

studi
germanici
Quaderni dell'AIG



**Passaggi, transiti e contatti
tra lingue e culture: la traduzione
e la germanistica italiana**

a cura di
Raul Calzoni e Manuela Moroni

2
2019

Studi Germanici – Quaderni dell’AIG (Associazione Italiana di Germanistica)
Supplemento al numero 15/2019 di «Studi Germanici».
Periodico annuale fondato dall’Istituto Italiano di Studi Germanici in collaborazione con la giunta dell’AIG del triennio giugno 2016 - giugno 2019 (Presidente Elena Agazzi)

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci

Il fascicolo ha cadenza annuale ed è pubblicato come numero speciale della rivista «Studi Germanici» a cura dell’Associazione Italiana di Germanistica

Il prezzo è di 25 € (Italia ed estero, spese di spedizione escluse)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000

«Studi Germanici» è una rivista *peer reviewed* di fascia A – ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

La corrispondenza relativa alla collaborazione va indirizzata a:
AIG - Associazione Italiana di Germanistica
aig.segreteria@gmail.com
<http://www.associazioneanalianagermanistica.it/>

Indice

- 7 Raul Calzoni – Manuela Moroni**
Passaggi, transiti e contatti tra lingue e culture: la traduzione e la germanistica italiana

Saggi

- 15 Lucia Cinato – Isabella Amico di Meane**
Tradivario. Variazione socio-geografica e traduzione: pratiche, strategie e tendenze nella coppia di lingue tedesco-italiano sull'esempio di due casi di studio
- 33 Gianluca Cosentino**
La traduzione di varietà linguistiche non standard: il caso del berlinese in *Berlin Alexanderplatz*
- 51 Ermenegildo Bidese**
Welten im Übergang und ihre Relikte. Interpretative Aspekte der deutschen Übersetzung von *Horcynus Orca*
- 75 Anne-Kathrin Gärtig-Bressan**
Sich in den Schlaf plärren und *jdn wachrütteln*: Kausative Konstruktionen mit Resultats-Prädikativen im Deutschen und die Möglichkeit ihrer Übersetzung ins Italienische
- 99 Dorothee Heller – Valerio Furneri**
Beobachtungen zur deutschen Übersetzung des *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*
- 119 Antonella Nardi**
La sottotitolazione interlinguistica come strumento di riflessione linguistico-culturale nella formazione accademica – Esempi di trasposizione di *realia* dal tedesco all'italiano

- 137** **Valentina Crestani**
Bild-Sprache-Landschaften online: Deutsch und Italienisch
im Vergleich
- 157** **Guglielmo Gabbiadini**
Robespierre sul Danubio. Note sul *transfert* culturale franco-
austriaco in *Robespierre. Ein modernes Epos* di Marie Eugenie
delle Grazie
- 179** **Isabella Ferron**
«Die Sprachen als geistige Schöpfungen des Menschen, als
tief in ihre geistige Entwicklung verschlungen...». Le riflessioni
linguistiche di Alexander von Humboldt
- 197** **Abstracts**
- 203** **Hanno collaborato**

Welten im Übergang und ihre Relikte. Interpretative Aspekte der deutschen Übersetzung von *Horcynus Orca*¹

Ermenegildo Bidese

1. EINFÜHRUNG: ITALIEN UND DIE MODERNITÄTSFRAGE

Am 14. August 2018 ereignete sich in der Hafenstadt Genua eine der schlimmsten Verkehrskatastrophen Italiens. Um 11:36 Uhr gab während eines Sommergewitters der Pfeiler 9 des Polcevera-Viadukts (bekannt auch als Morandi-Brücke) nach und stürzte mit den an ihm befestigten 250 Meter langen Fahrbahnen in die Tiefe. 43 Menschen verloren dabei ihr Leben, 664 mussten ihre Häuser verlassen, die von dem Einsturz in Mitleidenschaft gezogen worden waren. Bei den offiziellen Stellungnahmen wurden die anfängliche Fassungslosigkeit und die Mitleidsbekundungen für die Opfer rasch beiseitegelegt. Denn nur eine Frage dominierte: Wer ist an so viel Unheil schuld? Man konnte regelrecht spüren, wie das Bedürfnis, jemanden dafür verantwortlich zu machen, von Stunde zu Stunde, von Stellungnahme zu Stellungnahme anstieg. Obwohl die Bergung der Opfer und der Toten noch voll im Gange und man daher von einer fundierten und differenzierten Analyse der womöglich verschiedenen Ursachen und Mitursachen eines so komplexen Vorfalls weit entfernt war, wurde der Schrei nach einem Schuldigen immer lauter. Dieser wurde dann offiziell von den Regierungsvertretern mit dem Betreiber der Autobahnstrecke *Autostrade* ausgemacht, der trotz wiederholter Warnung die Anzeichen der erheblichen strukturellen Erosion an den Brückenträgern und an den Trägerseilen ignoriert, die notwendigen Investitionen nicht getätigt und sich dabei bereichert haben soll, und somit letztendlich die Katastrophe aus niederen Gründen in Kauf genommen habe.

Unabhängig davon, welche Wahrheit der Prozess zutage fördern wird, soll bei diesem Ereignis, das hier als Einstieg dient, auf die psycho-

¹ Mein Dank geht an Daria Biagi, die während eines Seminars uns mit ihrer Fachkompetenz in D'Arrigos Werk eingeführt hat.



soziale Struktur hingewiesen werden, die sich hinter der damals vorkommenden hastigen Suche nach einem Verantwortlichen verbirgt: es ist das anthropologisch und sozialpsychologisch bekannte Schema des Sündenbocks². Dabei handelt es sich um einen archaischen Ritus zur kollektiven Entschuldung bzw. Reinigung³: die ganze Negativität der Gemeinschaft kann nicht diffus ertragen werden, sie muss vielmehr gebündelt und auf einen einzigen übertragen werden, dessen Tod alle freisühnen muss⁴. Als solcher sind dieser Ritus und das dahinter wirkende sozialpsychologische Schema ein Relikt einer vormodernen Gesellschaftsform, sie scheinen jedoch in Italien immer wieder aus der Tiefe des Kollektivbewusstseins wie ein konditionierter Reflex aufzutauchen, wenn es darum geht, größere Tragödien oder auch besonders grausame Mordserien, bei denen regelmäßig die Bezeichnung *mostro* (Monster) für den manchmal nur vermeintlichen Täter benutzt wird, zu erklären. Es scheint, als ob die italienische Gesellschaft oder weite Teile von ihr den Übergang zur Modernität nur oberflächlich vollzogen hätte und die Überreste vormoderner gesellschaftlicher Kulturkonstrukte immer noch vorhanden seien. Da solche Konstrukte und kollektiven Riten von der Lebensform, die sie hervorgebracht hat, abgetrennt sind, haben sie ihren symbolischen Sinn und ihre befreiende Kraft in der heutigen Gesellschaft längst verloren, sie verbleiben jedoch im psychosozialen Bewusstsein als unheilstiftende Relikte, die konditionierte Erklärungsmuster hervorrufen.

Der Übergang von einer traditionellen Gesellschaftsform in die Modernität war das große Thema der italienischen Literatur in der Nachkriegszeit. Dabei hebt sich unter den Werken, die den Bruch durch die Modernisierung und dessen Konsequenzen für die psychosoziale Struktur traditioneller Gesellschaften thematisieren⁵, der Roman *Horcynus Orca* von Stefano D'Arrigo⁶ wegen seiner eigentlichen Lösung deutlich ab. Diese besteht in erster Linie darin, dass das Werk nicht nur einen eigenen Lösungsvorschlag zur Frage der Modernität entwickelt, sondern

² Damit will ich in keiner Weise den Betreiber entlasten oder die Anschuldigungen, die geäußert wurden und die Zwischenberichte der Untersuchungen zum Teil zu bestätigen scheinen, als haltlos darstellen. Mir geht es nur darum, auf das gesellschaftliche Kulturkonstrukt hinzuweisen, dessen man sich bedient hat.

³ Siehe das Buch Levitikus 16, 8-21.

⁴ Vgl. René Girard, *Le Bouc émissaire* (1982), dt. Übers. *Der Sündenbock*, Benziger, Zürich 1988 und Marcia Rainer, *Der Sündenbock. Zeitlose Notwendigkeit eines gesellschaftlichen Phänomens*, Grin, München 2010.

⁵ Vgl. hierfür Alfonso Berardinelli, *Le angosce dello sviluppo. Scrittori italiani e modernizzazione (1958-1975)*, in *Casi critici*, a cura di Alfonso Berardinelli, Quodlibet, Macerata 2007, S. 231-304.

⁶ Vgl. Stefano D'Arrigo, *Horcynus Orca*, Mondadori, Milano 1975 (hier HOit abgekürzt).



dazu auch eine neue Sprache, die das Sinnbild dieser Lösung und ihrer Neuigkeit darstellen soll. Der Autor verarbeitet das Thema also nicht nur im Inhalt und in der Handlung des Romans, sondern auch und besonders durch dessen Ausdrucksform. Die eigenwillige Sprache und die epischen Dimensionen des Werks – mehr als tausend Seiten – sowie die romantische Idealisierung des Autors, als einen, der zwanzig Jahre lang ausschließlich an seinem Lebenswerk arbeitet, sorgte für eine gewisse «Rhetorik der Exzeptionalität»⁷. Diese machte aus *Horcynus Orca* ein schwieriges und vor allem kaum übersetzbares Werk. Die Forschung hat diese mystische Aura eines Sonderlings der europäischen Literatur der zweiten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts in Frage gestellt⁸ und ihn in die Normalität eines Werkes eingeordnet, das zum einen in Verbindung mit den brennenden Fragen und den literarischen Antworten seiner Zeit, zum anderen in Kontinuität mit der literarischen Entwicklung und der schmalen Produktion seines Autors steht⁹.

