir des traces manuscrites qu'il présente. Il se compose d'une dizaine de poèmes en hongrois et en français, dont certains sont restés inédits. Le statut manuscrit du document rend les suppressions et ajouts encore plus apparents que dans un texte dactylographié, par leur caractère en quelque sorte « immédiat », dans le geste même de l'écriture. Kristof a tendance en effet à raturer, parfois à plusieurs reprises, les vers dont la traduction ne la satisfait pas, à lister dans la marge le vocabulaire souhaité, à réécrire les mêmes vers de nombreuses fois. Dans ce cahier jaune, plusieurs poèmes désormais recueillis dans *Clous*³ existent sous forme d'une deuxième version hongroise et/ou d'une version française versifiée, comme « Fehér fák⁴ » et « Emigránsok⁵ ».

Les caractéristiques de l'écriture et de l'autotraduction kristoviennes apparaissent de manière frappante à travers l'exemple du poème « Nem eszem többé⁶ » et sa version française « Je ne mange plus⁷ ». Il en existe



Poème en hongrois et l'une des versions de sa traduction en français (ALS-Kristof-A-3-17/1 et A-4-43/1).

deux versions dactylographiées en français et, en comparant ces variantes sous un angle génétique, on peut observer comment fonctionne le processus de création. Celui-ci apparaît d'autant mieux lorsqu'on analyse les altérations sémantiques et structurelles qui se produisent dans le passage d'une langue à l'autre. Il faut dire que la mise en relation des différentes solutions de traduction proposées par l'autrice est particulièrement significative.

Au premier abord, il est évident que Kristof retravaille plusieurs fois ses textes avant publication. De nombreuses annotations au stylo noir, par exemple, montrent sa volonté de maintenir un vocabulaire parfaitement adapté au moment de s'autotraduire. Même lorsque le terme n'est pas central d'un point de vue sémantique, l'autrice cherche des équivalents culturels à certains mots difficilement traduisibles. On peut voir par exemple le mot « *babkása* » être rendu par « cassoulets », puis par « fayots » et enfin par « haricots ».

Nous constatons par ailleurs que le texte est beaucoup plus long en français que dans la langue originale, ce qui est dû à la syntaxe propre aux deux langues, et notamment à la présence ou non d'uffixes, mais aussi à la présence de paragraphes ajoutés ou réécrits. Le hongrois étant une langue agglutinante, les préfixes et suffixes sont directement ajoutés à la racine; les mots composés, eux, ne forment qu'un seul et même terme, comme par exemple dans « *idegszilánkot* » (ideg-szilánk-o-t): ce mot est traduit en français par l'expression « les éclats de nerfs »; le terme est décomposé, et perd le suffixe du complément d'objet direct « -t ». De plus, le sujet grammatical n'est précisé, en hongrois, que dans la terminaison du verbe conjugué, à l'opposé du français, où le pronom personnel « je » est nécessaire, et dès lors présent tout au long de la nouvelle, à part dans l'incipit et dans la dernière phrase.

La traduction des jeux de mots est un des plus grands défis posés à l'autotraducteur, mais c'est aussi un stimulant pour sa propre créativité d'auteur. Ainsi, l'expression « *fáj-csarnok* » (traduction littérale: « le hall de la douleur ») fait référence à une locution plutôt prosaïque, issue du langage familier, « *tejcsarnok* » (traduction littérale: « le hall du lait ») qui désigne les mères qui allaitent; en remplaçant un des composants du mot, Kristof souligne la douleur de l'allaitement. Dans la version française, elle choisit la formule: « dans les laiteries de douleurs », image peu compréhensible au premier abord pour un francophone, mais qui propose une traduction finalement assez proche de l'expression originale. Nous pouvons constater ce même phénomène d'autotraduction, certes de façon plus subtile, dans plusieurs autres textes et affirmer qu'une partie de l'originalité de la prose française d'Agota Kristof en procède.

Dans « *Je ne mange plus* », Kristof choisit de réécrire complètement les trois dernières lignes de son texte. La version originale se présentait ainsi: « je ne mange plus vert comme l'herbe // boursoufflé mon corps fait germer // les blancs vers de terre » (traduction de Maria Maïlat, dans *Clous*), alors que le texte français intègre l'image d'un dîner: « Souriant, je lève mon verre rempli d'un vin rare en l'honneur de mes hôtes pour le repas du soir. » Elle propose: « mes doigts blancs et maigres se reposent sur la nappe » dans le texte tapuscrit, puis choisit pour la version publiée une image plus dynamique: « mes doigts blancs et maigres caressent les fleurs brodées de la nappe ». Elle rajoute également dans la version publiée: « Je me souviens... », expression que nous retrouvons une trentaine de fois dans ses textes hongrois. L'opposition subtile de « mon pays natal » à « leur pays natal » souligne la difficulté du sujet lyrique à s'adapter à son nouvel environnement. Les origines, la solitude, la recherche de soi et le vécu de l'enfance sont des thèmes récurrents chez Kristof, car son identité hongroise et son changement d'environnement linguistique quotidien restent importants pour elle tout au long de sa vie. Dans un entretien accordé à France Culture, elle dit se considérer comme « écrivaine hongroise de langue française », en avouant ne « plus complètement [posséder] le hongrois ».

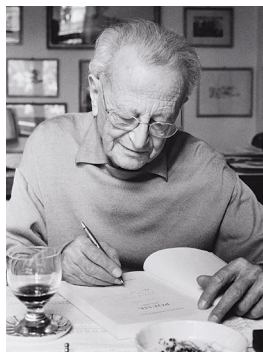
Fait notable donc de ces autotraductions kristoviennes: c'est finalement la prose française qui prend le pas sur les vers hongrois. La version française est souvent la plus développée. Les incidences esthétiques de l'autotraduction sont un des sujets les plus significatifs pour qui étudie l'œuvre de Kristof. Pourtant, à part le poème « *Berceuse* », ces traductions manuscrites – celles présentes notamment dans le cahier jaune et qui témoignent de réécritures multiples – sont restées encore tout à fait inédites. La recherche dont est issu cet article porte sur la genèse des œuvres kristoviennes, il s'agit d'une analyse bilingue d'un corpus dont les autotraductions forment des variantes. Il serait par ailleurs intéressant de se mettre à la recherche des intertextes de ces œuvres; de comparer le style des poèmes français, dont certains ont été publiés dans *Clous* comme « *Vivre* » ou « *Persinet* » à la poésie kristovienne en hongrois et, plus généralement, d'analyser dans son œuvre la place de l'identité linguistique.

- 1 Agota Kristof, *C'est égal*, Paris, Seuil, 2005.
- 2 ALS-Kristof-C-2-c/05. Les autres cotes citées dans les notes renvoient toutes au Fonds Kristof.
- 3 Agota Kristof, *Clous. Poèmes hongrois et français*, Genève, Zoé, 2016.
- 4 Version tapuscrite conservée sous A-4-26.
- 5 A-4-24.
- 6 A-4-43.
- 7 A-3-17.

«La poesia è sempre una traduzione»

Federico Hindermann poeta e traduttore

Matteo M. Pedroni
(Università di Losanna)



Federico Hindermann fotografato da Yvonne Böhler. ©

Federico Hindermann (Biella, 1921 – Aarau, 2012) è stato un poeta e un traduttore per molti versi atipico. Per stringere tutto in una formula, si potrebbe dire che la sua figura non è quella del poeta-traduttore ma piuttosto quella del poeta *e* traduttore. Nel poeta-traduttore – Montale, Caproni, Buffoni, Pusterla – la traduzione è parte integrante della creazione letteraria, mentre per Hindermann l'opera tradotta non è direttamente coinvolta con la sua poesia. Ciò non significa che non vi siano legami profondi tra l'una e l'altra, tanto da poter affermare che senza l'esperienza del traduttore non esisterebbe il poeta, ma questi legami maturano in un regime di esclusione e distanziamento. Sempre avvalendoci di formule che favoriscono la brevità, potremmo dire che quando e dove c'è la traduzione, in Hindermann non c'è la poesia. Franco Facchini – poeta «bellinzonese» scomparso nell'aprile di quest'anno – traduce Ammons e ne scrive delle variazioni né più né meno di Giuseppe Zoppi, quando volge in italiano decine di quartine T'ang e ne scrive di sue. Questo scambio tra l'atto traduttivo e creativo, così tipico del poeta-traduttore, in Hindermann non si realizza, prima di tutto perché la quasi totalità delle sue traduzioni anticipa di decenni la nascita del poeta¹ e secondariamente perché la lingua del poeta è l'italiano mentre quella del traduttore è il tedesco. Il distanziamento cronologico difficilmente può essere attribuito alla volontà di Federico Hindermann, mentre l'esclusività linguistica obbedisce a una scelta, istintiva più che razionale, operata negli estremi anni Sessanta.

Una scelta sorprendente per chi ormai da un quarantennio vive in Svizzera tedesca – 1931-1971 – e in (svizzero-)tedesco parla, scrive e traduce, come giornalista culturale, redattore editoriale, docente liceale e universitario. D'altra parte l'italiano non è certo una lingua qualunque, è la lingua di partenza dell'uomo e del traduttore, lingua dell'infanzia, trascorsa in Piemonte (1921-1931), e lingua letteraria o scientifica, tradotta e studiata dall'intellettuale. Sue le versioni dell'*Aurélia* di Nerval (1943), de *L'Étranger* di Camus (1951), di *Tra dove piove e non piove* di Anna Felder (1970), dei *Pesci rossi* di Cecchi (1973) e di molti racconti di scrittori italiani dell'Ottocento e Novecento (Pirandello, Vittorini, Felice Filippini, Bontempelli, Zavattini, Lisi, Chiesa, Angioletti, Piero Bianconi, Moravia, Bacchelli, Landolfi, Patti, Monelli, Cecchi, Flaiano, Praz, ecc.).

Ma il poeta che conosciamo non sarebbe probabilmente nato se l'italiano, negli anni d'insegnamento al liceo di Aarau, non fosse diventato anche la lingua di nuovi, duraturi affetti, che legheranno Federico Hindermann alla scrittrice ticinese Anna Felder, recentemente scomparsa. La loro amorosa «conversazione»² riunisce indissolubilmente la lingua italiana alla creazione lette-

riaria e le loro opere – in versi quelle di Federico, in prosa quelle di Anna – costituiscono così il luogo ideale in cui «stare insieme».³ Come i due innamorati del romanzo di esordio della Felder, anche Anna e Federico vivono tra l'Aare e il Po, tra Svizzera e Italia, tra tedesco e italiano. Non è un caso che il loro conversare conviva nei dattiloscritti di quel romanzo: nei margini fioriscono le postille a matita di Federico, che di quel romanzo assicurerà la traduzione in tedesco, apparsa a puntate sulla «Neue Zürcher Zeitung» (aprile-maggio 1970), in anticipo sull'edizione in lingua originale (Locarno, 1972).

Il recupero letterario della lingua materna attraverso la quale Hindermann nella prima infanzia aveva conosciuto il mondo, al di qua delle convenzioni sociali e dei condizionamenti culturali è il recupero di una lingua adamitica che aderisce alla realtà, alle cose da essa nominate, e che riesce a riportare alla superficie della coscienza le sensazioni di quel primo aurorale vincolo tra creatura, creato e creatore. Questo percorso a ritroso verso un utopico ricongiungimento con i valori più alti dell'esistenza, il senso stesso della vita, il Verbo, è sottolineato nella sua poesia dallo scavalco del l'italiano standard per riguadagnare, per singole tessere, idiomi misteriosi, ancestrali, popolari, espressioni di un'armonia tra terra e cielo, dialogo aperto con il trascendente. «La poesia – dichiara Hindermann in un'intervista radiofonica del 1994 – è sempre una traduzione, [...] è sempre qualcosa che si cerca di tradurre da una lingua che si sa più o meno, in un'altra lingua che non si sa addirittura ancora».⁴

Il nesso tra scrittura e traduzione non è un semplice ammiccamento a teorie poetiche otto-novecentesche, ma è frutto di un'esperienza vissuta in prima persona fin dalla giovinezza e investita di motivazioni e sentimenti diversi. Guadagnapane per lo studente ventenne a Basilea, orfano di padre e di madre, con un fratello minore a carico («vous savez que j'aurais besoin d'un minimum de 220 pour mon frère – ne croyez-vous pas que je pourrais avoir des traductions fixes, italien-allemand ou vice versa?»);⁵ professione, a Zurigo, per il redattore del mensile culturale «Atlantis Länder, Völker, Reisen»; straordinaria forma di conoscenza, soprattutto nello sguardo retrospettivo del direttore della casa editrice Manesse: «ich habe seit meiner Jugend, wenigstens in Übersetzungen, möglichst viele Kulturen kennenzulernen versucht».⁶ Ma sullo sfondo di questa lunga esperienza traduttiva, sembra di poter riconoscere un'altrettanto lunga frustrazione del traduttore, che a volte ammette l'«[...] insofferenza di tradurre e di continuare un esercizio che mi pare di conoscere troppo bene e che tuttavia non soddisfa mai, perché i risultati restano sempre troppo imperfetti».⁷

Un'imperfezione accettabile per la prosa, ma non per la poesia, la cui traduzione Hindermann affronterà in poche, eccezionali occasioni e sempre come traduzione di servizio, letterale più che letteraria. Il rispetto, quasi religioso, della poesia, intesa come traduzione *da* e *verso* una lingua misteriosa, spiega la scelta di non volerla (ri)tradurre in lingue convenzionali e spiega pure la centralità e l'esclusività che assume l'italiano nella nascita del poeta maturo. Traduttori entrambi, il poeta *e* il traduttore rimarranno sempre distinti. Hindermann tradurrà esclusivamente in tedesco e soltanto prosa, e scriverà, in italiano, soltanto poesia.⁸

1. In realtà Hindermann, nel 1940, pubblicò otto poesie in tedesco con altri giovani poeti nel volumetto *Gedichte* (Basel, Turm-Verlag).