Als 2015 die deutsche Übersetzung auf den Markt kam¹⁰, lobte man vor allem die Tollkühnheit des Unterfangens, ein als unübersetzbar geltendes Werk ins Deutsche übertragen zu haben¹¹ und pries den Übersetzer, Moshe Kahn, als denjenigen, der «das Unmögliche gewagt»¹² hatte. Dabei wurden vor allem die Übersetzungskunst, die erfindungsreichen lexikalischen Lösungen, die über 2000 Neologismen, die Kahn schuf, der wellenähnliche Charakter der Syntax u.a.m. in den Vordergrund gestellt, der Beitrag der Übersetzung zur Interpretation des Romans dagegen wurde wenig untersucht. Ziel dieses Beitrags ist es vor allem den interpretativen Aspekt der deutschen Übersetzung anhand einiger ausgewählter Szenen des Romans zu erörtern. Es wird nämlich der Frage

⁷ Daria Biagi, *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, Quodlibet, Macerata 2017, hier S. 13 (meine Übersetzung).

⁸ Am deutlichsten Biagi, *ebd.*

⁹ Vgl. *ebd.*

¹⁰ Vgl. Stefano D'Arrigo, *Horcynus Orca. Aus dem Italienischen und mit einem Nachwort von Moshe Kahn*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 2015 (hier HOdeut abgekürzt).

¹¹ Vgl. Isabella Horn, 'Trasposizione' di un capolavoro. *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo in lingua tedesca, in «RETROGUARDIA 2.0 – Il testo letterario», 18 giugno 2017, <<https://retroguardia2.wordpress.com/2017/06/18/trasposizione-di-un-capolavoro-horcynus-orca-di-stefano-darrigo-in-lingua-tesca/#more-75289>> (letzter Zugriff: 31. Mai 2019).

¹² Hubert Spiegel, *Roman «Horcynus Orca». Nein, es war nicht wabsinnig*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 12 März 2015, <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/moshe-kahn-uebersetzt-das-meisterwerk-horcynus-orca-13477658.html>> (letzter Zugriff: 31. Mai 2019). Vgl. auch Katharina Borchardt, *Stefano D'Arrigo: Horcynus Orca. Katharina Borchardt im Gespräch mit Maike Albatz*, in «SWR2», 31. Juli 2015, <<https://www.swr.de/swr2/literatur/buch-der-woche/stefano-darrigo-horcynus-orca/-/id=8316184/did=15927912/nid=8316184/hzgjid/index.html>> (letzter Zugriff: 31. Mai 2019).



nachgegangen, ob es dem Übersetzer gelungen ist oder nicht, nicht nur die besondere Sprache des Romans ins Deutsche zu übersetzen, sondern auch dessen Beitrag als Antwort auf das Modernitätsproblem herauszuarbeiten bzw. ins Deutsche zu übertragen.

Zur Struktur des Beitrags: In einem ersten Schritt werden die Handlung des Romans, die Modernitätsfrage in Italien und die besondere Lösung, die der Roman auf diese Frage gibt, vorgestellt, in einem zweiten Schritt wird die Übersetzung von Moshe Kahn analysiert, und zwar zunächst aus einer übersetzungstechnischen Perspektive und dann, indem ihr interpretativer Beitrag unter die Lupe genommen wird. Die Schlussfolgerung fasst die Argumentation und die Ergebnisse zusammen.

2. *HORCYNUS ORCA*

2.1 *Die Handlung des Romans*

In *Horcynus Orca* gibt es keine Kapitelgliederung. Man kann dennoch die Handlung in drei große Teile einordnen. Die Hauptfigur, 'Ndrja (Andrea) Cambrià, wird gleich in den ersten Zeilen des Romans von der omnipräsenten erzählenden Stimme eingeführt. Er ist einfacher Oberbootsmann der Königlichen Marine Italiens und befindet sich nach der Auflösung und Zerstreuung des italienischen Heers als Folge des Waffenstillstands von Cassibile am 8. September 1943 zwischen dem italienischen General Badoglio und den Alliierten auf dem Heimweg nach Sizilien. Im ersten Teil begegnen ihm verschiedene Gestalten, deren Schicksale erzählt werden: alle haben in dem Krieg etwas verloren und sind – wie im Grunde er selbst – von den Ereignissen tief gezeichnet.

Im zweiten Teil befindet sich 'Ndrja in seinem Heimatort, dem Fischerdorf Charybdis. Eine der Feminoten – energische und selbstbestimmte Frauen, die unter sich in einer Frauengesellschaft wohnen und von dem Erlös des Warentausches zwischen beiden Ufer leben – hat ihn in einer geheimnisvollen nächtlichen Überfahrt auf die sizilianische Seite der Meeresecke von Messina gebracht. In Charybdis verweilt die Erzählung bei verschiedenen Wechselfällen in der Fischergemeinschaft, die nach der Zerstörung der Fischerboote im Krieg völlig untätig ist. Dabei gibt es immer wieder Rückblenden auf frühere Erlebnisse des Protagonisten. 'Ndrjas Ankunft ereignet sich kurz vor dem Wiedererwachen des Schwertorcas am Meeresgrund, eines mythischen Meeresmonsters, das sich äußerst selten – «einmal im Leben eines Fischers» (Hödeut, 835) – zeigt und jetzt wieder Tod und Verwüstung zu bringen droht, wie es in den vielen fantastischen Geschichten über dieses Fabelwesen geschildert wird, die man im Dorf erzählt. Doch auch das Seeungeheuer, das als unsterblich galt, wird vom überall anwesenden Tod heimgesucht.



Der dritte Teil beginnt mit der Agonie des Orcariesen, der von anderen Fischen attackiert und verstümmelt zurückgelassen wird, und mit den Diskussionen der Fischer darüber, ob der Orcawal, der so viel Tod und Zerstörung gebracht hat und ja selbst das Sinnbild des Todes ist, überhaupt sterben kann. Das wäre, als ob der Tod selbst sterben würde. Dann könnte man sogar aus seinem Kadaver Gewinn erzielen. Beim Versuch Geld zu bekommen, um ein neues Boot für den Schwertfischfang bauen zu lassen, mit dem die Fischer und die Jüngeren der Gemeinschaft wieder Arbeit und damit eine Zukunft haben können, stimmt 'Ndrja nach ursprünglichem Zögern dem Vorschlag zu, eine Mannschaft von Ruderern zusammenzustellen, die mit Briten und Amerikanern auf der Meeresenge von Messina um die Wette rudern soll. Nach verschiedenen teilweise schicksalhaften Ereignissen bringt 'Ndrja tatsächlich eine Mannschaft von «Milchbärtigen» zusammen, die die Regatta bestreiten soll. Er stirbt jedoch in der Nacht bei der ersten Übungsfahrt, getroffen von der Kugel, die ein Wachsoldat auf einem alliierten Flugzeugträger abgibt, und zwar gerade, während er und die «Milchbärtigen» enthusiastisch und voller Zuversicht über das Meer rudern.

2.2 Die Modernitätsfrage

Horcynus Orca wurde im Jahre 1975 veröffentlicht, als die Richtungsdebatte über die Modernität in Italien bereits abgeschlossen war und sich das Land auf dem Höhepunkt des Modernisierungsprozesses befand; dennoch fallen die Entstehungs- und die lange Bearbeitungszeit genau in jene zwanzigjährige Zeitspanne (1955-1975), in der auch die Diskussion über die Modernität und die Rolle der Literatur und der Kunst in Italien äußerst virulent war¹³.

Mit Modernität ist jene Umwälzung gemeint, die zur Infragestellung und letztlich definitiven Überwindung althergebrachter Gesellschaftsformen und ihrer sozio-ökonomischen Strukturen führt. Dieser Prozess setzte in Italien bereits in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Vereinigung des Landes unter der Savoiakrone ein, blieb jedoch lange auf die großen Städte bzw. auf einige Gesellschaftsschichten beschränkt; erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der Einführung neuer Kultur- und Lebensmodelle aus der angloamerikanischen Welt, gewann er sowohl an Tempo als auch an Durchschlagskraft und drang auch in jene peripheren Gebiete der Halbinsel ein, in denen sich bis zu jener Zeit die alten Gesellschaftsstrukturen und Lebensformen erhalten hatten.

¹³ Vgl. hierzu Biagi, *Orche e altri relitti*, a.a.O., S. 93 sowie auch für die folgenden Ausführungen S. 15 ff.



In den Regionen Süditaliens, aber auch in vielen abgeschiedenen Orten der Alpen und des Apennins, überlebten bis zum Ende der 1950er Jahre, manchmal sogar bis in die Mitte der 1960er Jahre hinein Kulturformen, die ihre Wurzel teilweise in einer archaischen Welt hatten. Was sie charakterisierte war ein Wertesystem, in dem die Bedürfnisse der Gemeinschaft immer und grundlegend über denen des Individuums standen. Obwohl sie einen gebietsübergreifenden Charakter haben, waren solche Kulturformen in der Regel eng verbunden mit den Plätzen und den natürlichen Gegebenheiten des Ortes; diese lieferten den Angehörigen dieser Kulturkreise die sinngebenden Zeit- und Raumkoordinaten¹⁴. Außerdem war in solchen Gesellschaften das Handeln oft von vorwissenschaftlichen Kulturkonstrukten oder Riten bestimmt, deren Grundfunktion es war, Übergänge im Jahres- (die Erntezeit oder Unwetter, den Winter) oder Lebenszyklus (Geburt, Liebe, Krankheit und Tod), von denen eine Gefahr für die Stabilität des gesellschaftlichen Systems und deren Mitglieder ausgehen könnte, zu schützen¹⁵. Das Ziel solcher Riten bestand in erster Linie darin, dem Vollzug des Übergangs beizustehen bzw. ihn vor dem Scheitern zu bewahren, damit der Kreislauf des Jahres und des Lebens weitergehen und der Erhalt der Gemeinschaft abgesichert werden konnte. In diesem System wird es als Unglück erlebt, dass die Übergangsphase angefangen, aber nicht abgeschlossen wird. Eine solche Situation entspricht einem Zustand der seelischen Fixierung, in dem der Handelnde nicht über seine traumatischen Erlebnisse hinwegkommen kann, die er geistig immer vor sich sieht, obwohl das traumaverursachende Ereignis Jahre davor liegt. Ein solcher psychischer Schwebzustand bringt Handlungsunfähigkeit und Starrheit mit sich. Riten wie der Tarantismus in Apulien oder die Totenklage in Lukanien, apotro-

¹⁴ In der Metaphorik von De Martino (vgl. Fußnote 15, unten) entsprechen solche widerkehrenden Riten dem 'Campanile di Marcellinara' (Glockenturm von Marcellinara), der in einer berühmten Episode in *La fine del mondo* erwähnt wird (vgl. Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissici culturali (1960-1965)*, Einaudi, Torino 1977, S. 480-481). Der 'Glockenturm von Marcellinara' dient den Bewohnern dieses Kalabrischen Orts als Orientierung in der Landschaft, er steht jedoch in De Martinos Begrifflichkeit auch als Symbol für den Komplex von Riten und zyklisch wiederholten Handlungen, die den Existenzhorizont definieren.

¹⁵ Fundamental dazu sind die Forschung von Ernesto De Martino (1908-1965), seine Publikationen, insbesondere *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Einaudi, Torino 1958; *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 1959; *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, il Saggiatore, Milano 1961, und sein Dokumentationsmaterial. Vgl. zum Beispiel Rocco Brancati, *Gli itinerari lucani di Ernesto De Martino* (YouTube-Video, 14:44, gepostet von Rocco Brancati, 21. Dezember 2015, <<https://www.youtube.com/watch?v=ZuyLySdsW3U>> (letzter Zugriff: 31. Mai 2019) oder Luigi Di Gianni, *Magia Lucana* (documentario [1958], 18:50, gesendet am 1. März 1984), <<http://www.teche.rai.it/1984/03/magia-lucana-un-documentario-di-luigi-di-gianni/>> (letzter Zugriff: 31. Mai 2019).



päische Sprüche, Prozessionen oder Tänze mit ihren scheinbar unkontrollierten Bewegungen und übertriebenen Vorgängen haben als erstes Ziel der drohenden Starrheit entgegenzuwirken, den Kreislauf aufrechtzuerhalten oder ihn wiederherzustellen. Sie dienen also in erster Linie der kollektiven Traumabewältigung und der sozialen Psychohygiene¹⁶. Darüber hinaus zeigen solche Riten eine weitere Eigenschaft. Sie werden in einer eigenen Zeitsequenz vollzogen. Obwohl die darin vollzogenen Handlungen ritualisiert sind und daher einen mechanischen Charakter haben, dürfen sie nicht übereilt abgewickelt werden. Sie folgen einer anderen Zeitvorstellung, die mehr der Gleichzeitigkeit des Mythos als der Linearität der Historie ähnelt; der Übergang hat seine Zeit und seine Fortschreitungsphasen, denen die Handlung, um erfolgreich zu sein, angepasst werden muss.

Das Eindringen der Modernität in diese Welt stürzt deren Wertesystem um und lässt die Riten als vorwissenschaftliche Praktiken eines magischen Zeitalters erscheinen. Aber auch für die Gesellschaft birgt ein hastiger Modernisierungsprozess Gefahren. Die Frage, die sich aufdrängt, ist: was wird nun aus der früheren Welt? Es reicht nämlich nicht zu verkünden, dass die Modernität jetzt da ist, wie es sich in der damaligen Debatte in Italien einige progressive Stimmen wünschten¹⁷. Die Ge-

¹⁶ Die Diskussion über den ethnoanthropologischen Magismus und die symbolische Wirkung solcher Praktiken ist wohlbekannt. Zum besonderen Beitrag von Ernesto De Martino (vgl. oben Fußnote 15) siehe Ernesto De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Einaudi, Torino 1948 sowie auch Alessandro Testa, *Il magismo di Ernesto De Martino: un confronto e un dibattito francese*, in *Ernesto De Martino: storicismo critico e ricerca sul campo*, a cura di Floriana Ciccodicola, Domograf, Roma 2012, S. 205-230.

¹⁷ Elio Vittorini zum Beispiel wünschte sich unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges ein schnelleres Fortschreiten von Geschichte und Gesellschaft und betrachtete die Bevölkerungsschichten, bei denen noch primitive Ideologien herrschen, als Ballast. So schreibt er 1946 in der von ihm gegründeten Zeitschrift «Il Politecnico»: «Die kollektive Dichtung oder jedenfalls die anonyme [...] macht in ihrer Entwicklung keine großen Sprünge. Die Geschichte zeigt uns, dass sie zwei oder drei Jahrhunderte braucht, um eine kleine Veränderung der Form vorzunehmen, welche hingegen in der Dichtung, die der individuellen Inspiration unterliegt, die bereits an den Namen einzelner Dichter verbunden ist, in der Zeit einer einzigen Generation vollzogen wird. Aber die anonyme Volksdichtung verschwindet mit dem Fortschreiten einer Literatur bzw. mit der Entwicklung einer Kultur nicht. Sie begleitet vielmehr diesen Fortschritt, indem sie an den Rändern bleibt und sich in hundert oder zweihundert Jahren einige Eigenschaften zu Eigen macht [...]. Wie lang auch die Geschichte eines Volkes gewesen sein und wie viele Fortschritte auch dieselbe Gesellschaft dabei gemacht haben mag, gibt es ‚Untergründe‘ der Geschichte und der Gesellschaft, in denen breite Bevölkerungsschichten mehr oder weniger primitiv bleiben. [...] Trotzky war der Meinung mit seiner abstrakten Strenge, dass Völker in der Lage sind, von einem Zivilisationsniveau B oder C auf ein Niveau L oder M zu ‚springen‘, ohne sukzessiv durch D, E, F u.s.w. hindurchzugehen. Wir bestreiten nicht, dass man Sprünge machen kann. Sicher macht man sie. Aber nicht ohne dass



fahr ist nämlich die des Relikts im psychosozialen Sinne¹⁸. Die Welt von Früher verschwindet nicht, sondern bleibt wie bei einem Trauma, das nicht verarbeitet wurde, als unheilstiftender Überrest unsichtbar unter der kollektiven Bewusstseinsoberfläche. Längst überwunden geglaubte Ängste und konditionierte Reflexe kommen plötzlich mit ihrem Zerstörungspotential ans Tageslicht.

2.3 *Welten im Übergang*

Genau das ist das Problem, mit dem sich *Horcynus Orca* beschäftigt, das Problem des Relikts einer Welt, die zu rasch den Übergang in die Modernität vollzogen und ihn damit nicht vollendet hat, sondern im Prozess steckengeblieben ist¹⁹.

Sowohl die Hauptfigur 'Ndrja Cambria als auch die anderen Protagonisten von *Horcynus Orca*, denen er auf seinem Heimweg begegnet, und die Fischer von Charybdis, befinden sich in einem solchen Zustand des aufgehaltene Übergangs. Egal, wie der Krieg ausgehen wird, sie sind die Verlierer in jedem Fall. Sie teilen alle dasselbe Schicksal, das sich am besten mit den im Roman wiederkehrenden Adjektiven *straviato* („abgeirrt“) und *straniato* („entfremdet“) beschreiben lässt. *Straviate*, weil der Krieg ihr Leben aus der Bahn geworfen hat, so dass sie sich an untypischen Orten befinden und unter ungewöhnlichen Umständen agieren müssen, («zur Unzeit an einem Unort», HOdeut, 18), *straniate*, weil ihr Handeln in einer Art Starre- und Schwebezustand verharret, in dem sie – geistesabwesend – mit ihrem inneren Auge immer wieder auf das Verlusttrauma starren, das die Ursache ihres Zustands ist. Als 'Ndrja zum Beispiel Cata sieht, eine der Feminoten, der er in den ersten Szenen des Romans begegnet und deren Ehemann Damiano während der Hochzeitsnacht abgeholt und in den Krieg geschickt wurde, hat er den Eindruck, nicht eine reelle Person vor sich zu haben, sondern ein Spiegelbild von ihr im Wasser, dessen Blick verloren ist: «Es war, als würde er nicht sie sehen mit ihrem heilen, wirklichen Blick, sondern ihr Abbild, das außerhalb von ihr widerspiegelt wird, irgendwie, in ihren eigenen Augen, wie ein Gedanke, der ihr aus dem Sinn gefallen war» (HOdeut, 23, von mir veränderte Übersetzung)²⁰. Und von Ciccina Circé, deren

die Völker, die sie machen, persönlich zutiefst dafür bezahlen müssen und die Bemühungen jener entwickelteren Völker oder Bevölkerungsschichten erschweren, die an sich viel höher und weiter ‚springen‘ könnten». Elio Vittorini, *Lenin come Orlando (sottosuoli e poesia popolare)*, in «Il Politecnico», 35, dicembre 1946 (meine Übersetzung).