2. Cfr. M. Pedroni, «Era quello il nostro conversare». Anna Felder e Federico Hindermann, in «Passim», 29, 2022, pp. 8-9.

3. «Lat. CONVERSARI "frequenter qualcuno", "trovarsi insieme" (M. Cortelazzo, P. Zolli, DELI. Dizionario Etimologico della Lingua Italiana, Bologna, Zanichelli, 1999, sv. *conversare*).

4. N. Emery, Intervista a F. Hindermann, RadioTelevisione Svizzera di lingua italiana, 17 aprile

(<https://www.rsi.ch/la1/programmi/cultura/Federico-Hindermann-6488644.html>; consultato il 10 marzo 2021).

5. Lettera di F. Hindermann a A. Béguin, Zurigo, 23 aprile 1947, cit. in M. Pedroni, *Le intenzioni del poeta. L'opera in versi di Federico Hindermann*, con il carteggio Hindermann-Contini, Roma, Carocci, 2021, p. 77.

6. F. Hindermann, *Für Hörer aller Fakultäten*, «Börsenblatt», 1-4.01.1983, p. 39.

7. M. Kleis, *Il carteggio Federico Hindermann-Felice Filippini*, Mémoire de Maîtrise universitaire ès Lettres, printemps 2019, p. 69.

8. Eccezion fatta per le già ricordate poesie giovanili in tedesco e per pochi altri versi successivi in tedesco e francese; e per le prose brevi in italiano di *Un pugno di mosche* (Locarno, Anaedizioni, 2003).

Zwischen den Sprachen: Übersetzungen in den Engeler Verlagen

Urs Engeler

Als Herausgeber und Verleger hat Urs Engeler immer an der Sprachvermehrung gearbeitet, und so ist es nur konsequent, wenn aus ursprünglich einem Verlag über drei Jahrzehnte hinweg mehrere Verlage hervorgegangen sind, unter ihnen die roughbooks und das Versteck, die alle zusammengefasst sind unter einer Webadresse: www.engeler.de. Im Zentrum stand immer und steht immer weiter eines: die Poesie in Praxis und Theorie. Dabei nimmt die Übersetzung in Engeler's Verlagen eine besondere Stellung ein, weil sie zugleich Lektüre und Schreiben ist. Immer beides zugleich sein, das Eine und das Andere, das ist der Idealfall von Lebendigkeit, das ist: Poesie.

Wie jede Lektüre grundsätzlich die Lebendigkeit des Textes gerade dadurch erweist, dass keine zwei Lektüren identisch sind, so auch die Übersetzung. Ein Text ist, was und wie er ist – und wie und was er sein könnte, zeigt seine Übersetzung. So fest der Text zu stehen scheint, so veränderlich erscheint seine Übersetzung. Sie könnte auch ganz anders sein. Und keine Übersetzung gibt, was der zu übersetzende Text gibt. Man bekommt immer etwas Anderes. Und oft auch mehr. Das ist keine Frage der Qualität. Es ist nicht anders möglich: Die beiden Sprachen *sind* verschieden. Die Frage ist, wie man sich der Differenz gegenüber verhalten will. Darauf bedacht, sie möglichst gering zu halten – oder im Gegenteil bereit, grössere Differenz nicht nur zu akzeptieren, sondern sie geradewegs zu ermutigen.

Deshalb habe ich lieber mit Dichterinnen als mit professionellen Übersetzerinnen gearbeitet: Weil sie sich etwas mehr trauen und uns Lesern etwas mehr – nein, nicht zumuten, sondern: zutrauen. Was für mich als Büchermacher bedeutet hat: Diese Differenz muss sichtbar sein, das Andere und mehr vom Andern muss erlebbar sein – was nur dann der Fall sein kann, wenn beide Texte, das sogenannte Original und der durch dessen Übersetzung gewonnene Text, in ein und derselben Veröffentlichung wiedergegeben werden und man vom einen zum andern Text hin und her wechseln kann.

Das braucht nicht immer im Links-das-Original-und-rechts-die-Übersetzung-Schema zu sein: Mirko Bonnés Übersetzung von e.e. cummings Gedichten unter dem Titel *39 alphabetisch* zum Beispiel ordnet sie beide, Original wie Übersetzung, logischerweise alphabetisch:

Inhaltsverzeichnis

a wind has blown the rain away and blown
An (fragrance)Of
(b
b
bright
dive for dreams
D-re-A-mi-N-gl-Y
emptied.hills.listen.
(fea
here's a little mouse)and
here's s
i thank You God for most this amazing
i will cultivate within
if i love You
If you can't eat you got to
if(you are i why certainly
in a middle of a room
lady will you come with me into
love is a place
may i be gay
mouse)Won
"nothing" the unjust man complained
now all the fingers of this tree(darling)have

8 & 17
10 & 19
12 & 31
16 & 87
18 & 35
20 & 71
22 & 73
24 & 23
26 & 29
28 & 41
30 & 39
32 & 43
34 & 45
36 & 25
38 & 53
40 & 27
42 & 47
44 & 37
46 & 55
48 & 75
50 & 59
52 & 61
54 & 49

aus mehr finden als suchs
das kleine pferd ist neugE
die bläue
diese(die;vorgibt
ein wind blies allen regen fort und blies
Eine(duft) von
(einst wie ein funkeln)
entleerte.hügel.lauschen
falls ich Dich liebe
falls(du ich bist weshalb sicherlich
(fe
(g
heLler
herzensdame komm mit mir in
hier i
hier ist 1 kleine maus)und
ich dank Dir Gott für meist den wundervollen
ich will im innern kultivieren
in einer mitte eines raumes
jetzt haben alle finger(liebling)dieses baums
jetzt ist ein schiff
Kannst du nicht essen musst du
liebe ist ein ort

66 & 9
70 & 11
72 & 13
74 & 15
8 & 17
10 & 19
64 & 21
24 & 23
36 & 25
40 & 27
26 & 29
12 & 31
18 & 35
44 & 37
30 & 39
28 & 41
32 & 43
34 & 45
42 & 47
54 & 49
56 & 51
38 & 53
46 & 55

Das Durcheinander hat System. Übersetzung kann geradesogut ein System der Ver- wie der Entwirrung sein.

Jürg Laederachs *Alphabetisches Afrika* wiederum geht Walter Abishs *Alphabetical Africa* voran. Damit sich jede und jeder selber daran üben kann:

*Am Anfang allen Anfangs Alex, Allen, an Alvas Arm. Ankunft Antibes, Aussichtsterrasse, alter Ankerplatz. Als Alvas Aussehen alle anzog, allerhand Anzügliches anregte, als Alex Abmahnungen ausstieß, als Allen ärgerlich atmete, artete alles auf Anhieb aus: Abermaliges abgedroschenes afrikanisches Amusement. (*Auflösung am Ende)*

Aber auch Dichtung, die weniger buchstäblich konzipiert erscheint, kann zu Umdrehungen Anlass geben. James Baldwin schreibt:

*Imagination
creates the situation,
and, then, the situation
creates imagination.*

*It may, of course,
be the other way around:
Columbus was discovered
by what he found.*

Und Christian Filips übersetzt (in seiner Übersetzung von Baldwins Gedichtband «Jimmys Blues», der eben gerade in den Engeler Verlagen erschienen ist):

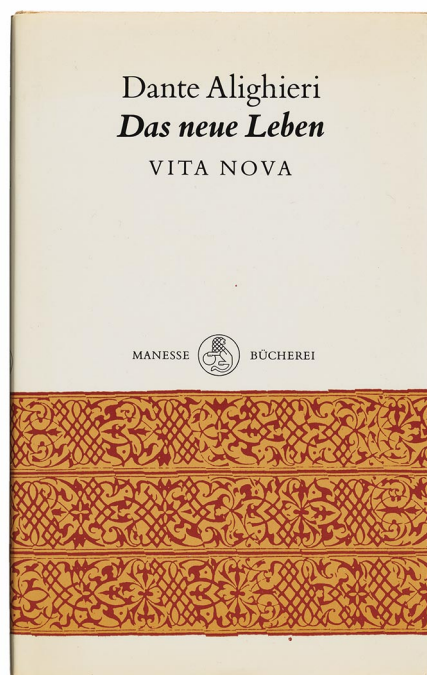
*Einbildungskraft
erschafft den Moment,
und dann der Moment
die Einbildungskraft.*

*Gut möglich auch,
dass es andersrum sei:
Entdecker des Kolumbus
war das Ei.*

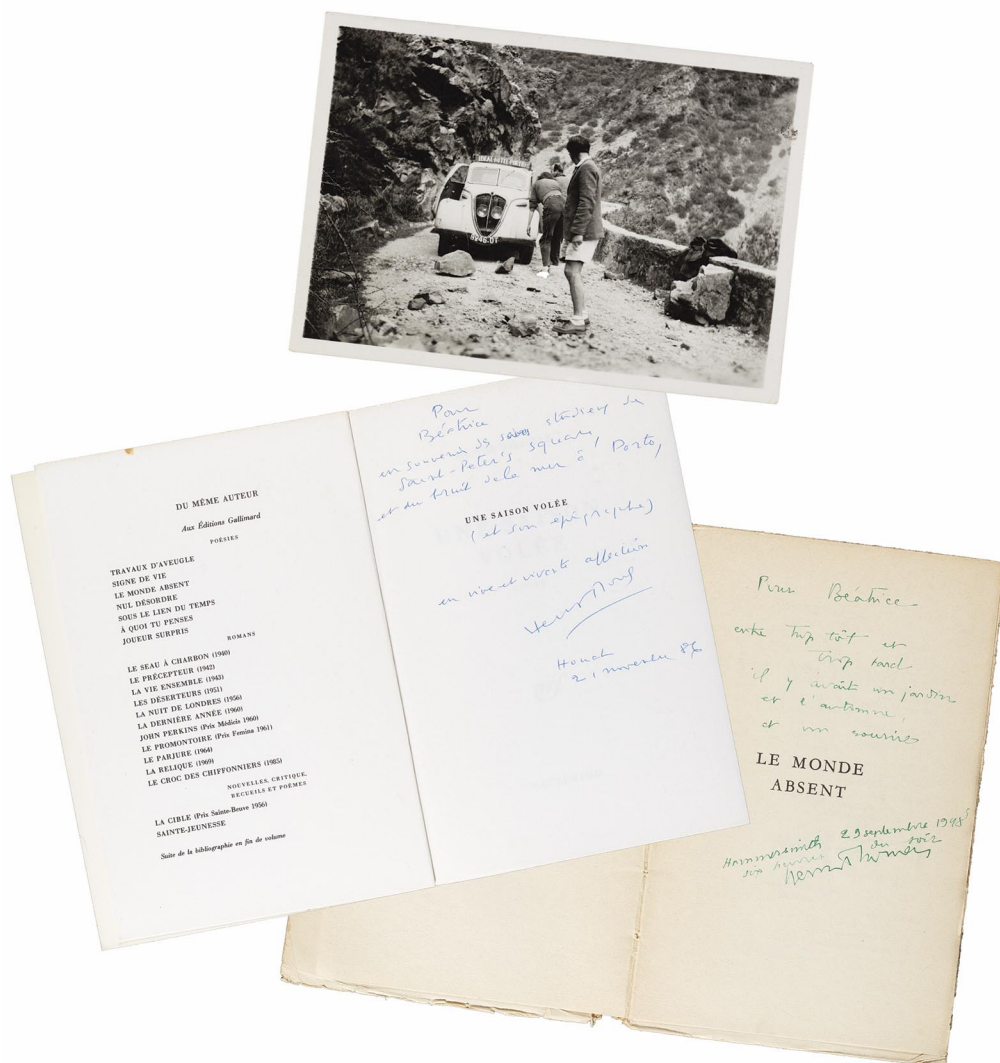
Der Tanz von Drehung und Umdrehung kann sogar so weit gehen, dass die Übersetzung das Gegenteil von dem behauptet, was das Original sagt. Ich erinnere mich an einen Aufsatz von Peter Waterhouse, der zeigt, dass Paul Celan in einem Gedicht «weiß» absolut richtig mit «schwarz» übersetzt (oder umgekehrt). Ich erinnere mich nicht mehr daran, welches Gedicht Celan da übersetzt hat, noch finde ich den Aufsatz von Waterhouse wieder. Aber auch das kann eine Leistung von Übersetzung sein: Sie führt uns in den Wald, und wir sind glücklich verloren und froh, so unverhofft an genau diesen Ort gekommen zu sein, und alle Richtungen sind offen!

* Auflösung: Ages ago, Alex, Allen and Alva arrived at Antibes, and Alva allowing all, allowing anyone, against Alex's admonition, against Allen's angry assertion: another African amusement.

Schreiben-Übersetzen | Écrire-Traduire | Scrivere-Tradurre | Scrivere-Translatar



SLA-Weder-D-11-a



ALS-BM-D-8-a/6, D-8-a/21 et D-8-d/1

Die Nach-Dichtungen der Hannelise Hinderberger

Es bedarf zweifellos mehr als exzellenter Sprachkenntnisse, um wie Hannelise Hinderberger Dante Alighieris *Vita Nova*, Francesco Petrarcas Sonette aus dem *Canzoniere*, die Lyrik Francesco Chiesas, die Gedichte Paul Verlaines oder Charles Baudelaires *Künstliche Paradiese* ebenso zu übersetzen wie Elsa Morantes *La Storia*, Ignazio Silones *Una manciata di more* und zeitgenössische Tessiner Lyrik. Hannelise Hinderberger (1904–1992), die in Zürich und Bern Germanistik und Kunstgeschichte studierte und bei Fritz Strich 1933 promovierte, verfasste als Literaturwissenschaftlerin Rezensionen, Essays sowie Radio-Features. Vor allem aber erwarb sie sich als Übersetzerin aus dem Italienischen, Französischen, Lateinischen und Englischen grosses Renommee und bestückte mit verschiedenen Bänden die Manesse Bibliothek der Weltliteratur. Früh schon schrieb sie auch eigene Lyrik, die ab den späten 1930er Jahren regelmässig neben ihren zahlreichen Übertragungen in der Schweizer Presse publiziert wurde und in den zwei schmalen Bändchen *Landschaft und Liebe* (1952) und *Netze im Wasser* (1958) gesammelt erschien. Hannelise Hinderberger war eine genuine Nach-Dichterin, deren eigener Ton, geschult an den klassischen Werken, sich diesen annäherte und umgekehrt. Die empathische Übersetzung ist immer schon der Beginn des eigenen Werks, auch wenn ihr Name sich nicht auf dem Cover findet.

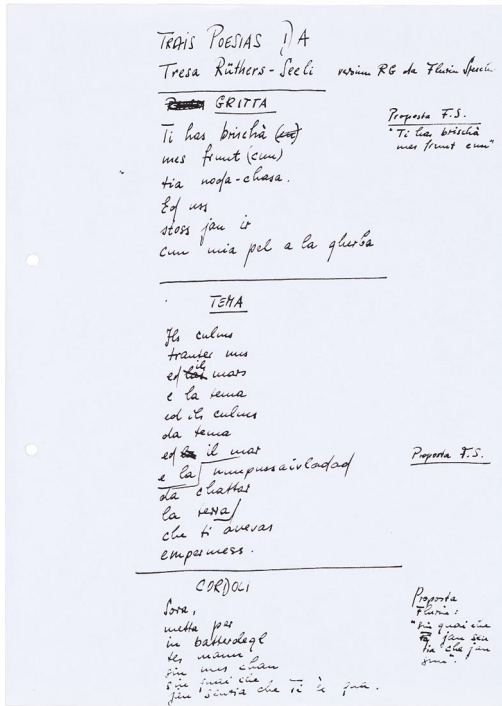
Margit Gigerl

Béatrice Moulin et Henri Thomas: d'amour et de traduction

Béatrice Moulin (1926–2006), jeune Lausannoise de 22 ans, se rend à Londres en 1948 où elle rencontre le poète Henri Thomas (1912–1993) qui la fait engager à la BBC. En juillet de la même année, elle emménage avec lui et commence à travailler étroitement en sa compagnie à la traduction de Melville, *The Confidence-Man*, qui deviendra en 1950 *Le Grand Escroc* aux éditions de Minuit (pour différentes raisons, Béatrice Moulin n'y est pas mentionnée comme traductrice, même si Henri Thomas veut la faire paraître à ses côtés sur la page de titre et entend lui remettre les revenus de leur travail commun). Très épris de sa jeune amie, le traducteur associe le bonheur amoureux aux délices des projets littéraires menés à deux. Dans ses carnets, il note son entrain à l'ouvrage, au cœur de cette relation: «Seuls les souvenirs des heures de travail me semblent beaux, réchauffants, et me rendent le goût de l'avenir. C'est par elles seules, et non par un charme quelconque que j'ai pu ne pas être seul; même l'attachement que [Béatrice] a eu pour moi, c'est à cela que je le dois. Nos soirées d'hiver à Londres, nos jours de beau travail en Corse» (7.09.1950). Il le lui avait d'ailleurs écrit: «Vous êtes la seule femme avec laquelle je me suis trouvé merveilleusement d'accord à travers le travail et presque toutes les choses de la vie –, le travail près de vous n'était pas obstacle entre nous, mais un trait d'union dont vous traciez la moitié.» (14.08.1949)

Pour sa part, Béatrice Moulin est, pendant ces années, tiraillée entre son beau fiancé vaudois (qui deviendra son premier mari en 1950) et sa relation avec le poète auquel, dans un premier temps, elle dissimulera son mariage. Les exigences de la traduction lui permettent de justifier ses absences de Suisse et de rejoindre Thomas à Londres et en Corse pour de longs mois, aussi après son mariage. Ses lettres à son mari, son journal, de même que les carnets de Thomas et les lettres de celui-ci à Béatrice Moulin, documentent ces années sentimentalement tumultueuses d'initiation à la traduction.

Stéphanie Cudré-Mauroux

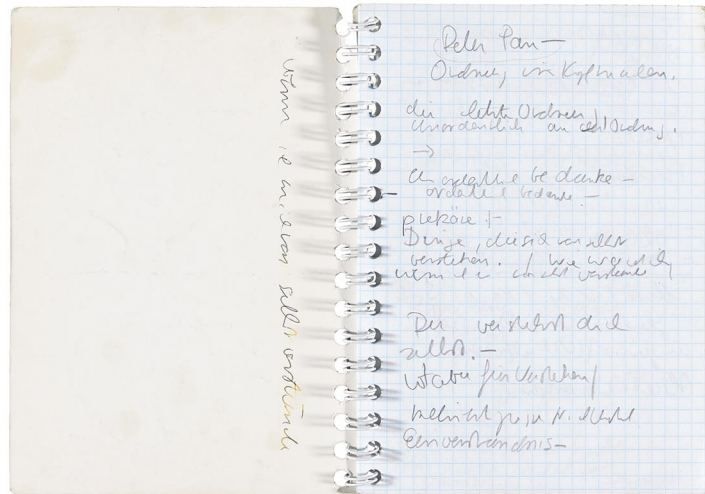


ASL-RS-D-2a

Flurin Spescha: Vermittler zwischen und innerhalb der Literaturen

Er verstehe sich als Spieler von zwei Instrumenten, oder einem Instrument mit zwei Mundteilen, sagte der Bündner Schriftsteller, Publizist und Übersetzer Flurin Spescha. Vom virtuosens Zusammenspiel dieser Instrumente, des Rätoromanischen und des Deutschen, zeugen die Spuren seiner vielfältigen Übersetzungsarbeiten, die Teil seines Nachlasses im Schweizerischen Literaturarchiv sind. Mit zahlreichen Übersetzungen rätoromanischer Werke, wie die seines Vaters Hendri Spescha, Gedichte der Lyrikerinnen Rut Plouda und Luisa Famos und Texten anderer Schriftsteller wie Vic Hendry oder Leo Tuor ins Deutsche, hat er bedeutende rätoromanische Literatur einer breiteren Leserschaft zugänglich gemacht. Umgekehrt übersetzte Spescha auch vom Deutschen ins Rätoromanische, unter anderem Texte von Max Frisch oder Franz Hohler. In seinem Nachlass finden sich ausserdem auch Übertragungen von Texten aus anderen Sprachen wie dem Englischen und dem Italienischen sowie aus verschiedenen rätoromanischen Varietäten, wie surselvische Gedichte von Tresa Rùthers-Seeli ins Rumantsch Grischun. Spescha war Förderer dieser anfangs der Achtzigerjahre kreierte rätoromanischen Einheitssprache und hat ihre Verbreitung sowie den kontroversen Diskurs um ihre Daseinsberechtigung in der Literatur nicht nur mit Übersetzungen, sondern auch durch sprachpolitisches Engagement und nicht zuletzt durch den ersten in Rumantsch Grischun verfassten Roman, *Fieu e Flomma* (1993), massgeblich geprägt.

Claudia Cathomas

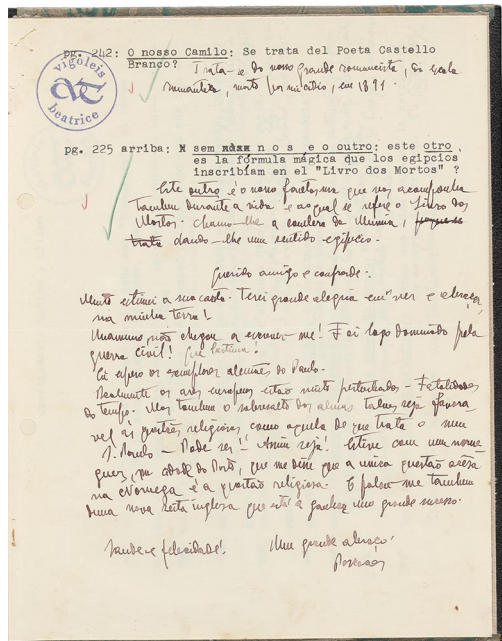


SLA-Kempker-A-1-I-02

Peter Pan – nachersetzt von Birgit Kempker

Die Schriftstellerin und Performancekünstlerin Birgit Kempker veröffentlichte 2017 nicht eine «Neuübersetzung», sondern eine «Nachersetzung» von J.M. Barries Kinderbuchklassiker *Peter Pan* unter dem Titel *Peter Pan – Wie Wendy, John und Michael Darling fliegen lernten*. Es handelt es sich denn auch nicht um eine wörtliche Übersetzung der originalen Vorlage als vielmehr um eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Text. Kempker interpretiert die magische Atmosphäre und den kindlichen Geist des Originals auf ihre eigene, poetische und experimentelle Weise und schafft damit ein «wunderbar amoralisches Buch für Erwachsene». Kempker verbindet in ihren Arbeiten literarische Formen mit künstlerischen und philosophischen Ansätzen und hinterfragt spielerisch konventionelle Erzählstrukturen. Ihr Schaffensprozess dokumentiert sie in ihren zahlreichen Notiz- und Skizzenbüchern. So auch im Fall der *Peter Pan*-Nachersetzung: «Spontan gesammelte Ideen» und Skizzen bilden ein Fundament, das stark destilliert und kondensiert die Grundlage für ihr literarisches Werk schafft.