¹⁸ Ich folge hier der Interpretation der bereits erwähnten Studie von Daria Biagi, *Orche e altri relitti*, a.a.O., S. 16-19.

¹⁹ Vgl. *ibd.*, S. 17.

²⁰ Kahns Übersetzung lautet: «Es war, als würde er nicht sie sehen mit seinem heilen, wirklichen Blick, sondern ihr Abbild, das außerhalb von ihm undeutlich in seine eigenen



Geliebter Baffettuzzi freiwillig in den Krieg gegangen war, heißt es: «Sie hing zwar an ihm, aber man hätte das als geistesabwesend [it. straniata] ansehen mögen, als wäre das Aug ihres Verstandes anderswo hin gerichtet, auf jemand oder auf etwas anderes» (HOdeut, 398).

Die Lage des «straviato» wird an einer exponierten Stelle der Erzählung, nämlich gleich am Anfang des Romans, angesprochen. Bei der Begegnung 'Ndrjas mit den Feminoten unterstreicht der Erzähler, wie ungewöhnlich es ist, Feminoten, die wegen des von ihnen betriebenen Warenhandelns zwischen Kalabrien und Sizilien eigentlich ausschließlich an der Meeresstraße von Messina bleiben, so weit oben in Norden «abgeirrt» anzutreffen, «was für sie wie der Nordpol war, weitab von ihren gewohnten Wegen und Geschäften, die sie niemals nach Kalabrien hinaufführten, sondern immer hinunter und übers Meer nach Sizilien» (HOdeut, 17). Darauf folgen drei Naturvergleiche, die das Abgeirrt-Sein auf kunstvoller Weise beschreiben:

Abgeirrt [it. straviate]: wie Möwen von einem ozeanischen Sturm über das Meer von Skylla und Charybdis getrieben, der von Gibraltar her im Kanal tost, einem Angst macht und Schauer über die Haut jagt; oder wie Seeschwalben erschreckt zur Erde hinabstürzen in einer dahinjagenden schwarzen Wolke vor dem Sturmwind, der von fern die angeschwollenen, finsternen Schaumkronen der Furien in Aufruhr versetzt; oder wie Wachteln, die vom Mai in den April vorgeschickt werden und über den Dünen von Casablanca herumflattern oder bei den ersten Anhöhen von Sparta, durchkörnt und erwärmt von afrikanischem Sand, und Vorboten sind für einen glutheißen Sommer, für einen Schirokek-schrecken von Morgen her, der das Pech unter den Booten an Land zum Schmelzen bringt (HOdeut, 17-18).

Das Ganze wird in den darauffolgenden Zeilen nochmals aufgenommen; die Naturereignisse liefern dabei die Interpretation für eine drohende, unheilvolle Katastrophe: «Einfach so abgeirrt [it. straviate]: wie Möwen, wie Seeschwalben und Wachteln, wenn sie zur Unzeit an einem Unort erscheinen [it. quando sono fuori tempo e fuori luogo]. Dann sind sie immer Vorboten für diese oder jene Nachricht, immer aber einer traurigen Nachricht, sofern man sie zu deuten versteht» (HOdeut, 18).

Sinnbild für den aufgehaltene Übergang, in dem diese Figuren alle stecken, ist die bereits erwähnte Cata. Sie repräsentiert auf eindrucksvoller Weise, was es heißt, in einer Situation der Schweben und der Starre

Augen zurückgeworfen wurde, wie ein Gedanke, der ihr aus dem Sinn gefallen war» (im italienischen Original: «sembrava non di vedere lei, col suo sguardo sano, reale, ma la sua immagine riflessa fuori di sé, svagatamente, nei suoi stessi occhi, come un pensiero caduto di mente», HOit, 14).



steckengeblieben zu sein, weil einer der wichtigsten Übergangsmomente der traditionellen Gesellschaft nicht vollendet wurde. Sie ist nämlich in einer Situation, die für die traditionellen Lebenskreisläufe ein Uning darstellt. Denn sie ist verheiratet, aber noch Jungfrau («wenn man mit dem Finger unten leicht in sie eindringt, noch den Seim und das Häutchen spürt, wie wenn sie frisch aus dem Bauch ihrer Mutter gekrochen wäre» HOdeut, 33). Der Grund ist bereits erwähnt worden: «[Ihr Ehemann] Damiano lag noch unter ihrem Türbogen, er fragte sie: Ists erlaubt? Darf ich eintreten? Und sie, die Schöne, wartete mit geschlossenen Augen auf dieses Wunder des Eintritts. Doch statt dessen kamen die Carabinieri und rissen ihn von ihr weg» (HOdeut, 33). Alles an Cata deutet auf einen Zustand des Übergangs hin, bei dem der Prozess unerwartet abgebrochen wurde: «[sie] war eine Minjonette, halb verträumt und halb irredend, die auf der einen Seite noch grün wirkte und sich als vollwertige Frau verstand, auf der anderen Seite erwachsen, die aber noch das Mädchen spielte, und es schien, dass in beidem etwas Wahres lag, so als wäre sie noch nicht ährenständig, aber auch als wäre sie so reif wie es mehr nicht ginge» (HOdeut, 25). Damit ist der Zustand einer ganzen Gesellschaft thematisiert, die sich im Übergang befindet, die nicht mehr weiß, wohin sie gehen soll, und starr und handlungsunfähig an Unorten und zu Unzeiten abirrt.

Welche Lösungen gibt es nun, um aus dieser Starrheit herauszukommen? Welche bietet der Roman? Die Feminoten repräsentieren den traditionellen Lösungsansatz, der in diesem Fall lautet: 'Ndrja, der wie Damiano ein Matrose ist, soll den Übergang vollziehen und Cata entjungfern, damit sie endlich zur Frau wird und nicht mehr in einem unabgeschlossenen Zustand bleibt. Davon erhoffen sie sich auch ihre mentale Genesung. Unerwarteterweise zieht sich aber 'Ndrja zurück. Er möchte sich nicht mehr der traditionellen Weltanschauung beugen, die der Kollektivität den Vorrang gibt. Mit seinem Verhalten respektiert er die Rechte von Individuen, die wie er und Cata durch den Krieg in eine Situation des *Straviato*- und *Straniato*-Seins geraten sind, aus der es kein Zurück, aber auch kein Vorwärts gibt. Auch das Recht, untätig zu sein, ist nämlich ein Recht. Darauf pocht 'Ndrja. Das ist noch keine Lösung, aber zunächst eine Absage an den Gepflogenheiten der traditionellen Gesellschaft.

Doch wenn 'Ndrja im ersten Teil des Romans vor den Schicksalen, die ihm begegnen, passiv und schweigend bleibt und, wie im Fall von Cata, sich in einen untätigen Schwebezustand zurückzieht, wird er im zweiten und dritten Teil des Romans, der in Charybdis spielt, immer aktiver, vor allem nach dem Tod des Orcas und dessen Zerstückelung seitens der Charybdoten, die dann die Teile für ihre Bedürfnisse wiederverwenden und somit bezeugen, dass man aus dem todbringenden Monsterwal,



«die Tödin der Meere, oder, mit einem Wort, die Tödin schlechthin» (HOdeut, 835), neues Leben schöpfen kann. 'Ndrja kehrt zwar in sein Heimatdorf zurück und verfällt damit in den vorigen Zustand eines Jugendlichen – daher die wiederholten Rückblenden auf die Vergangenheit –; er wächst jedoch langsam in seine neue Rolle als Anführer der Gemeinschaft und insbesondere der Jüngeren hinein. Er scheint damit selbst eine Verwandlung, einen Übergang zu vollenden.

Das könnte die Lösung sein: das Trauma verarbeiten, die Vergangenheit abschließen, langsam in eine neue Rolle hineinschlüpfen. Auch der Tod des Orcas und die Zerstückelung des Kadavers in einem kollektiven Rausch scheint auf einen gemeinsamen Akt der Überwindung von Relikten der alten Welt hinzuweisen. Dennoch scheint das nicht die Lösung zu sein. Der sinnlose Tod der Hauptperson des Romans gerade im Moment des Gelingens weist auf eine andere Komponente der Lösung hin, auf einen Ritus, der im kulturellen Verständnis der traditionellen Gesellschaft seinen tiefen Sinn hat. Es ist der des Opfers. Die Textpassage verdeutlicht es:

Und inmitten des Geschreis der Falken, die in der Gunst dieses Mondlichts Jagd auf Vögel zu machen schienen, war vom Heck des Flugzeugträgers der Schuss des Wachsoldaten zu hören, der klang, wie wenn er die Luft mit einem klagenden Riss zerkratzen würde. 'Ndrja wollte gerade die Augen zur riesenhaften, beunruhigenden Flanke des Flugzeugträgers hinaufwenden, *so wie wenn er seine Stirn freiwillig der Kugel darbieten wollte*, die zwischen seinen Augen mit einer Wucht einschlug, die ihn für immer in die Finsternisse schleuderte (HOdeut, 1453, Kursiv von mir).