Kristel Roder



SLA-AVT-A-5-b

Albert Vigoleis Thelen: Dichterfreundschaft

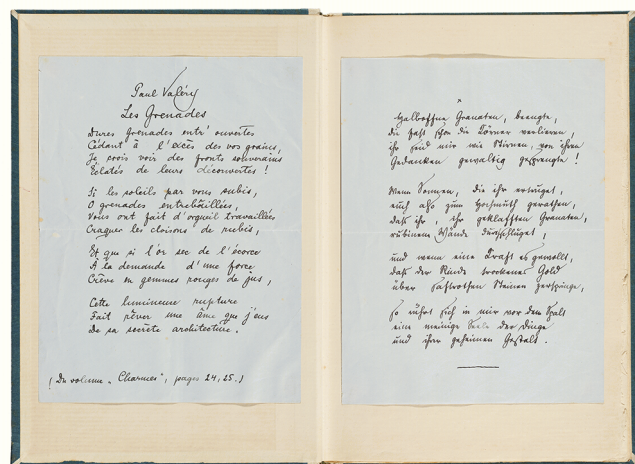
Albert Vigoleis Thelen war nicht nur ein bedeutender Schriftsteller, sondern auch ein grosser Übersetzer, der in tausend Zungen sprach. Er übersetzte aus dem Niederländischen, Französischen, Portugiesischen und Spanischen sowohl ins Deutsche als auch ins Niederländische. Insbesondere um das Werk des lusitanischen Mystikers Teixeira de Pascoaes hat sich Thelen verdient gemacht. Im mallorquinischen Exil in Palma war Thelen 1935 in einer Buchhandlung auf Pascoaes' philosophische Biografie *São Paulo* bzw. *San Pablo* in der spanischen Übersetzung Miguel de Unamunos gestossen. «Vigoleis», seines Zeichens «Weltverneiner» und «Erzweitschmerzler», erblickte in Pascoaes' *saudosismo* und *ateísmo* eine Geistesverwandtschaft, lernte unverzüglich Portugiesisch und übersetzte in den kommenden Jahren nicht nur den *Paulus*, sondern auch den *Hieronymus*, *Napoleon*, *Christus von Travassos* und weitere Werke von Pascoaes. Wie eng Dichter und Übersetzer im Austausch standen, zeigt ein mehrseitiges Typoskript aus den 1930ern, auf dem Thelen seine Fragen zur Hieronymus-Übersetzung notierte und Pascoaes darunter jeweils ausführlich handschriftliche Antwort gab. Die erledigten Fälle hakte Thelen sodann mit grünem Buntstift ab. *São Jerónimo e a Trovada* (1936) erschien zunächst 1939 in Thelens niederländischer Übersetzung als *Hieronymus, der Dichter der Freundschaft* bei J. M. Meulenhoff in Amsterdam und 1941 in Thelens deutscher Übertragung als *Hieronymus. Der Dichter der Freundschaft* im Tiefland-Verlag.

Moritz Wagner

Rainer Maria Rilke als Übersetzer

Rainer Maria Rilke hat 56 Autoren aus acht Sprachen ins Deutsche übersetzt, wobei die französische und die italienische Literatur im Zentrum seiner Übersetzungstätigkeit standen. Er hat vorwiegend Lyrik übertragen; zum einen, um sich Texte, die für sein eigenes Dichten wichtig waren, gleichsam anzuverwandeln, zum anderen, um sich in unterschiedlichen Gedichtformen zu üben. Die Hinwendung zu Paul Valéry nach der Lektüre von dessen *Cimetière marin* 1921 hat literarische Gründe, steht aber auch für eine Neuausrichtung auf die Zweisprachigkeit Anfang der 1920er Jahre, als Rilke sich bei Sierre niederliess und Lyrik in deutscher und französischer Sprache zu schreiben begann. Zwischen 1921 und 1923 übersetzte er sechzehn der vierundzwanzig Gedichte aus Valérys Sammlung *Charmes*. Zur Übersetzung von Valérys Werk aufgefordert sah er sich durch dessen gleichzeitige «Nähe» und «Abstand» zu seiner eigenen Dichtung, wie er am 10.3.1926 an Veronika Erdmann schrieb. In seinem letzten Lebensjahr übersetzte Rilke zudem zwei umfangreiche kunsttheoretische Dialoge von Valéry. Eine Abschrift des Originals und der Übersetzung von *Les Grenades* klebte Rilke auf den Vorsatz des Exemplars seiner 1925 erschienenen Übersetzung der Gedichte Valérys, das er Rudolf Kassner zu kommen liess. Die Widmung – «in Freundschaft, ihn oft entbehrend» – bringt die langjährige, enge Verbundenheit mit dem Kulturphilosophen und Schriftsteller zum Ausdruck, der ebenfalls als Übersetzer tätig war.

Lucas Marco Gisi



SLA-RMR-MS_D_58/3

Buchstabe für Buchstabe: Jürg Laederach übersetzt *Alphabetical Africa*

Alphabetical Africa (1974) von Walter Abish ist eines der kühnsten Werke experimenteller Prosa. Es handelt sich um eine avancierte Form des Lipo- oder Leipogramms, einer Technik, bei der bewusst auf einen oder mehrere Buchstaben beim Schreiben verzichtet wird. Abish setzt diese Technik in einer progressiven wie regressiven Weise um: Das erste Kapitel enthält lediglich Wörter, die mit dem Buchstaben a beginnen, das zweite Kapitel Wörter mit den Anfangsbuchstaben a und b, das dritte a, b, c – und so weiter, bis das komplette Alphabet Anwendung findet. Nach dieser Klimax nehmen pro Kapitel die erlaubten Anfangsbuchstaben wieder ab, bis zuletzt alle Wörter erneut nurmehr mit «a» anfangen. Für die Übersetzung bedeutet dies eine besondere Herausforderung, denn es gilt sowohl dem Inhalt gerecht zu werden als auch die Kompositionsregel im Deutschen konsequent anzuwenden, was notgedrungen zu ganzen anderen Lösungen als im Original führen muss. Jürg Laederach, seinerseits ein grosser Sprachexperimentator, nahm sich der Aufgabe an: Wie schwierig sich das zuweilen gestaltete, zeigen die fett markierten Worte mit nicht erlaubten Anfangsbuchstaben auf dem Lektoratsmanuskript. Fehler, wie sie übrigens selbst Abish im Original unterliefen und sogar im Druck stehengeblieben sind.

Magnus Wieland

gebe es dazu keine Alternative. Xenophons Herrschaft über die Geschichte entgleitet ihm sichtlich. Sein Grab bricht.

Y

Yankee, yes? Du hast mich zunächst nicht erkannt. Du blickst auf, überrascht, hast nicht gehört, was ich sagte. Du erinnerst mich an jemanden, den ich vor Jahren in Anribes kannte. Das Buch, das du in der Hand hältst, wurde zufällig von mir als Youngster geschrieben. Ja, durch eine Fügung bin ich der Autor. Ich spazierte nur wenige Yards entfernt vorbei und sah, wie du es in der Hand hieltst. Es ist in der Yellow Press herausgekommen. Ich konnte nicht widerstehen. Du siehst mich an, dann aufs Buch hinunter, als suchtest du nach einer Bestätigung. Ich betrat die Buchhandlung, obwohl ich nur ein paar umgewechselte Yen in der Tasche hatte, aus einem plötzlichen Impuls heraus, aus einer Kombination günstiger Zeichen. Ich war gespannt, was du vom Buch hieltst, doch offensichtlich hast du nicht gelesen. Du hast nur dein geschmökert. Ich verliesse Afrika in wenigen Stunden, ohne meine Yacht, erklärte ich. Ich musste irgendwelchen Geschäften nachgehen. Ich hoffe, dein Aufenthalt hat dir gefallen, sagtest du.

Ausserhalb dieses Buchladens gehen Afrikaner ihren Aktivitäten nach, verpflanzen Afrika, bevor es sich auflöst. Seine Hände zerkrümeln, langsam, schrittweise, aber es entsteht keine Panik. Die Leute obliegen ihren Tätigkeiten, erfinden neue Methoden, Kisten auf dem Kopf zu tragen, bauen gigantische Dämme und arbeiten an einer neuen Handschrift. Obschon, gemäss Levi-Strauss, in Afrikas Vergangenheit die Handschrift vor allem gebraucht wurde, um die Leute auszuweisen. Du schienst dir dessen nicht ganz sicher. Aber du pflichtetest bei, als ich sagte, es sei höchste Zeit, zu den Ursprüngen zurückzukehren. In gewisser Weise ist meine alte Buschjacke mein Ursprung. Sie hat vier ausgebeulte Taschen voller Goldschmuck. Die Jacke beflügelte meine Vorstellungskraft. Lange bevor ich den ersten Fuss auf diesen Kontinent setzte. Eine Stunde später, in einem Freiluft-Cafe sitzend, lächeltest du, als ich sagte, alles um uns scheine so perfekt. Trotz einigen fremden Yens in der Tasche bliebe ich ein Yankee, yes, nur eine Yacht habe ich nicht. Würde ich Afrika neu erfinden, würde ich nicht das geringste daran ändern. Ich würde ein paar breite baumgesäumte Avenuen einführen, ein Freiluft-Cafe, ein Marionettentheater und eine realistische Kanone, die auf den Flughafen zielt, wovon ich in wenigen Stunden abflüge.

Y

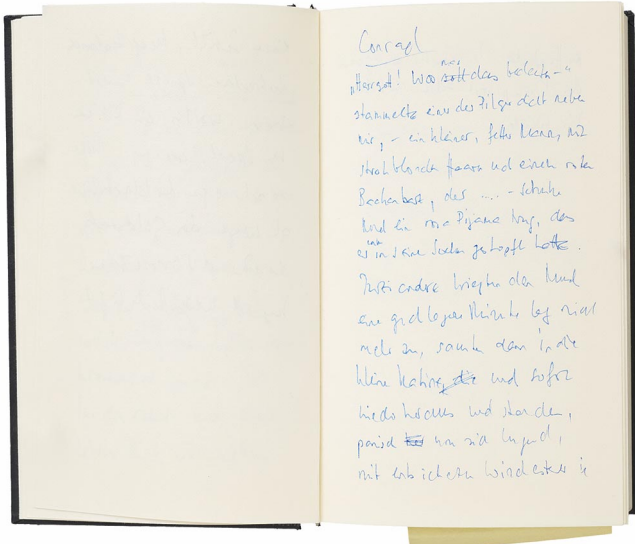
Yonder zum Beispiel heisst, drüben oder jenseits. Sie müssen es vermeiden, in dieser Hitze ohne Redethema und ohne was vorzuhaben dazustehen, richtete sich der französische Konsul an Alfred. Es kann ihr Nervensystem umwiederbringlich beschädigen. Ich würde Ihnen dringend raten, alle Vokabeln Ihres begrenzten

SLA-UE-2-1-a-ABIS

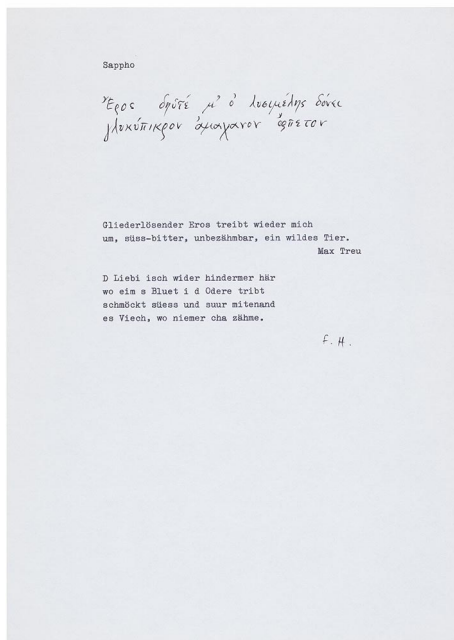
Das innere Afrika: Urs Widmer übersetzt Joseph Conrads *Heart of Darkness*

Der Vater Walter Widmer war ein besessener Übersetzer, der sein Leben mehrheitlich an der Schreibmaschine verbrachte und sich übersetzend durch den Kanon der französischen Literatur schrieb. Sein Kryptonachlass mit den Belegexemplaren ist Bestandteil des Archivs seines Sohnes Urs Widmer im SLA. Auch dieser hat übersetzt, aber nur punktuell. Herausragend seine 1992 im Haffmans Verlag publizierte Übersetzung von Joseph Conrads *Heart of Darkness*. Widmer war schon als Kind fasziniert von der Entdeckung des Inneren Afrikas durch Pioniere wie Mungo Park, Livingstone und Stanley. Auch Conrads Kurzroman liegt eine abenteuerliche Reise den Fluss Kongo hinauf zugrunde, wie Widmer im Nachwort festhält: «Die Reise ins mörderische Innere dieses Riesenlandes brachte Conrad beinahe um und liess in ihm eines seiner berühmtesten und besten Bücher reifen, *Herz der Finsternis*, das nicht nur eine faszinierende Reise ins schwärzeste Innere unsrer Seelen ist, sondern auch ein sehr konkretes, realistisches Pamphlet gegen die Greuel des Kolonialismus.» Vier Jahre nach der Publikation bei Haffmans findet sich in Widmers eigenem Werk eine andere Art von «Übersetzung» des Conrad-Romans: Der Roman *Im Kongo* (1996) ist ein Metatext zu *Herz der Finsternis*, der die ambivalente Faszination des «Schwarzen Kontinents» mit Schweizer Schicksalssehnsucht ironisch und fantastisch zugleich überlagert.

Ulrich Weber



SLA-Widmer-A-03-a/12



SLA-Hohler-A-05-c

Franz Hohler: Spielerische Aktualisierungen

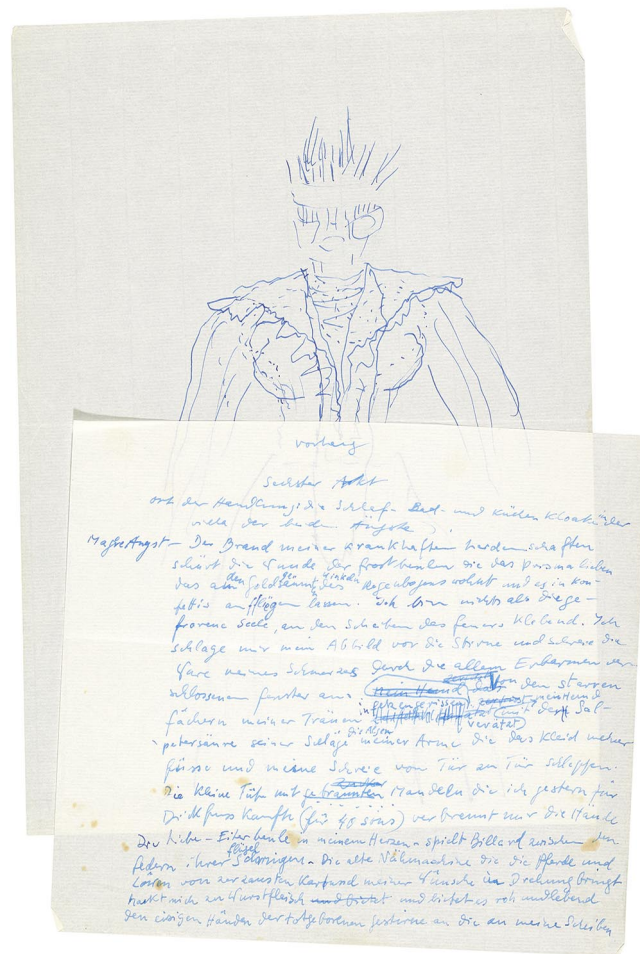
Von Goethe bis zu Bob Dylan: Franz Hohler hat ganz unterschiedliche Texte ins Schweizerdeutsche übertragen. In *Vierzig vorbei* (1988), einer Gedichtsammlung, die sich mit dem Vergehen der Zeit beschäftigt, nimmt er sich der Antike an; zwischen Texten über Postautofahrten und das Limmat-Flussbad Letten findet sich etwa ein Sappho zugeschriebenes Nachtgedicht. Im Typoskript ist es nicht nur sorgfältig auf Griechisch eingefügt – vor Hohlers schweizerdeutscher Version steht auch noch Emil Staigers hochdeutsche Übersetzung, ein Dreiklang, der die Vieltimmigkeit des Übersetzens vor Augen führt. Und wenn Hohler Horaz' berühmtes Wintergedicht *Carmen* 1,9 schweizerisch erklingen lässt, blickt man statt auf den «Soracte», einen schneebedeckten Berg in der Gegend von Rom, auf den Etzel im Kanton Schwyz (in einer früheren Bearbeitungsstufe war es noch der «Üetlibärg»): «Lueg wie der Etzel scho wyss isch / und d Wälder verschticke vor Schnee / und der Zürisee Ys a den Ufer noh het.» Jede Übersetzung ist zugleich eine Aktualisierung, führt Hohler spielerisch vor Augen, und augenzwinkernd lässt er heute blinde Verweise in seiner Bearbeitung von Horaz' *Carmen* I, 26 gleich ganz wegfallen: «Was färner dä Lamia agoht / wo sech ir zwöite Schtrophe so breitmacht / dä chönnemer rueig vergässe / samt dere Nymphe, wo au keine kennt.» Wichtig ist auf Latein ebenso wie auf Schweizerdeutsch einzig das geliebte «Du».

Joanna Nowotny

Meret Oppenheim: Überarbeitete Übersetzung

1956 führte eine progressive Schauspieltruppe am Kleintheater an der Kramgasse 6 in Bern Picassos Stück *Wie man Wünsche am Schwanz packt* auf. Beteiligt waren neben dem Initiator, dem späteren Eat-Art-Künstler, damals aber noch Tänzer Daniel Spoerri, auch das Ehepaar Beatrice Gutkunst und Otto Tschumi, die sich um Choreographie und Bühnenbild kümmerten, sowie Meret Oppenheim, die die Kostüme entwarf und zusammen mit der befreundeten Künstlerin Lilly Keller in der Rolle einer Gardine in dem surrealistischen Spiel auftrat. Ausserdem überarbeitete Oppenheim die deutsche Übersetzung von Paul Celan für die Bühne. Diese erschien 1954 im Arche Verlag; für Oppenheim war sie im Vergleich zum Original sprachlich viel zu geschliffen und geglättet, weshalb sie punktuell in die Vorlage eingriff, um den groben und grotesken Charakter des Stücks in der Zielsprache distinkter hervorzuheben. Aus dem «Plumpfuss» wird in diesem Prozess ein «Dickfuss», aus dem «Klumpchen» ein «Stumpf» und die gehobenen «Gardinen», von denen Oppenheim eine spielte, mutieren zu ordinären «Vorhängen». Gleich zu Beginn setzt die Künstlerin den neuen Akzent: Wo es bei Celan behaglich heisst «Spass beiseite», da gilt bei Meret Oppenheim die derbere Devise: «schluss mit dem unsinn».

Magnus Wieland



SLA-MO-DB-E-1-A-1-b



ASL-Ceresa-C-3-g/50-51

Alice Ceresa e l'attività di traduttrice

Per Dacia Maraini il segreto della prosa di Alice Ceresa (1923-2001) sta «in quel suo felice stare in bilico fra la lingua dell'intelligenza sperimentale e la lingua della memoria infantile» (Ceresa-D-2-h-6, 27.12.2001). La poetica ceresiana abita infatti un ambiente tra il tedesco e l'italiano, uno spazio in cui regolarmente hanno trovato posto dei lavori di traduzione. Un plurilinguismo rimasto finora un po' in ombra ed oggi diventato oggetto di studio, come dimostra la prevista pubblicazione sull'Alice Ceresa traduttrice curata dalle professoressse Tania Collani e Tatiana Crivelli (SEF, 2025). Una riflessione critica che trova dei punti d'appoggio anche nella corrispondenza: dalle lettere con Gerold Späth, ad esempio, si scopre che nel 1981 la casa editrice Rizzoli commissionò ad Alice Ceresa la traduzione dell'opera *Commedia*. Il lavoro non fu però mai pubblicato da Rizzoli e Alice Ceresa si impegnò in prima persona per vederlo dato alle stampe. Una volta sondate varie possibilità editoriali, il libro venne pubblicato in italiano nel 1991, presso Sellerio.

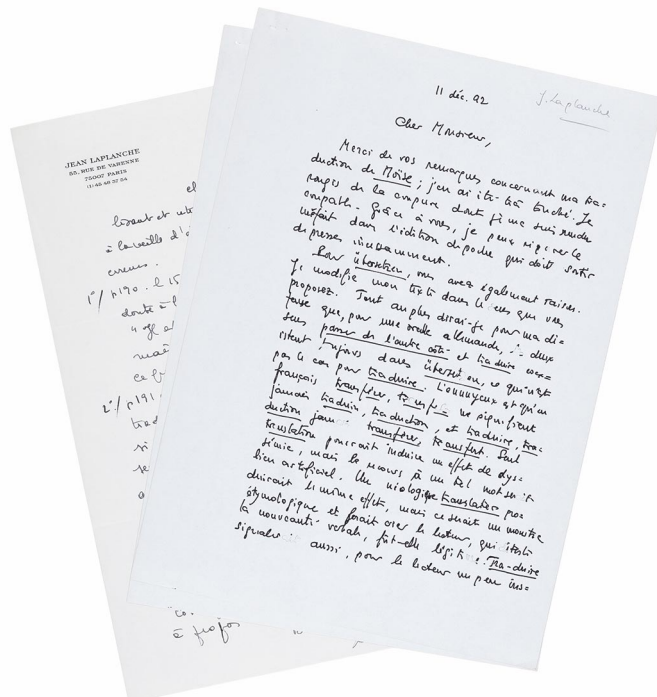
Daniele Cuffaro

Cornélius Heym : traduire « traduire » par traduire

En 1992, à la lecture de la traduction par Cornélius Heym de *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* de Freud (Gallimard, 1986), Jean Laplanche, coauteur avec Pontalis du *Vocabulaire de la psychanalyse*, adresse une lettre au traducteur, afin de lui signaler une « erreur » : en deux endroits, il faut bien, selon lui, restituer « übersetzt » et « Übersetzung » par « traduit » et « traduction », et non par « déplacé » ou « translation ». Heym lui répond : « Tout au plus dirai-je pour ma défense que, pour une oreille allemande, les deux sens passer de l'autre côté et traduire existent toujours dans übersetzen, ce qui n'est pas le cas pour traduire. L'ennuyeux est qu'en français transférer, transfert ne signifient jamais traduire, traduction, et traduire, traduction jamais transférer, transfert. Seul translation pourrait induire un effet de dysémie, mais le recours à un tel mot serait bien artificiel. Un néologisme translater produirait le même effet, mais ce serait un monstre étymologique et ferait crier le lecteur, qui déteste la nouveauté verbale, fût-elle légitime. Tra-duire signifierait aussi, pour le lecteur un peu instruit, le double sens. Mais ces artifices sont détestables. Je me rallie donc à votre position. »

Cette solution, dont témoignent les corrections reportées par le traducteur dans son volume personnel, semble pourtant aller à l'encontre des conceptions défendues ailleurs par Laplanche. Fondamentalement opposé aux *traductions à la française* et désirant donner à lire « l'étranger de la langue étrangère », l'éditeur des *Œuvres complètes* de Freud, parfois critiquées pour « l'ésotérisme » des traductions qui y figurent, indique pourtant ici à Cornélius Heym la voie de la simplicité.

Vincent Yersin

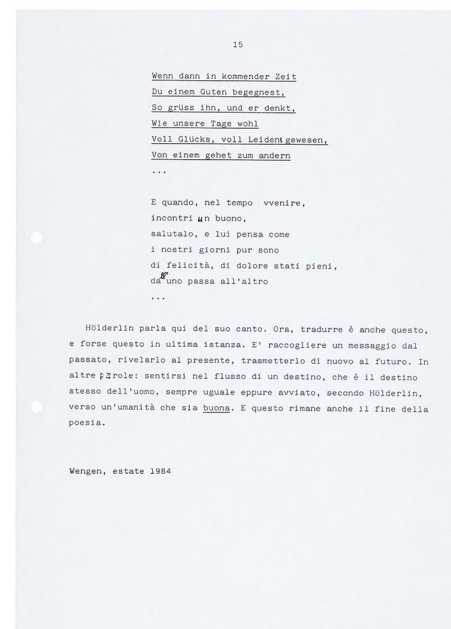


Fonds Georges Arès / Cornélius Heym

Remo Fasani: la libertà fra le lingue

Il poeta mesolcinense Remo Fasani (1922-2011) ha tradotto noti esponenti della letteratura tedesca come Eduard Mörike, Rainer Maria Rilke, Joseph von Eichendorff o Conrad Ferdinand Meyer. Nel suo ruolo di traduttore « che porta notizie da una terra ignota », non ha solamente favorito il propagarsi di testi letterari, ma ne ha discusso ampiamente la percettibilità linguistica. Nel preambolo al suo lavoro *Da Goethe a Nietzsche* (Casagrande, 1990), scrive: « il tedesco è diventato [...] quasi un'altra lingua materna. Ma non è questo che mi ha indotto a tradurre, salvo un paio di eccezioni, solo dal tedesco: è la maggiore differenza che corre tra le due lingue e quindi la maggiore libertà nel trasporre l'una nell'altra. » Remo Fasani era letterariamente stimolato dalle lingue che sentiva più diverse. Non a caso, il pensiero del poeta grigionese corse fino al cinese: non ne traspose la lingua, ma ne riprese lo schema a quartine per i suoi versi. La questione linguistica è così diventata per Remo Fasani uno strumento letterario; oltre che una poesia.