Die kurze Passage deutet daraufhin, dass 'Ndrja sich fast freiwillig dem Tod übergibt. Darin lässt sich eine Handlungsstruktur erkennen, die in der traditionellen Kultur des Südens Italiens fest verankert war. Nach dem, was der große Südtalientkenner Giustino Fortunato (1848-1932) berichtet, war der Familiengeist im Südtalientien «jahrhundertlang einzige Religion und einzige Rettung. Die jüngeren Geschwister sprachen den Erstgeborenen mit Ihr an, weil der Erstgeborene sich opferte und beim einfachen Handwerk blieb, um ihnen das Studium und eine berufliche Laufbahn zu ermöglichen»²¹. Das scheint genau das zu sein, was 'Ndrja macht. Er wächst über seine inneren Kriegsverletzungen und seine lethargische Traumafixierung hinaus, indem er die Anführung der

²¹ Giustino Fortunato, zitiert nach Girolamo Imbruglia, *La fine del mondo vista da De Martino*, in «la Repubblica.it», 19 gennaio 2006, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/01/19/la-fine-del-mondo-vista-da-de.html>> (letzter Zugriff: 30. Mai 2019) (meine Übersetzung).



«Milchbärtigen» übernimmt, aber das reicht wohl nicht. Wie der Orca muss auch die Hauptperson des Romans sterben. Die Schlusszene ist besonders bedeutungsvoll. Als die Freunde verstehen, dass 'Ndrja tot ist, «herrschte [einen Augenblick lang] große Stille, wie wenn alle mit 'Ndrja gestorben wären» (HOdeut, 1453). Ein Gedanke aber motiviert sie zur Bewegung, nämlich «'Ndrja nach Hause zu bringen, zu rudern, zu rudern, diese zehn Meilen zu rudern, 'Ndrja nach Hause zurückzubringen, an die Meere zwischen Skylla und Charybdis» (HOdeut, 1453). Tatsächlich bewegt sich das von unerfahrenen Ruderern geführte Boot, «schwer zuerst, doch dann immer leichter» (HOdeut, 1453). Wie bei einer Totenklage, die dafür sorgt, dass der Kreislauf weitergeht: «Das Boot glitt hinauf zu den Meeren zwischen Skylla und Charybdis, unter den zerrissenen Seufzern und Klagen der Jungs, wie in einem Meer von Tränen, das mit jedem Ruderschlag entstand und wieder verging, drinnen, tief drinnen, dort, wo das Meer ist, das Meer» (HOdeut, 1454).

Letztlich wird der Übergang durch eine archaische Handlung der traditionellen Gesellschaft, das Opfer, vollzogen. Es ist die zweite Rückkehr von 'Ndrja nach Hause, begleitet von den Seufzern und den Klagen der Freunde.

Die Modernitätsfrage und D'Arrigos Lösungsvorschlag spiegeln sich auch in der Sprache. Darauf wurde bereits in vielen Studien über den Roman hingewiesen²². Es handelt sich um eine Sprache, die sich unterschiedlicher lexikalischer und syntaktischer Quellen und Materialien bedient, überwiegend des sizilianischen Dialekts, aber bei weitem nicht nur. Diese werden nicht einfach übernommen, sondern vielmehr sprachlich in Richtung Italienisch so verändert, dass sie resemantisiert und damit allgemein verständlich werden. Auch die Sprache muss einen Übergang, eine Übersetzung vollziehen: der Dialekt beispielsweise ist so nicht mehr verständlich, er befindet sich auch in einem Zustand des Abgeirrt-Seins und muss einen neuen Weg, eine neue Semantik und eine neue Syntax, aber auch eine neue Phonetik finden. Dabei ist das Ergebnis alles andere als vorhersehbar oder generalisierbar. Es entsteht vielmehr in den jeweilig verschiedenen Kontexten, in denen ein Wort, ein Ausdruck oder eine syntaktische Konstruktion eingebettet sind. Auch in dieser Arbeit steckt die Figur des Opfers. Um sich wiederzufinden muss das ursprüngliche Wort, der Dialekt, sterben, um neu verstanden zu werden. Damit findet sich das abgeirrte Wort wieder.

²² Vgl. die Diskussion und die Beispiele in Daria Biagi, *Orche e altri relitti*, a.a.O., S. 93-131.



3. DIE DEUTSCHE ÜBERSETZUNG²³

Es wurde in der Einführung bereits darauf hingewiesen, dass Moshe Kahns Übersetzung vor allem mit kunstvollen Wortneuschöpfungen und sehr originellen übersetzungstechnischen Lösungen glänzt und dafür auch zurecht gelobt wurde. Um den altertümlichen Charakter der Sprache beizubehalten, werden diese nicht selten aus älteren Sprachstufen des Deutschen genommen, wie im Fall der Wochentage, für die Kahn die althochdeutschen Bezeichnungen verwendet. In einigen Fällen bedient er sich sogar der gotischen Wurzeln der Wörter, die dann adaptiert werden²⁴.

Ein weiterer, vielbeachteter kunstvoller Aspekt der Übersetzung ist, dass sie die hohe Musikalität des Originals, die sich im gehäuften Gebrauch der Alliteration, aber auch in Wiederholungen, Oxymora, Onomatopöien, Synästhesien und einer bildhaften Sprache ausdrückt, beibehält. Im Folgenden drei Beispiele.

«Uh uh» fece lei, sbuffando. Solo questo: uh, uh, gettando testa e spalle all'indietro, sferzandosi nuovamente, là in basso al culo, con le trecce
(HOit, 279).

«Huh huh», sagte sie und prustete. Nur dieses Huh huh, wobei sie ihren Kopf und ihre Schultern nach hinten warf und wieder mit ihren Zöpfen unten über ihren Hintern peitschte (HOdeut, 382).

Die Passage gehört zur Episode von Ciccina Circé, die Feminotin, die 'Ndrja auf die sizilianische Seite bringt. Sie erscheint wie ein Meerestier. Der gutturale Laut, den sie ausstößt, unterstreicht das Animalische in ihr, so auch die Bewegung des Kopfes und der Schultern nach hinten. Die Alliteration des alveolaren Frikativs in den beiden Realisierungsformen, nämlich stimmlos ([s]) und stimmhaft ([z]), die sich in beiden Verben *sbuffando* (‚schnaubend‘) und *sferzandosi* (‚sich peitschend‘), aber auch in *solo*, *questo*, *testa*, *spalle*, *basso* wiederfindet, unterstreicht lautmalerisch das Bild von Ciccina und ihren wilden Charakter, der an ein Pferd erinnert. Die deutsche Übersetzung verhält sich mimetisch zum italienischen Text. Es wird beinahe die gleiche Silbentextur beibehalten (45 Silben im Italienischen, 47 im Deutschen), so auch die Alliteration bei den zwei Verben (*prustete* und *peitschte*), im Deutschen mit dem stimmlosen Plosiv ([p]), die dann auch in den Wörtern *Kopf* und *Zöpfen* auftaucht. Es ist dabei interessant zu beobachten, dass fürs erste Verb *sbuffando* die lexikalisch präzisere Übersetzung ‚schnaubend‘ gewesen wäre, die allerdings den Alliterationseffekt unterminiert hätte.

²³ Im Nachwort nennt Kahn seine Übersetzung des Werkes eine «Nachgestaltung ins Deutsche». Moshe Kahn, *Anmerkungen des Übersetzers*, in Stefano D'Arrigo, *Horcynus Orca*, a.a.O., S. 2091-2109, hier S. 2098.

²⁴ Vgl. *ibd.*, S. 2092.



Di fronte a questa scognita, mezza mutangola, nera e sigillata fitta come una cozza, quelle sembravano limpide e trasparenti come acqua pura. [...] La caricavano di pesce e con quel tipo di barca poteva sbarazzarsene lesta lesta e tornare e fare altri viaggi, e quelli intanto continuavano a bomboattare con le loro boatte esplosive (HOit, 280).

Neben dieser geheimnisvollen Unbekannten, halb Schweigsamen, Dunklen und wie eine Muschel fest Verschlossenen wirkten die anderen geradezu rein und durchsichtig wie klares Wasser. [...] Die befrachteten sie dann mit Fisch, und mit dieser Art Boot konnte sie leicht und schnell verschwinden und umkehren und weitere Reisen machen, und die anderen bombüchsierten inzwischen weiter mit ihren explosiven Büchsen (HOdeut, 384).

Auch in diesem Beispiel besticht die Übersetzung durch den Klang der Sprache, den die Alliterationen wiedergeben: *fronte fitta, mezza cozza, limpide trasparenti, Unbekannten, Dunklen, Muschel, Schweigsamen, Muschel, Verschlossenen, rein, durchsichtig*. Synästhetische Elemente tauchen auf, wie *acqua pura*, oder lautmalerische Wortkombinationen und Wiederholungen, wie *lesta lesta* oder *bomboattare con le loro boatte esplosive*, die im Deutschen gelungen mit 'leicht und schnell' und 'bombüchsierten inzwischen weiter mit ihren explosiven Büchsen' wiedergegeben werden.