Daniele Cuffaro

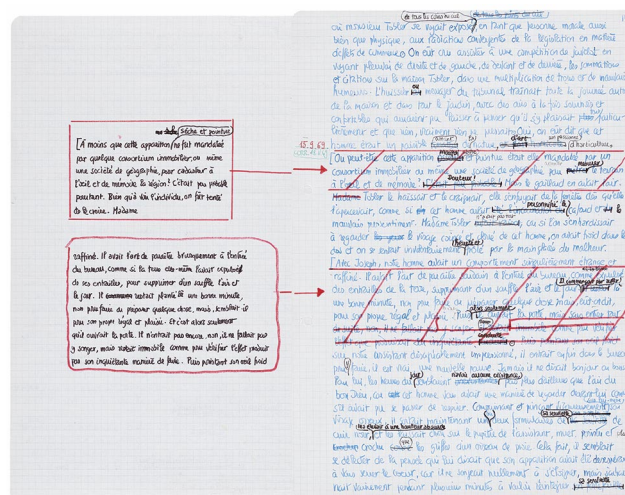


ASL-Fasani-E-1-A-3/2

Walter Weideli: « Walser fait vraiment de la poésie avec rien »

« Je n'avais pas le temps de lire les quatre volumes et me contentai d'en choisir un au hasard. Il s'intitulait *Der Gehülfe*. Il m'émerveilla dès la première phrase ». C'est ainsi que Walter Weideli relate sa rencontre, vers 1960, avec l'œuvre de Robert Walser, dont il deviendra, en 1969, le traducteur vers le français. Le manuscrit de ce travail – qui correspond à « une période très heureuse de [sa] vie » –, rédigé à la main sur 194 feuillets enrichis de nombreuses corrections et repentirs colorés, est un document remarquable : on peut y suivre l'entreprise au jour le jour grâce à des notations marginales qui concernent tant la tâche restant à accomplir (« calibrage : encore 133 pages cahier soit à 5 pages par jour : 27 jours de travail ») que le contenu du texte (« La phrase : "Des gens vêtus de gros manteaux croisèrent Joseph, et des nuits le suivirent en des lieux inconnus" est bien étrange et même un peu vertigineuse. On dirait qu'on heurte doucement de l'index replié une porte s'ouvrant sur l'abîme »). Le document s'achève par cette note de la compagne de Weideli qui dactylographia le livre : « J'ai envie de pleurer, j'ai fini de taper Tobler, c'est triste et beau à la fois, et je comprends mieux le grand trou où tu t'es trouvé à la fin de la traduction, car ce soir j'y suis moi-même. » Le manuscrit est par ailleurs complété par celui de la postface du traducteur que l'on retrouve dans la réédition de *L'Homme à tout faire* parue en 2024. Admirablement, Weideli y évoque le style « passablement désinvolte » de la phrase de Walser qui use sans relâche de « la pauvre poussière des mots de tous les jours ».

Vincent Yersin



ALS-Weideli-A-5-r.1

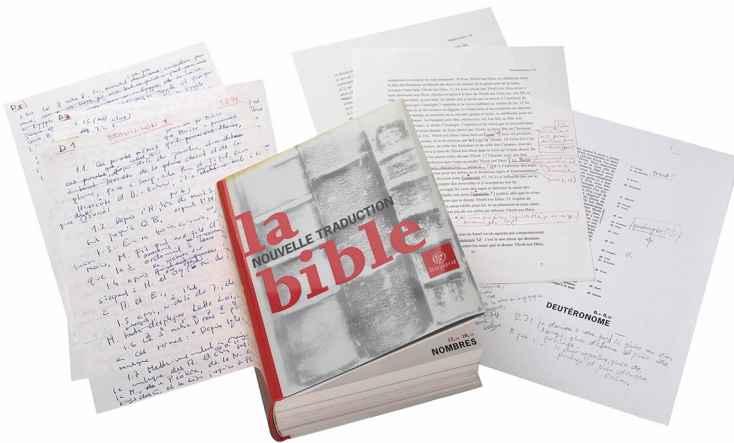


ALS-MC-A-2-2

Chappaz et *Les Géorgiques* de Virgile: retrouver «la plus douce liqueur d'une langue»

En tandem avec son ami Éric Genevay, Chappaz a été un traducteur «inspiré» et reconnu de deux grands textes de l'Antiquité – traductions parues aux éditions Rencontre: les *Idylles* de Théocrite (1951) et *Les Géorgiques* de Virgile (1954). Pour le poète valaisan, ces œuvres ne relevaient pas seulement d'une tradition à la fois savante et scolaire. À ses yeux, elles portaient témoignage, dans les années cinquante, d'un monde sur le point de disparaître – la paysannerie traditionnelle, singulièrement celle du Valais –, sous l'influence conjuguée de l'industrialisation et du tourisme. C'est ce que remarquait Philippe Jaccottet, à propos de la traduction de Virgile: «[...] n'est-ce pas aussi les *Géorgiques* du Valais que Chappaz a toujours rêvé d'écrire, le chant d'une paysannerie qui meurt, d'un monde qui s'enfoncé dans la vieillesse sans espoir?» Toutefois, à lire la préface de Chappaz, le sens de cette entreprise n'était pas aussi nostalgique et funèbre: traduire Virgile, c'était rappeler que le poète des *Géorgiques*, lui-même témoin des bouleversements du monde romain, avait eu confiance dans la poésie, dans ses moyens, dans la «piété» nouvelle qu'elle devait susciter envers la nature. Ce qui faisait dire à Chappaz, par une symétrie des situations, qu'on pouvait trouver dans les conflits contemporains «le germe d'un bonheur nouveau, la lutte d'une vérité meilleure.» L'engagement écologiste des décennies suivantes aura été sans doute un écho de ce retour aux sources virgiliennes.

Fabien Dubosson

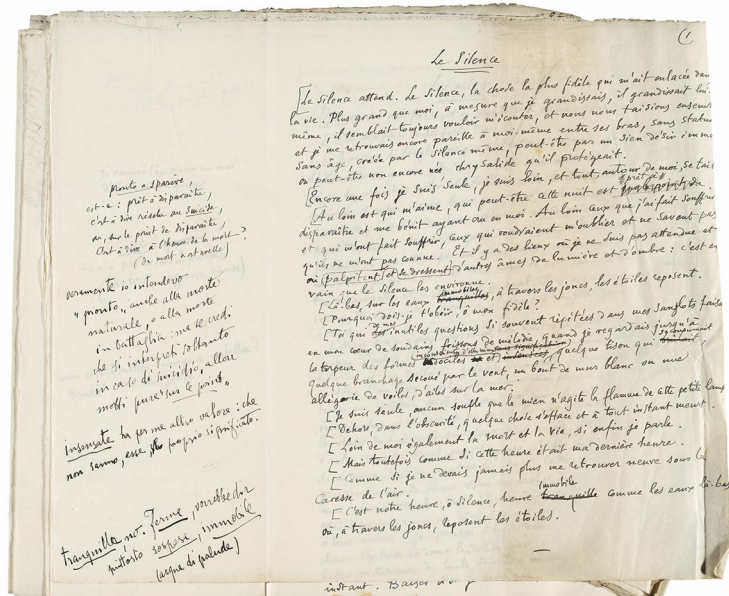


ALS-Benoziglio-A-2-b

Béno chez les biblistes

Parue en 2001 à l'initiative de l'écrivain et traducteur Frédéric Boyer, la «Bible Bayard» – dite aussi «Bible des écrivains» – se présente comme un projet inédit, et audacieux: faire traduire le livre le plus «canonique» qui soit par une vingtaine d'écrivains contemporains, souvent reconnus pour leurs œuvres formellement novatrices, tels que Jean Echenoz, Emmanuel Carrère, Marie N'Diaye, Valère Novarina, Jacques Roubaud, François Bon ou encore Florence Delay. À chaque écrivain est attribuée une série de textes à mettre en forme, en collaboration étroite avec un exégète, qui fournit la traduction littéraire et le commentaire. Jean-Luc Benoziglio participe à l'entreprise: il ne traduit pas moins de huit livres, pour lesquels il s'associe à d'éminents biblistes. Les nombreux dossiers liés à ces traductions sont conservés dans le fonds, preuve de leur importance pour l'auteur: manuscrits où se révèle son travail méticuleux de reformulation, avec en regard les commentaires des spécialistes; nombreux tapuscrits correspondant à autant de versions remaniées, et souvent annotés par plusieurs mains, après les allers-retours entre l'écrivain et les commentateurs. Certains choix formels font volontairement rupture avec la tradition, notamment dans les titres retenus: *Juges* devient *Chefs* et le *Deutéronome*, *Ces paroles*. Benoziglio confère sans doute aussi à cette entreprise un sens tout personnel: retrouver, au plus près des textes, l'héritage d'une culture juive familialement occultée.

Fabien Dubosson



Fonds Pierre-Paul Plan

Pierre-Paul Plan traduit Sibilla Aleramo: l'importance de la marge de gauche

Pierre-Paul Plan (1870-1951), critique et poète, a traduit plusieurs œuvres de l'écrivaine italienne Sibilla Aleramo (1876-1960), pseudonyme de Marta Felicina Faccio, aussi connue simplement sous le nom de «Rina». Plan est non seulement l'auteur de la version française de *Una donna* (1906), probablement l'œuvre la plus connue de l'autrice et considérée comme le premier roman féministe de la littérature italienne, mais aussi de *Il Passaggio* (1919) – roman qui transpose des éléments autobiographiques dans une prose lyrique et épurée. Pour donner à lire ce style caractéristique, le traducteur compte à plusieurs reprises sur l'aide de l'écrivaine. Par exemple, au sujet de l'expression «[celui qui m'aime est] prêt à disparaître», Plan demande si cette formule fait allusion au suicide ou à la mort naturelle. Aleramo lui répond alors, en italien: «si tu crois qu'on peut l'interpréter seulement comme suicide, mets simplement «sur le point de disparaître»». Ces pages, dont une marge à gauche est dédiée aux dialogues prolifiques entre l'écrivaine et son traducteur, témoignent du travail commun sur la valeur des mots, la signification des figures rhétoriques, le rythme de la ponctuation, les différences entre les registres linguistiques. S'y découvre, ligne par ligne, la recherche des solutions correspondant au mieux à l'intention et au sens du texte original.

Mara Travella

Jonas Fränkels Gelehrtenbibliothek – ein aktuelles Erschliessungsprojekt

Magnus Wieland

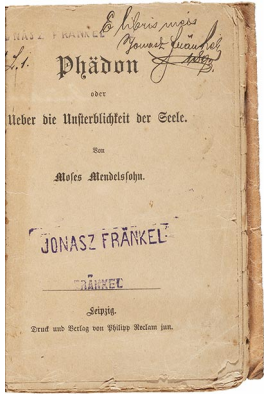


Abb. 1: Reclamheftchen aus Jonas Fränkels Schulzeit: der «Phädon» von Moses Mendelssohn. Der Autor gilt als wichtigster Wegbereiter der jüdischen Aufklärung (Haskala).

Jonas Fränkel (1879–1965) war ein Philologe, ein Buchgelehrter. Was wäre er ohne seine Bibliothek gewesen? Und doch blieb das Schicksal dieser Bibliothek, nachdem 2021 Fränkels Nachlass begleitet von einem grossen Medienecho ins Schweizerische Literaturarchiv übergang, lange Zeit ungewiss, weil die nötigen Ressourcen für die Reinigung, Lagerung und, nota bene, für die Erschliessung fehlten. Erst die Kooperation mit der Professur von Andreas Kilcher an der Abteilung D-GESS der ETH Zürich mit seiner Expertise für jüdische Wissenskulturen legte die notwendige Basis, um die Übernahme der Bibliothek in die Wege zu leiten und ein drittmittelfinanziertes Erschliessungsprojekt zu lancieren. 2022 wurde der gut 11'500 Bücher umfassende Bestand gesichert, professionell gereinigt und schliesslich ins SLA transportiert. Ende 2023 begann die Erschliessung mit zwei temporären 60%-Stellen. Zeit für eine Zwischenbilanz.

Ein jüdischer Schriftgelehrter

Betrat man Jonas Fränkels ehemaliges Arbeitszimmer in seinem Anwesen bei Hünibach oberhalb des Thunersees, so war das ein Schritt in die Vergangenheit, als sich Gelehrsamkeit noch in Büchermengen, Zetteln, Schränken und Schubladen manifestierte. Auch der mit Stuckatur und Deckenmalereien versehene sowie ornamental tapezierte Raum trug wesentlich zum Eindruck bei, in einer früheren Epoche gelandet zu sein. Jonas Fränkel war nicht nur Gelehrter, sondern auch jüdischer Herkunft, und das bestimmte seinen Umgang mit Büchern

wesentlich mit. Die Juden gelten als «Volk der Bücher», das Schrifttum und die schriftliche Überlieferung nehmen einen zentralen Platz ein.¹ Das Sammeln und Aufbewahren von Texten, selbst von zerschlissenen und verbrauchten Texten in den Genisa, den Depots für ausrangiertes liturgisches Schrifttum, gehört ebenso dazu, wie das unentwegte Ausdeuten und Kommentieren dieser Texte – bei Franz Kafka etwa selbst zum literarischen Prinzip erhoben. Kafka ist übrigens einer der wenigen ganz modernen Autoren, die Fränkel genau rezipierte und sich dabei vor-

nehmlich für Passagen interessierte, in denen das jüdische Selbstverständnis zum Ausdruck kommt. Fränkels Akribie im Umgang mit Büchern, das skrupulöse Sammeln, Abschreiben und Vergleichen von Belegstellen, seine philologische Präzision bei der Annotation, erklärt sich bis zu einem gewissen Grad auch durch seinen jüdischen Hintergrund.

Die Bibliothek als Spiegel des jüdischen Selbstverständnisses

Zumindest war das eine der Prämissen, mit der das Projekt zur Erschliessung von Jonas Fränkels Gelehrtenbibliothek gestartet ist. Dass Fränkel als «jüdischer Philologe» gelten kann, war in der Forschung aufgrund mangelnder Belege bislang umstritten.² Erst ein Blick in die lange unzugängliche Bibliothek vermag Fränkels jüdisches Selbstverständnis im Detail aufzuzeigen. Hier finden sich Spuren der Auseinandersetzung mit jüdischen Themen, die Fränkel, den Zeitumständen geschuldet, nicht in die Öffentlichkeit trug. Das beginnt damit, dass er gezielt jüdische Autoren wie Martin Buber, David Koigen oder Bücher der Schocken Library las sowie die Schriften des Leo Baeck Instituts, in denen er selbst auch publizierte, und führt bis zu Lesespuren, die ein feines Sensorium für jüdische Themen oder antisemitische Untertöne verraten. Etwa wenn er die ab 1934 in *Dichtung und Volkstum* umbenannte und von den beiden Nazigermanisten Julius Petersen und Hermann Pongs herausgegebene Zeitschrift *Euphorion* mit zahlreichen Ausrufezeichen versieht oder wenn er in Otto Ladendorfs Historischem Schlagwörterbuch von 1906 den Eintrag zum Lemma «Judenschmerz» markiert. Auch hebräisches Schrifttum wie ein Tanach findet sich unter der mehrheitlich deutschsprachig ausgerichteten Bibliothek. Die Bedeutung der Bibliothek für Fränkel als jüdischer Philologie scheint sich im Laufe der Erschliessung sukzessive zu bestätigen.

Die Bibliothek als Krypto-Archiv

Die andere Prämisse, von der das Erschliessungsprojekt ausging, beruht auf der quantitativen Schätzung, dass ein substantieller Teil des Nachlasses in Form von Bucheinlagen in der Bibliothek steckt und abgesehen davon viele Bücher aufgrund zahlreicher Annotationen Manuskriptcharakter besitzen, es also aus zwei Gründen zwingend war, diese Dokumente zu sichern. Zum einen, weil sonst die Überlieferungslage äusserst lückenhaft ausgefallen und überaus wertvolle Zeugnisse, wie der unlängst entdeckte Brief Walter Benjamins, verlustig gegangen wäre.³ Zum anderen, weil der Nachvollzug von Fränkels philologischer Tätigkeit nur unzulänglich erforscht werden könnte. Fränkel arbeitete intensiv mit und in den Büchern, seine philologischen Studien betrieb er ganz materiell mit dem Stift – und manchmal sogar mit der Schere – in der Hand. Gerade die Exemplare der Autoren, mit denen er sich hauptsächlich beschäftigte – wie Heine, Goethe, Keller und Spitteler – sind akribisch annotiert und mit zahlreichen Zusatzinformationen versehen. Es werden Textstellen verglichen, Varianten und Abweichungen notiert und verschiedene Ausgaben untereinander referenziert, so dass sich insgesamt ein editorisches Netzwerk durch die Bibliothek zieht, das unabdingbar ist für das Verständnis von Fränkels philologischer Praxis.

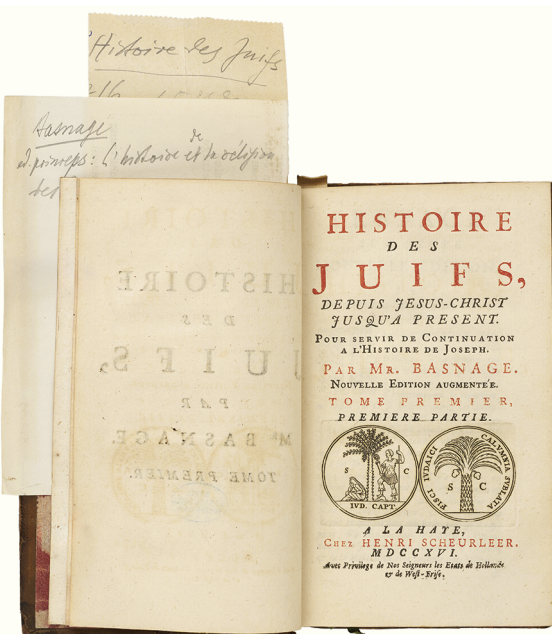


Abb. 2: Die «Histoire des Juifs» von Jacques Basnage mit eingeklebten Notizzettel Fränkels: Es gilt als Schlüsselwerk für die christliche Wahrnehmung des Judentums, mit dem sich auch Heine beschäftigt.

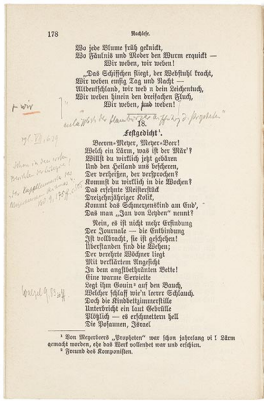


Abb. 3: Annotierte Ausgabe von Heines «Sämtliche Werke»: Fränkel kommentiert hier das Spottgedicht auf den jüdischen Komponisten Giacomo Meyerbeer und verweist mit einer Sigle auf die von ihm unter Oskar Walzel mitbetreute Heine-Ausgabe.

Das Philologen-Netzwerk in der Bibliothek

Das Erschliessungsprojekt erfolgt parallel zu dem – durch den Schweizerischen Nationalfonds geförderten – Forschungsprojekt zu Jonas Fränkels «Kryptophilologie» unter der Leitung von Prof. Dr. Andreas Kilcher (ETH Zürich) und PD Dr. Irmgard Wirtz (SLA Bern), in dessen Rahmen auch eine Dissertation zur Bibliothek entsteht. Forschung und Katalogisierung gehen somit Hand in Hand. Als «kryptophilologisch» kann Fränkels Bibliothek insofern gelten, als sie tatsächlich komplementär zum Nachlass ein Krypto-Archiv an Briefen, Zeitungsausschnitten, Notizzetteln, Entwürfen und teilweise auch Manuskripten birgt, die in engem Konnex zu seiner editionsphilologischen und literaturkritischen Tätigkeit stehen. Werkzusammenhänge werden dadurch ebenso sichtbar wie das intellektuelle Netzwerk, in dem sich Fränkel als Gelehrter, aber auch als Privatdozent an der Universität Bern bewegte. Während er dort aufgrund des politischen Klimas zusehends eine Marginalisierung erfuhr, etablierte er abseits des akademischen Zentrums eine rege Publikationstätigkeit. Auch in dieser Randposition spiegelt sich das «Kryptische» bzw. Periphere seiner Philologie. Als Rezensent war er ebenso gefragt wie er auch zahlreiche Zuschriften und Widmungsexemplare von Forschenden und Doktoranden erhielt, die zu seinen Themen arbeiteten. Er stand in Kontakt mit Archiven, Bibliotheken, Redaktionen und Verlagen. All das dokumentiert sich in der Bibliothek.

Abgesehen vom Gelehrtenleben hinterliess auch der Alltag in der Bibliothek ein passant seine Spuren: in Form von Fahr- oder Eintrittskarten, Bedienungsanleitungen, Zuckerpäckchen oder Werbeanzeigen für «elegante Promenadenstiefel» bis hin zu Krakelspuren, die Fränkels Tochter in Uhlands Werken hinterlassen hat. Am Rande notiert der Philologe liebevoll: «Bettinchen's erste Schreibkünste».

Drittmittel dringend notwendig

Entdeckt hat diese anrührende Marginalie Fabienne Ziegler, die zusammen mit Natalie Reusser zu 60 Stellenprozent die Bibliothek samt ihren Annotationen und Bucheinlagen akribisch erschliesst. Beide machen so nicht nur fortlaufend spannende Funde, sondern diese auch der künftigen Forschung zugänglich. Dank einer substantiellen Anschubfinanzierung durch eine namhafte internationale Stiftung konnten bislang knapp ein Drittel des Buchbestandes katalogisiert und ca. 9'000 Bucheinlagen gesichert und erfasst sowie die Art und Häufigkeit der Annotationen verzeichnet werden. Zwei Schweizer Stiftungen sind nachgezogen und unterstützen das Erschliessungsprojekt. Dennoch fehlen für den erfolgreichen Abschluss nochmals Mittel für mindestens ein Jahr. Die Professur Kilcher und das SLA sind deshalb bemüht, in einer dritten Fundraising-Runde diese finanzielle Lücke zu schliessen, um die Kontinuität des Projekts zu garantieren. Es wäre nichts schlimmer, als wenn das Projekt mangels an Ressourcen vorzeitig sistiert werden müsste. Nicht nur wäre damit nur ein Bruchteil der Bibliothek erschlossen, es würde für eine spätere Wiederaufnahme auch entschieden am Know-how und an der Effizienz der gut eingearbeiteten Projektmitarbeiterinnen fehlen.

Informationen

«Archivalien und Literatur anders ausstellen»

Tagungsbericht KOOP LITERA International (Mersch, 19. Juni – 21. Juni 2024)

Margit Gigerl

Dass Gedächtnisinstitutionen im Informationszeitalter mit grossen Herausforderungen konfrontiert sind, ist gewiss keine originelle Feststellung. Die Vielfalt neuer konzeptioneller, theoretischer und praktischer Ansätze war Thema an der jüngsten Tagung der KOOP LITERA International – einer Kooperation, die sich die Entwicklung von Best Practices und übergreifenden Erschliessungsstandards wie der RNAB sowie den Erfahrungsaustausch an den Schnittstellen von Archiv, Bibliothek und Museum zum Ziel gesetzt hat.

Eröffnet wurde der Reigen von Thomas Stern von der SLUB Dresden, die 2022 in Kooperation mit der TU Dresden das Archiv für Kulinarik gründete. Dessen erste Ausstellung «Wolfram Siebeck & das Deutsche Küchenwunder» wurde von Beginn an als rein virtuelle Präsentation konzipiert, um der Multimedialität der Exponate und der Überregionalität der Dokumente Rechnung zu tragen. Durch einen modularen Aufbau sollte die Möglichkeit geboten werden, sowohl interaktiv eigene als auch kuratierte Wege durch die virtuelle Ausstellung zu nehmen. Ähnlich modular – und ebenfalls mit der Software Pageflow – gestaltet ist «Heinrich Mann Digital», eine Online-Ausstellung der Akademie der Künste über die Lebensstationen und die Geschichte des exilbedingt über viele Länder zerstreuten Nachlasses von Heinrich Mann.

Die «Gretchen»-Frage, was denn das literarische Gedächtnis sei und wie es sich konstituiert, stand im Fokus des Beitrags von Anke Buettner und Thomas Schütte. Sie stellten das Manifest der Münchner Monacensia für eine «zeitgemässe Erinnerungskultur der Vielen» vor, das gezielt «diverses» Kulturerbe durch «kuratorische Feldforschung» im direkten Kontakt mit den jeweiligen Communities erschliessen soll. Ebenfalls um neue Publika anzusprechen, entwickelte das unterirdisch angelegte Archiv der Zeitgenossen in Krems gemeinsam mit dem Zentrum für Angewandte Spieleforschung einen «Live Escape Room». Im Spiel «Der Traum der Archivarin» müssen sich die Spielenden mit Hilfe archivarischer Techniken, alter und neuerer Geräte wie Tonbandgerät und Schreibmaschine in die Freiheit rätseln.

Eine Eigenentwicklung, nicht nur hinsichtlich verwendeter Technologien, stellt das virtuelle Ausstellungsprojekt des Schweizerischen Literaturarchivs, «Jean Starobinski. Relations critiques» dar, das 2020 in Kooperation des SLA und der EPFL+ECAL Lab realisiert wurde. Wie Stéphanie Cudré-Mauroux und Romain Collaud berichteten, konnte man so von der transdisziplinären Expertise von Literatur-, Museums- und Ingenieurwissenschaften, Design Studies und Psychologie

1 Ittay Joseph Tamari, *Das Volk der Bücher. Eine Bücherreise durch sechs Jahrhunderte jüdischen Lebens*, München, Oldenbourg Verlag, 2012, dort S. 12 f. zur jüdischen Buchkultur.
2 Vgl. Konrad Feilchenfeldt, *Ein jüdischer Philologe und die säkulare Wissenschaft, in Jüdische Intellektuelle und die Philologie in Deutschland 1871–1933*, hrsg. Wilfried Barner und Christoph König, Göttingen, Wallstein Verlag, 2001, S. 147–152.
3 Andreas Kilcher, *Der Traum der Textkritik. Ein unbekannter Brief von Walter Benjamin an den Literaturwissenschaftler Jonas Fränkel*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (24.08.2024), S. 18.

profitieren. Um die metakritische Lektüre des Genfer Literaturwissenschaftlers und Medizinhistorikers Jean Starobinski in ihrer ganzen Komplexität adäquat zugänglich zu machen, wurden mehrere Zugangsmodule (thematisch, chronologisch, biografisch, typologisch) entwickelt, die dieselben Dokumente in unterschiedlichen Kontextualisierungen einordnen.