Das dritte Beispiel kommt aus der Episode des Orcas. Es ist ein Fragment aus der Textpassage, in der das Wiederauftauchen des Meeresungeheuers beschrieben wird.

Era al suo quarto risveglio nello scill'e cariddi, perché già tre volte era riassommato per rigettare l'acqua immagazzinata: una volta dentro, una volta fuori e un'altra volta ancora dentro, e cioè due volte in Tirreno e una in Jonio, sempre dov'era rema morta, come se lo attirassero acque d'abisso, fredde e ferme, in cui appiccionarsi senza temere sconzo (HOit, 618).

Das Tier wachte jetzt zum vierten Mal in den Meeren zwischen Skylla und Charybdis auf, denn dreimal war es schon aufgetaucht, um das eingelagerte Wasser herauszuschießen: einmal drinnen, einmal draußen und noch einmal drinnen, was hieß zweimal im Tyrhenischen und einmal im Jonischen, immer dort, wo tote Strömung herrschte, wie wenn die kalten, stillen Wasser der Tiefe es angelockt hätten, in denen es sich räkeln konnte, ohne gestört zu werden (HOdeut, 834-834).

Auch in diesem Fall werden die Liquida ([r]) und der stimmhafte labiodentale Frikativ ([f]) in der deutschen Version beibehalten, dazu kommt die Alliteration mit dem Nasal-Laut ([n]). Das Oxymoron der *rema morta* mit der gekreuzten Alliteration von [r] – [m] – [m] – [r] findet in *tote Strömung* eine fast genaue Wiedergabe. Das Ganze trägt



zur auditiven Verstärkung der Metapher der Mechanisierung bei, die das Tier als eine riesenhafte Maschinerie erscheinen lässt.

Wie diese Beispiele bezeugen, kann die Übersetzung als gelungen betrachtet werden, nicht nur wegen der lexikalischen Schöpfungskraft, sondern auch und in erster Linie aufgrund der raffinierten Wiedergabe der rhythmischen und musikalischen Details des Originals, ein Aspekt, den der Übersetzer bewusst als primäre Aufgabe seiner Nachbildung von *Horcynus Orca* ins Deutsche ansah, wie er selber im Nachwort bezeugt:

Ich sah meine Arbeit eher als Umgestaltung, als Anverwandlung, als Fährmannstätigkeit zwischen zwei entfernten Ufern. Der Klang, die Satzrhythmen, die alten, mittleren und neuen Sprachebenen des Deutschen verlangten, dass ich mich gelegentlich vom Original entfernen musste, um ähnliche Wirkungen wie im Original hervorzurufen. Damit war D'Arrigo völlig einverstanden. Klangwirkung und Rhythmus spielten für ihn in diesem Roman eine allererste Rolle. Nur müsse ich immer sicher sein, sagte er, dass ich den Gedanken nie verrate. Den Gedanken habe ich an keiner Stelle verraten²⁵.

Dasselbe lässt sich allerdings m.E. nicht in gleicher Weise bezüglich der interpretativen Aspekte des Werkes sagen. Ich möchte im Folgenden beispielhaft auf drei Passagen hinweisen, in denen die Bedeutung von *Horcynus Orca* als Lösungsvorschlag zur Modernitätsfrage (vgl. oben, 2.3) in der deutschen Übersetzung nicht richtig zum Vorschein kommt.

Das erste Beispiel stammt aus einer Textpassage, die an einer sehr exponierten Stelle im Roman steht, nämlich gleich am Anfang. Vergleichen wir die zwei Versionen synoptisch:

(1) Imbruniva a vista d'occhio e un filo di ventilazione alitava dal mare in rema sul basso promontorio. Per tutto quel giorno *il mare* si era allisciato ancora alla grande calmeria di scirocco che durava, senza mutamento alcuno, sino dalla partenza da Napoli: levante, ponente e levante, ieri, oggi, domani e quello sventolio fiacco fiacco dell'onda grigia, d'argento o di ferro, ripetuta a perdita d'occhio.

(1) Es dämmerte zusehends, und ein leichter Wind hauchte vom Meer, dessen Gegenströmung eingesetzt hatte, auf das niedrige Vorgebirge. Den ganzen Tag über hatte *das Meer* sich zur großen gleichmäßigen Stille weiter geglättet, unter einem Schirocco, der ohne die geringste Veränderung seit dem Aufbruch von Neapel angedauert hatte: aus Ost, aus West und Ost, gestern, heute und morgen, dazu das mattmatte Wogen der grauen, der silbernen oder ehernen Welle, die sich wiederholte, soweit das Auge reichte.

²⁵ *Ebd.*, S. 1469.



(2) Solo da alcune ore, anche se lo scirocco era sempre quello e anzi aveva infocato la posta, aveva cominciato sotto sotto ad allionirsi. Era stato naturalmente nel farsi da mare rema, intrigato e inve-lenito alle prime tormentose serpentine di spurghi e di rifiuti, simili a gigantesche murene che egli, col suo occhio di conoscitore, andava scandagliando dal colore diverso, come di pietra muschiata, gelido e rabbrividente (HOit, 3).

(2) Erst seit ein paar Stunden hatte *die Hitze*, wiewohl der Schirokko völlig unverändert geblieben war und sogar die Wasserfläche erwärmt hatte, unmerklich begonnen, ihr löwenmähniges Haupt zu schütteln. Das war eben, als *die Gegenströmung* wieder eingesetzt hatte, verschlungen und giftend bei den ersten sich quälenden Schlangen aus Abwässern und Abfällen, riesigen Müränen ähnlich, die er, mit seinem Kennerblick, an der unterschiedlichen Färbung ausmachte, wie von bemoostem Stein, eiskalt und schauerlich (HOdeut, 11).

Im italienischen Teil ist das Subjekt aller Hauptsätze das Meer; nur im abschließenden Relativsatz taucht nochmals die Hauptfigur auf. Die Natur und die Landschaft liefern oft im Roman die Erklärung für das Geschehen, wie in der obigen Metapher der Möwen, Seeschwalben und Wachteln zur Unzeit an einem Unort, die den Zustand des Abgerirrt-Seins darstellt. Die Natur wird dabei selber zur handelnden Figur, wie in dieser Passage in der Anfangsszene des Romans mit Bezug auf das Meer. 'Ndrja ist gerade «an den Meeren zwischen Skylla und Char-ybdis» (HOdeut, 11) angekommen, aber bevor die Erzählung weitergeht, ist diese wichtige Passage eingefügt, die die Naturstimmung einfängt und die interpretative Einordnung für den ganzen Roman gibt. Das Meer repräsentiert hier die alles umgebende und bestimmende Größe, in ihm und von ihm lebt alles, was an Menschen und Tieren im Roman auftaucht; auf ihm geschehen die wenigen entscheidenden Ereignisse, wie die Überfahrt nach Sizilien von 'Ndrja und Ciccina und der Tod der Hauptperson des Romans. Es bildet den Rahmen für den ganzen Roman, der mit den Worten «dentro, più dentro dove il mare è mare / drinnen, tief drinnen, dort, wo das Meer ist, das Meer» (HOit, 1082 / HOdeut, 1454) endet. In der Landschaftsschilderung am Anfang des Romans wird dieses Meer in einem präzisen und besonderen Moment beschrieben. Nachdem es den ganzen Tag «sich zur großen gleichmäßigen Stille weiter geglättet [hatte] [...] ohne die geringste Veränderung» und obwohl «der Schirokko völlig unverändert geblieben war



und sogar die Wasserfläche erwärmt hatte», hatte das Meer «unmerklich begonnen», sich zu verändern, indem die Gegenströmung einsetzt. Um diesen Prozess zu beschreiben, verwendet das italienische Original die Neuschöpfung «*allionirsi*», wohl aus dem sizilianischen Substantiv *liuni* ‘Löwe’. Dabei wird ein für den Roman prototypisches Derivationsverfahren angewendet, das aus einer nominalen oder adjektivalen Wurzel durch Reflexivierung und die Hinzufügung des Präfix ‘ab-’ Dekausativa ableitet, so wie bei *allisciarsi* ‘sich glätten’ [siehe oben im Text unter (1)] oder eben *allionirsi* [siehe unter (2)]. Dadurch wird jedoch weniger die Metapher des *solleone* ‘Sommerhitze’ verwendet, die offensichtlich der deutschen Übersetzung zugrunde liegt – nämlich im Subjektwechsel (von Meer zu Hitze) und im Bild des löwenmähnigen Haupts –, sondern vielmehr die des ‘wild werden’. Der Löwe repräsentiert hier das wilde Tier und soll offensichtlich das Erstarren des Meeres beschreiben, und zwar im Gegensatz zum ruhigen Gang davor («Den ganzen Tag über hatte das Meer sich zur großen gleichmäßigen Stille weiter geglättet» (siehe 1)). Ein mögliches Synonym hierfür wäre also *imbestialirsi* ‘rasend werden’ gewesen. Auch das Meer ist also im Übergang begriffen, erstmal noch unmerklich und in der Tiefe, aber diese Veränderung wird alles erfassen. Die deutsche Übersetzung zeigt zwar einfallsreiche und bildreiche Lösungen, verpasst jedoch gerade durch den Subjektwechsel [Hitze anstatt Meer unter (2)] und auch durch das Bild des löwenmähnigen Haupts, das zu konstruiert wirkt, die tiefe interpretative Bedeutung der Meeresbeschreibung. Diese hat nämlich mit dem oben beschriebenen Thema einer Welt, die im Übergang begriffen ist, zu tun.