Auf Walter Benjamins Konzept der Aura wurde in verschiedenen Beiträgen rekurriert, so etwa von Bernhard Fetz vom Österreichischen Literaturarchiv, der grundlegende theoretische Überlegungen zum Kuratieren nicht nur digitaler Ausstellungen anstellte. So darf denn auch die von einer Motorsäge zerfetzte

Arbeitshose Thomas Bernhards als «auratisches Ausstellungsobjekt» im Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek nicht fehlen. Für dieses gab Katharina Manojlovic Einblicke in die aktuelle Sonderausstellung über Friederike Mayröcker, deren legendäres Zetteluniversum in ihrer Schreibwohnung mittels VR-Inszenierungen «begangen» werden kann.

Eine ganze Palette digitaler Nutzungsformate für stark diversifizierte Zielgruppen hat mittlerweile die Bayerische Staatsbibliothek implementiert, die von Virtuellen Ausstellungen über neue KI-gestützte Recherchemöglichkeiten der digitalen Schatzkammer Bayerns, «bavarikon», bis zu Podcasts und True Crime Stories reicht. Ebenfalls mit neuesten digitalen Technologien wurde das Projekt «Frag nach! Digitale Zeitzeug*innenschaft» im Deutschen Exilarchiv der Deutschen Nationalbibliothek umgesetzt. In der kontextualisierenden Ausstellung können Besucher Zeitzeug*innen der Shoah interaktiv befragen, die passenden Antworten werden von einer KI ausgewählt. Durch kontinuierliches Training der Sprachmodelle wird nicht nur die Kongruenz der Antworten laufend verbessert, sondern gleichzeitig die Angemessenheit der Fragen im Blick behalten.

Neue Wege geht ebenfalls die Bibliothèque nationale du Luxembourg, durch deren eindrücklichen Neubau von 2019 Direktor Claude Conter führte. Unter seiner Leitung hat die Bibliothek ihre «eluxemburgensia», das digitalisierte kulturelle Erbe des Landes, mit Hilfe eines auf ChatGPT basierenden Chatbots für komplexe Information Retrieval Anfragen und Topic Modelling erschlossen. Für das Luxemburgische Literaturarchiv selbst präsentierte deren Direktorin Nathalie Jacoby die (physische) Ausstellung «Imaginer Servalis». Diese inszenierte 2022 zum 30-jährigen Jubiläum des Luxemburgischen Literaturpreises die 30 prämierten Werke ohne Buch und den Text als immersive Erfahrung von reinen Klang- und Bildräumen.

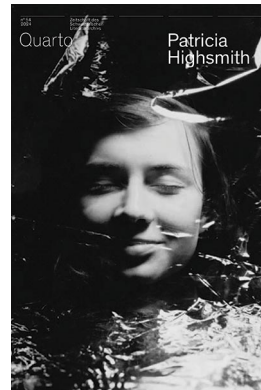
Die Tagung in Mersch hat deutlich gemacht, dass der Auftrag des Sammelns, Erschliessens, Erhaltens und Vermitteln von Kulturgütern sich durch die digitale Transformation grundlegend verändert und die

Vermittlung in virtuellen Räumen nicht zuletzt durch die Pandemiejahre ein wesentliches Momentum erfahren hat. Digitale Tools sind weit über den Status von Surrogaten hinaus an die Stelle archivischer «Flachware» getreten und ermöglichen ansprechende Präsentationen mit multimodalem Storytelling und immersiven virtuellen Erfahrungen für Besucherinnen und Nutzer.



Bibliothèque nationale du Luxembourg
(Foto: GilPe, Wikimedia Commons)

Publikationen



Quarto 54: Patricia Highsmith

Das Heft, das Ende Oktober 2024 erscheint, widmet sich der Wahl-Schweizerin Patricia Highsmith (1921–1995). Ihr anhaltender Erfolg auch 30 Jahre nach ihrem Tod hängt u.a. mit den Verfilmungen ihrer Romane zusammen, wie die Beiträge von Elisabeth Bronfen und Wieland Schwanebeck zeigen. Den Wurzeln ihres berühmten Helden Tom Ripley geht Matthew Sperling in den Notebooks nach, während Magnus Wieland diese im Hinblick auf Reflexionen über das Schreiben untersucht. Die spezielle Beziehung Highsmiths zur Schweiz wurde zum einen durch den Diogenes Verlag als Vertreter ihrer Weltrechte etabliert, wie Highsmiths Lektorin Anna von Planta im Gespräch erläutert. Zum andern wohnte die Autorin in den späten Jahren im Tessin, worüber sie nicht nur in Briefen berichtete: Sie nahm das Maggiatal auch in eine Erzählung auf, wie Daniele Cuffaro zeigt. Ein besonderer Akzent des Quarto-Hefts liegt auf Briefen, die die Autorin täglich schrieb und mit deren Erwerbung das SLA den Highsmith-Nachlass kontinuierlich anreichert. Stéphanie Cudré-Mauroux weist nach, wie sich die brieflich dokumentierte Freundschaft mit Monique Buffet auf den Roman *The Boy Who Followed Ripley* auswirkte, und Ulrich Weber präsentiert die Korrespondenz zwischen Patricia Highsmith und ihrer Mutter als Schauplatz des virtuos geführten Kampfes zwischen den beiden Frauen. Die Ausstrahlung der Autorin zeigen einerseits frühe Porträts und Fotomontagen von Rolf Tietgens, die Eckhardt Köhn im Kontext des Surrealismus einordnet, zum andern die späten Aufnahmen von Christian Scholz aus Tegna.

Ulrich Weber



Zeichnungen von Vincent O. Carter (Foto: NB, Ulrich Weber)

Nachlass von Vincent O. Carter

Zum 100. Geburtstag von Vincent O. Carter haben die Lebensgefährtin Liselotte Haas und die Literaturagentin Katharina Altas den Nachlass des Schriftstellers und Künstlers dem SLA übergeben. Vincent O. Carter (* 23.6.1924 in Kansas City, † 23.1.1983 in Bern) wuchs in bescheidenen Verhältnissen im schwarzen Ghetto von Kansas City (Missouri) auf und war ab 1944 als Soldat in Frankreich stationiert. Nach dem Studium an der Lincoln University (Pennsylvania) kehrte er nach Europa zurück und liess sich 1953 in Bern nieder, wo er seine literarischen und zeichnerischen Werke schuf sowie Radiosendungen moderierte und Englisch unterrichtete.

Seine frühe Zeit in Bern beschreibt er in dem 1957 fertiggestellten Manuskript «The Bern Book: A Record of the Voyage of the Mind», das 1970 auf Englisch veröffentlicht wurde (dt. 2021). Der 1963 fertiggestellte, aber erst posthum erschienene Roman «Such Sweet Thunder» (amerik. 2003, dt. 2024) schildert eine Kindheit in Kansas City während den 1920er und 1930er-Jahren. Angeregt durch die amerikanischen Neuauflagen und die deutschen Übersetzungen, die im Limmat Verlag erschienen sind, wird Carters literarisches Werk gegenwärtig von einem breiteren Publikum (wieder-)entdeckt und stösst in der literaturwissenschaftlichen Forschung seit mehreren Jahren auf grosses Interesse. Carters künstlerisches Werk umfasst Zeichnungen und Skizzen und wurde in verschiedenen Ausstellungen gezeigt.

Der Nachlass umfasst das gesamte literarische und künstlerische Werk von Vincent O. Carter, insbesondere die Typoskripte der veröffentlichten und der unveröffentlichten Texte, die Korrespondenz sowie ausgewählte Objekte, die dessen Leben in Bern dokumentieren. Das Archiv ist nach Carters Tod von seiner Lebensgefährtin und Nachlassverwalterin Liselotte Haas aufbewahrt und um Dokumente zur Wirkungsgeschichte ergänzt worden. Carters Nachlass stellt eine bedeutende Erweiterung der Bestände des SLA dar und eröffnet neue, historische Perspektiven auf aktuelle Themen wie Rassismus, Migration und Interkulturalität. Der Nachlass wird zurzeit im SLA erschlossen und danach für die nationale und internationale Forschung zugänglich sein.

Lucas Marco Gisi

Nouveaux suppléments au Fonds Blaise Cendrars (2023-2024)

Les années 2023-2024 ont été riches de plusieurs acquisitions d'importance pour le Fonds Blaise Cendrars des ALS, à travers des dons privés, des achats auprès de maisons de vente ou auprès de particuliers.

Au printemps 2023, c'est la collection privée de Georges Daranyi qui a été intégrée aux collections. Parmi ces documents figurent des lettres tout à fait intéressantes, dont une lettre de Cendrars à Max Jacob, de 1919, à l'en-tête de *La Rose rouge*, et répondant vraisemblablement à une réaction de ce dernier à l'article «Le cube s'effrite». On y trouve aussi la fameuse «Liste des adhérents [de] L'Institut franco-allemand de réconciliation», émise le 17 juillet 1913 dans une visée pacifiste. Cendrars y est mentionné deux fois...

Cette même année 2023, Henri Desfeuilles nous a fait don d'un lot important de 452 lettres adressées par Cendrars à son père, Paul Desfeuilles. Ces lettres ne sont connues que de certains spécialistes de Cendrars, et tout à fait inédites (même si une publication avait été initialement prévue aux éditions Zoé, dans la collection «Cendrars en toutes lettres»). Il s'agit surtout des lettres envoyées par Cendrars, celles de son correspondant n'ayant pas été, pour la plupart, conservées. Paul Desfeuilles (1894-1969), archiviste et bibliothécaire de l'Assemblée nationale à Paris, devient un proche de Cendrars à partir de 1939. Leur correspondance s'intensifie particulièrement durant les années de guerre. Par ses fonctions au sein de l'administration française et sa bonne connaissance du monde politique, qui le placent au plus près des centres de décision, Paul Desfeuilles a été, pour Cendrars, un contact précieux durant ces années difficiles, mettant l'écrivain au courant des événements, et le sortant sans doute de son isolement. Ces lettres, de manière surprenante, montrent d'ailleurs l'intérêt de Cendrars pour la politique. S'il n'a pris aucune position publique durant l'Occupation, il révèle dans ces échanges ses opinions sur le cours des événements, et c'est ce qui confère à ce lot un grand intérêt historique et biographique.

Au printemps 2024, les ALS ont acquis, auprès de la maison de vente new-yorkaise Lion Heart Autographs, un lot de 41 lettres de Blaise Cendrars envoyées, entre 1928 et 1932, à René Hilsum, fondateur des éditions Au Sans Pareil, et l'un des principaux éditeurs des surréalistes. Ces lettres sont accompagnées d'une large documentation comptable concernant les publications de Cendrars chez cet éditeur. Cette correspondance est inédite, et particulièrement précieuse, puisque l'essentiel des archives de René Hilsum a disparu durant la Seconde Guerre mondiale; elle complète en outre significativement le dossier éditorial des *Confessions de Dan Yack* (1929).

Signalons enfin l'acquisition d'un lot de documents concernant les liens entre Cendrars et son frère, Georges Sauser-Hall – lequel fut professeur de droit international et de droit comparé à Neuchâtel, chef du service juridique du Département fédéral des affaires étrangères à Berne, puis membre de la Cour permanente d'arbitrage de La Haye. Ce lot contient 35 lettres inédites de Cendrars à son frère, ainsi que 24 lettres à son neveu Pierre Sauser-Hall – autant de pièces qui n'avaient pas été vendues aux enchères avec l'ensemble de la correspondance entre Cendrars et son frère, lors de la vente de 2009 chez Christie's. Ces missives couvrent surtout les années de guerre. On peut signaler en outre une quarantaine de lettres de Raymone Sauser à Georges Sauser-Hall, ainsi qu'une douzaine de missives des enfants de Cendrars à leur oncle. Figurent enfin dans ce lot différents objets personnels: un dessin original, signé, de Conrad Moricand, représentant la main de Cendrars (dessin reproduit en frontispice de l'édition originale d'*Aujourd'hui*); un document lié au voyage au Brésil de 1924, sur le bateau *Gelria*; des passeports français et suisse de Cendrars; enfin, un riche lot iconographique, peu connu, de la famille Sauser-Hall, où l'on voit Cendrars avec son frère à Genève, mais aussi des images de l'écrivain avec Raymone à Lausanne ou à Villefranche dans les années 1950; des clichés détaillés et inédits des funérailles de l'écrivain.

Fabien Dubosson et Vincent Yersin