Der Originaltext beschreibt weiter diese Veränderung, die im Meer unmerklich beginnt, und zwar mit kunstvollen linguistischen Mitteln und mit bedeutungsreichen Bildern. Vom Meer heißt es weiter im Italienischen, das es «mare rema» [siehe unter (2)] geworden war. Es darf hier nicht die gekreuzte doppelte Alliteration übersehen werden, nämlich ‘ma – re – re – ma’, die in sehr raffinierter Weise auf den Prozess des Übergangs ins Gegenteil hinweist. Darüber hinaus wird im Satz danach der Übergang selbst beschrieben, und zwar mit diesen Worten: «prime tormentose serpentine di spurghi e di rifiuti [...] dal colore diverso, come di pietra muschiata, gelido e rabbrividente / bei den ersten sich quälenden Schlangen aus Abwässern und Abfällen [...] an der unterschiedlichen Färbung, wie von bemoostem Stein, eiskalt und schauerlich» [siehe unter (2)]. Damit wird mit absoluter Genauigkeit der präzise Moment eingefangen, in dem die Gegenströmung einsetzt, wenn nämlich das Meer umschlägt, aus der Tiefe das kalte Wasser auftaucht und sich über das warme Wasser an der Oberfläche legt, welches wiederum absackt und in der Tiefe verschwindet. Dies deutet auf eine tiefgreifende Umwälzung



hin, die unmerklich einsetzt und nur vom Kennerblick bemerkt werden kann, bald aber alles erfassen wird. Die Adjektive «intrigato» («verschlungen»), «invelenito» («giftend»), «tormentose» («sich quälend») und das neue von der Tiefe aufsteigende Meer, das eine unterschiedliche Färbung hat, «wie von bemoostem Stein, eiskalt und schauerlich» [siehe unter (2)], verweisen darauf, dass es sich um keine schmerzlose Umwälzung handelt wird.

Das zweite Beispiel entnehme ich der berühmten und bereits mehrfach erwähnten Episode von Cata. Während 'Ndrja entlang eines Wäldchens von Zwergorangen und -bergamotten geht, hört er aus dem Dickicht eine Stimme, die ihn ruft. Es ist die Stimme von «Facciatagliata» («Messerschnittfratze»), eine der Feminoten, die versucht, einen Mann zu finden, um Cata zu heilen. Die ganze Szene lebt von Bildern und Begriffen, die dem semantischen Feld der Verführung angehören, wobei es hier eine Frau ist, die den Mann anzulocken versucht.

Camminava lungo il boschetto, ancora con le scarpe in mano, e credette di sentire come un improvviso fruscio d'aria fra le foglie secche, ma era invece qualcuno che gli *faceva sordellino*, con le labbra ad anello, per richiamare la sua attenzione; e difatti, dietro al sordellino, una voce di femmina era sorta di là ad apostrofarlo (HOit, 9).

Er ging durch das Wäldchen, immer noch mit den Schuhen in der Hand, und meinte, so etwas wie ein plötzliches Rauschen in den trockenen Blättern zu hören, doch dann war es jemand, der ihm *mit rund geformten Lippen zupfiff*, um seine Aufmerksamkeit zu erhaschen. Und in der Tat, hinter dem Pfiff hatte sich auf der anderen Seite eine Frauenstimme erhoben, die ihn ansprach (HOdeut, 19-20).

Der «Sordellino» ist eine in Süditalien verbreitete Form des Pfiffs, bei dem die Luft nach innen gezogen wird anstatt nach außen ausgestoßen und die Lippen rund geformt werden, so dass ein hauchdünner Pfiff zu hören ist. Nach Andrea de Jorio handelt es sich um einen Liebeszuruf und als solcher kann er ausschließlich von Liebenden verwendet werden oder um eine Liebeswerbung auszudrücken²⁶. Die Isotopie der Anlockung wird fortgesetzt:

²⁶ Vgl. Andrea de Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Napoli, Stamperia del Fibreno 1832, hier S. 161.



Con quel suo modo allusivo di pronunciarsi, mezza e mezza, dall'ombra, come dallo spiraglio di una porta o da dietro la grata di una finestra, la voce gli faceva lo stesso effetto di quella d'una *adescatrice*, soldatara della cinta delle mura, sirena di bassoporto, una *adescatrice* di quelle che ti gettano l'esca e ti cantano canzonette, eppure sottossotto hanno un tono come di boria, risentito e sprezzante, un piglio d'alterigia, che non si sa dove l'appoggiano (HOit, 9-10).

Mit ihrer anzüglichen Art sich auszudrücken, dieses Halb und Halbe, da im Schatten, wie an einer nur eben geöffneten Türe oder hinter der Vergitterung eines Fensters, machte die Stimme auf ihn den gleichen Eindruck wie die einer *Hure*, einer, die sich den Soldaten von den Festungsanlagen hingibt, einer Sirene des miesesten Hafenumlieus, einer von den *Huren*, die die Angel nach dir auswerfen und dir Liedchen singen und trotzdem unterschwellig einen fast schon hochmütigen Ton drauf haben, gereizt und verächtlich, voller Dünkel, wobei man nicht weiß, wieso sie dazu kommen (HOdeut, 20).

Die deutsche Übersetzung gibt «adescatrice» («Verführerin»), eigentlich 'die Ködernde', entschieden mit «Hure» wieder. Eine solche Übersetzung hat zwar in den Metaphern, die benutzt werden (nämlich «soldatara della cinta delle mura», «einer, die sich den Soldaten von den Festungsanlagen hingibt», und «sirena di bassoporto», «Sirene des miesesten Hafenumlieus»), ihre Berechtigung, erweckt jedoch den Eindruck, die Feminoten seien Prostituierten und das, was sie von 'Ndrja wollen, sei in erster Linie Geld. Auch die weitere, eher abwertende Charakterisierung von Facciatagliata als «Kupplerin» (HOdeut, 24) lässt im Deutschen weitgreifendere Interpretationen zu als das neutralere, im Original benutzte Wort *sensala* 'Ehestifterin, Ehevermittlerin, Maklerin' (HOit, 12). Damit besteht die Gefahr, die ganze Episode zu missdeuten und den tiefen Sinn dessen, was Cata zugestoßen ist, als Sinnbild des nicht abgeschlossenen Übergangs, was ja alle Figuren des Romans betrifft, zu verfehlen²⁷.

Das dritte Beispiel hat wieder mit den Feminoten zu tun und zeigt, wie kleine Details oft einen wichtigen Beitrag zur Textinterpretation leisten und wie wichtig es ist, sie nicht nur übersetzungstechnisch, sondern auch

²⁷ Als Bestätigung einer solchen Missinterpretation von Cata als «eine der Prostituierten» verweise ich auf die Rezension von Tim Caspar Boehme in der «taz»: Tim Caspar Boehme, *Verloren an der Straße von Messina*, in «taz», 9. Mai 2015, <<http://www.taz.de/!5008956/>> (letzter Zugriff: 30. Mai 2019).



interpretativ korrekt wiederzugeben. Nach der Episode von Cata fangen die Feminoten an über die schönen alten Zeiten zu reden, als sie noch dank der Fährboote den Handel zwischen Kalabrien und Sizilien betrieben (vgl. HOit, 33 ff. / HOdeut, 51 ff.). Die Fährboote sind jedoch jetzt alle unwiederbringlich in der Tiefe des Meeres verloren, was der Grund für die Strandung der Feminoten und ihre Wanderung Richtung Norden ist. Die Erinnerung an die Fährboote reißt bei ihnen die Wunde des durch den Krieg verlorenen Lebens wieder auf und lässt dem Schmerz und der Trauer freien Raum: «Sie lagen im Staub und erinnerten sich der Zeit, als sie auf Thronen saßen» (HOdeut, 52). Mit Genauigkeit beschreibt D'Arrigo den Prozess, in dem das in der Tiefe der Seele zugeschüttete Verlusttrauma freigelegt wird und bei den Feminoten eine in der traditionellen Kultur Süditaliens fest verankerte Reaktion verursacht: die Totenklage.

Il discorso scese, scese, scavò, scavò, riaprì la piaga sinché, anche questo era fatale, dal discorso a conversarlo che era parlare accademico del più e del meno, sconfinò al tribolo, al parlare a singhiozzo, con scatti di voce oppure silenzi, gridi oppure sospiri (HOit, 33).

Das Gespräch stieg hinunter, hinunter, grub und grub, öffnete wieder die Wunde, bis, auch das war verhängnisvoll, die Unterhaltung, die rein theoretisch über das Mehr oder Weniger ging, zum Stachel und zur Wehklage wurde, zum schluchzenden Sprechen, mit ruckender Stimme, oder auch Verstummen, mit Schreien oder auch Seufzern (HOdeut, 20).

Die Passage unterstreicht das Geschehen mit dem Mittel der Alliteration: die Frikativlaute, insbesondere die postalveolaren (*scese*, *scese*) und die alveolaren am Wortanfang (*scavò*, *sconfinò*, *singhiozzo*, *scatti*, *silenzi*, *sospiri*), aber auch die Vokale, in erster Linie der vordere hohe Vokal [i] am Wortende (*scatti*, *silenzi*, *gridi*²⁸, *sospiri*) und dann der hintere Vokal [o] am Wortende (*scavò*, *sconfinò*) und sowohl im Wortinnere als auch am Wortende (*tribolo*, *singhiozzo*) lassen ganz klar erkennen was sich langsam anbahnt, nämlich der Beginn eines rituellen Totengesangs, was der Begriff 'tribolo' deutlich macht. Auch die disjunktive Bedeutung von 'op-pure' am Ende der Passage verweist auf die rituelle Klage, in der plötzliche Beschleunigungen mit stillen Momenten, Schreie mit Seufzern alternieren.

Die deutsche Übersetzung erweist sich in der Wiedergabe der Musi-

²⁸ Die Mehrzahl von 'grido' ist 'grida', wenn man sich auf die menschlichen Schreie bezieht, 'gridi' wenn man die Rufe und Laute der Tiere meint. Die Wahl von 'gridi' hier dient sowohl der Alliteration als auch der Betonung des Schmerzes.



kalität der Passage als sehr gelungen: Unter den Konsonanten dominieren die Frikative, sowohl postalveolar als auch alveolar (*schluchzenden Sprechen, Stimme, Verstummen, Schreien, Seufzern*) und die Nasallaute, insbesondere [m] (*mit, Stimme, Verstummen*), unter den Vokalen dominiert das [e] (*schluchzenden Sprechen, ruckender Stimme, Verstummen, Schreien, Seufzern*).

Nicht so klar ausgearbeitet ist hingegen die interpretative Bedeutung des Stückes. Der langsame Übergang von einem belanglosen Plaudern über dieses und jenes («*discorso a conversarlo che era parlare accademico del più e del meno*») zur Totenklage ergibt sich nicht klar aus dem deutschen Satz «bis [...] die Unterhaltung, die rein theoretisch über das Mehr oder Weniger ging, zum Stachel und zur Wehklage wurde». Denn zum Einen passt die wortwörtliche Wiedergabe der italienischen Redewendung *parlare del più e del meno* mit «Unterhaltung [...] über das Mehr oder Weniger» nicht, so dass man diesen Satz nicht wirklich versteht. Zum anderen lenkt die Übersetzung von *sconfinò al tribolo* («in die Klage hinübergrieff») mit der Hinzufügung der ursprünglichen Bedeutung von *tribolo*, nämlich «Stachel» im Satz «zum Stachel und zur Wehklage wurde» von dem ab, was sich langsam anbahnt, nämlich eine rituelle Handlung. Darüber hinaus wird das *oppure*, das im italienischen Text als disjunktive Verstärkung der einfachen Konjunktion *o* («oder») dient, im deutschen Text nicht in der ausschließenden, sondern in der additiven Funktion («oder auch») interpretiert. Damit geht jedoch der threnodische Charakter dieses besonderen Sprechens verloren. In diesem Sinne hätte man auch den Ausdruck *con scatti di voce* genauer mit «mit rasender Stimme» wiedergeben können als «mit ruckender Stimme», was eher *voce a scatti* entspricht.

Warum diese unscheinbare Passage wichtig für die Interpretation des Romans ist, hängt mit dem Vorgang zusammen, die mit dem *tribolo* zum Ausdruck kommt. Dieses bezeichnet die rituelle Klage über den Verstorbenen, die bereits in altägyptischen Wandmalereien bezeugt und den altgriechischen Poemen erwähnt wird, und im Süditalien Jahrtausende lang bis weit über die Mitte des 20. Jahrhunderts in Gebrauch war, in einigen Orten sogar in griechischer Sprache. Die eigentliche Funktion dieses Ritus ist – wie bereits in 2.2 schon erwähnt – die Betroffenen aus der Schockfixierung des Verlusttraumas herauszuführen, indem durch einen starken, aber ritualisierten und daher kontrollierten Emotionsausbruch wortwörtlich, d.h. zunächst physisch, wieder Bewegung in die erstarrte Psyche erzeugt wird. Entscheidend dabei ist die gemeinschaftliche, durch eine klare Sequenz eingespielter Vorgänge rhythmisierte Handlung. Zuerst beginnen die Feminoten die verlorenen Lieben laut zu rufen, so «dass, hätte ein Fremder in Unkenntnis der Umstände sie gehört, die Namen Villa, Reggio, Messina, Aspromonte, Charybdis, Skylla, Mongibello, für Namen verstor-



bener Christenmenschen gehalten und nicht für im Krieg verlustig gegangener Fährboote» (HOdeut, 52). Danach bilden sie eine Reihe, die «wie ein geschlossener Kreis aus gebeugten Rücken zwischen Koffern und Sand wirkte, aus wehklagenden, dicht aufeinander folgenden Stimmen, gleich einer Kette, die der sicher der Haltung zuzuschreibenden Wirkung wegen allesamt düster und höhlenhohl klangen, als würden sie aus den innersten Eingeweiden zu ihren Mündern aufsteigen» (HOdeut, 53). Nachdem sie diese Haltung eingenommen haben, beginnt die eigentliche Totenklage. Zunächst erstarren sie in einer reglosen Stille, sie werden nämlich so still, «dass man glaubte, man könnte es hören» (HOdeut, 53). Dann bahnt sich der Schmerz aus dem Durcheinander der Gedanken den Weg zum Mund. Das Lamento fängt an: «in einem einzigen Atemzug, wie ein herzerreißender Seufzer, der einer von ihnen aus der offenen Flanke entfuhr, kam von dort eine wehklagende Stimme: ‘Aaahhh, die Fährboote schön...’ Es war, als würde die Stille selbst ganz unerwartet einen Mund öffnen und ihren Worten freien Lauf lassen» (HOdeut, 54).

Der traditionelle Ritus zeitigt bei den Feminoten die gewünschte Wirkung. Aus der Trauer wird Wut gegen den Krieg und gegen den, der ihn in ihren Augen ausgelöst hatte, nämlich Mussolini, der hier durch einen hohlen Statuenkopf repräsentiert wird, den sie bespucken und auf den sie urinieren; aus der Apathie wird Wille zur Handlung: «Sie standen alle auf [...] und jede, eine nach der anderen, in dauerndem Wechsel, in einer Reihe, beugte sich vor und spuckte in Richtung des Großkopfs, und damit war die Wehklage beendet» (HOdeut, 63). Auch Cata scheint nach dem kollektiven Trauerritus irgendwie geheilt zu sein: «Sie lächelte nicht mehr auf ihre eigentümliche, schreckliche und selige Weise; und die glänzende Helle, die sie in ihren Augen hatte, hatte sich getrübt, es war, als hätte sich ein Licht in ihr, das einen Augenblick lang entzündet war, sofort wieder gelöscht. Sie sei ernst jetzt, hätte man gesagt, sofern man den vorherigen Zustand überhaupt als Fröhlichkeit hätte bezeichnen mögen. Es schien, als hätte sie einen Schmerz und würde darüber nachdenken und ihn verstehen: Jetzt wirkte sie geheilt, gesund» (HOdeut, 68).

Wie diese Episode zeigt, ist die Ritualklage von entscheidender Bedeutung für *Horcynus Orca*, weil sie symbolisch für die Notwendigkeit der Überwindung des Kriegstraumas steht²⁹. Dass die Feminoten die Fährboote beweinen, die als Instrumente der Modernität gelten, spricht für die Gültigkeit des Gebots, die Schockstarre aufzubrechen, die Trauer abzuschließen und den Kreis des Lebens zu reaktivieren. Die Übersetzung scheint die Bedeutung dieser Passage – wie man in der Analyse der kurzen Passage gesehen hat – in den deutschen Text nicht ganz gearbeitet zu haben.

²⁹ Vgl. Daria Biagi, *Orche e altri relitti*, a.a.O., S. 146-150.



4. SCHLUSS

Ziel des Beitrags war die Behandlung einiger interpretativer Aspekte der deutschen Übersetzung von D'Arrigos *Horcynus Orca*. Dabei habe ich zunächst das zentrale Thema des Romans auch anhand der neuen Forschung erörtert (vgl. oben, § 2), die die soziale Perspektive entdeckt und in den Mittelpunkt der Interpretation stellt, und dann die Frage aufgeworfen, ob und wie dieses Thema in der deutschen Übersetzung zum Tragen kommt. Die probeartige Analyse von drei wichtigen Textpassagen hat gezeigt, dass die deutsche Übersetzung in den untersuchten Fällen zwar sprach- und übersetzungstechnisch sehr kunstvoll ist, den Sinn jedoch der Passagen, die wichtig für die korrekte Interpretation des Romans als Antwort auf die Modernitätsfrage und der Relikte untergegangen geglaubter Kulturkonstrukte sind, nicht klar herausarbeitet und wie im Falle des zweiten Beispiels verfehlt.

Abschließend lässt sich feststellen, dass gerade im heutigen Italien (2019) *Horcynus Orca* keineswegs an Aktualität eingebüßt hat, wie die Reaktionen auf die Katastrophe der Polcevera-Brücke zeigen: in vielen Aspekten bleibt die italienische Gesellschaft oder Teile von ihr in einem Schwebezustand hängen, zwischen längst überwundenen psychosozialen Kulturkonstrukten und Modernität, wie zwischen den zwei Stümpfen der eingebrochenen Brücke.

