

Konstanze Fliedl (Universität Wien)

A Farewell to Words. Zu den englischen Übersetzungen von Ingeborg Bachmanns *Abschied von England*

I.

In Ingeborg Bachmanns Werk ist England ein privilegierter Ort mit geradezu utopischem Charakter. Dass der Name in der deutschen Volksetymologie von ‚Engel-Land‘ abgeleitet wurde, kam einer solchen Idealisierung zupass. Daneben gab es für Bachmanns poetische Auszeichnung dieses Georaums auch biographische Gründe.

Einen davon hat Hans Höller im Nachwort des von ihm edierten Kriegstagebuchs Ingeborg Bachmanns behutsam kommentiert: Im Frühsommer 1945 hatte Bachmann Jack Hamesh kennen gelernt: Hamesh war, vermutlich 1920, in Wien als Jakob Marasch/Chamisch geboren und hatte die Stadt 1938 mit einem Kindertransport verlassen; nun war er als Soldat der Achten Britischen Armee zurückgekehrt und bei der Field Security Section tätig. „Niemand“, so Hans Höller, „wird später eine größere Veränderung ihres Denkens und ihrer ganzen Existenz bewirken, denn das Zusammentreffen der beiden jungen Leute verbindet sich mit einem unwiederbringlichen geschichtlichen Augenblick“ (Höller 2010, 73). Für Ingeborg Bachmann bedeutete die Beziehung zu dem jüdischen Exilanten, dessen Familie im Holocaust umgekommen war, einen Bruch mit ihrer Herkunftswelt, mit der nationalsozialistischen Infiltration ihrer Umgebung. Darüber hinaus war die kurze Beziehung zu Hamesh, der 1946 über Neapel nach Palästina auswanderte – und dort verschollen ist –, ein biographisch so kostbarer Moment, dass Bachmann im Tagebuch vom „schönste[n] Sommer ihres Lebens“ sprach: „und wenn ich hundert Jahre alt werde – das wird der schönste Frühling und Sommer bleiben“ (23).

Literarisch verschlüsselt kommt noch Bachmanns zwanzig Jahre später entstandenes *Buch Franza* auf diesen glücklichen Sommer zurück. Zwar

ist der britische Offizier, an den sich Franza erinnert, nicht Jack Hamesh nachgezeichnet, sondern einem Verehrer von Bachmanns Freundin Liesl, aber die Schilderung des Kriegsendes im Roman, des „schönsten Frühlings“ (Bachmann 1995, Bd. 2, 183), hebt in der fiktiven Konstruktion das Erfahrene auf. Und als Franza dann ihrem furchtbaren Ehemann, dem Psychiater Jordan, von den „englische[n] Küssen“ dieses Frühlings erzählen muss, taucht die volksetymologische Deutung des ‚Englischen‘ auf. Der gnadenlos analysierende Jordan bezeichnet diese Erinnerung als „Fehlleistung“: „du wirst gemeint haben angelische“ (186f.). Dass gerade jene Figur, die Franzas Denken und Gedächtnis brutal enteignet, ihre Reminiszenz aus dem Biographischen ins Spirituelle verschiebt, zeigt jene dialektische Bewegung, die Bachmann dem Utopischen immer gegeben hat: Noch die Sprache der Verheißung kann auf gewaltsame Weise appropriiert werden – und muss eben als ein ‚Versprechen‘ im doppelten Sinn, als verfehlte *und* als verbürgende Rede wahrgenommen werden.

Das reale England wurde von Ingeborg Bachmann erst im Dezember 1950 bereist. Über diese Reise ist in ihren Biographien nicht allzu viel zu erfahren. Bachmann kam aus Paris, wo sie Paul Celan wiedergetroffen hatte, und wohnte bei Helga Aichinger, der Zwillingsschwester Ilse Aichingers, die in Wien zu einer „Leitfigur“ der um fünf Jahre jüngeren Bachmann geworden war (Beicken 1988, 65). Helga Aichinger war, so wie Jack Hamesh und anders als ihre Schwester, mit einem Kindertransport nach Großbritannien in Sicherheit gebracht worden. Nun führte sie Ingeborg Bachmann in den Kreis der Anglo-Austrian Society ein, in der sich viele Exilierte versammelt hatten. Elias Canetti, von der jungen Kollegin angeblich durchaus angetan, widmete ihr ein Exemplar seiner *Komödie der Eitelkeit* mit den Worten: „Für Ingeborg Bachmann, damit sie Wien wiedererkennt“ – offenbar hatten sich beide über die in der österreichischen Hauptstadt erlittenen Kränkungen sehr gut verständigen können (69). Hier in England hingegen wirkte Ingeborg Bachmann nicht verletzt oder verbittert. Hilde Spiel, die Österreich schon 1936 verlassen hatte und seit 1944 im *New Statesman* publizierte, erinnerte sich an die Späße, die Helga Aichinger und ihr Gast trieben, und erlebte Bachmann als „heiter und befreit“ (Hapkemeyer 1990, 41).

Die Bachmann-Forschung ist sich darüber einig, dass diese Reise nach Paris und London, der erste Auslandsaufenthalt, den engen

Horizont der österreichischen Nachkriegsautorin auf inspirierende Weise geöffnet und in dem Gedichtzyklus *Ausfahrt* seinen literarischen Niederschlag gefunden hat. Dieser Zyklus enthielt ursprünglich die Gedichte *Vom Lande steigt Rauch auf*, *Die Welt ist weit*, *Abschied von England*, *Paris* und *Wie Orpheus spiel ich*; er wurde zuerst 1952 in der Zeitschrift *Stimmen der Gegenwart* publiziert. In den Gedichtband *Die gestundete Zeit* von 1953 hat Bachmann *Die Welt ist weit* nicht aufgenommen und den zuerst unbetitelten Gedichten Namen gegeben; *Abschied von England* steht dort hinter *Ausfahrt* und vor *Paris* und *Dunkles zu sagen*. Das ausgesparte *Die Welt ist weit* hatte ein keineswegs optimistisches Ende der Reise festgehalten:

Die Fahrt ist zu Ende,
 doch ich bin mit nichts zu Ende gekommen [...]
 Die Fahrt ist zu Ende.
 Noch bin ich mit jeder Ferne verkettet,
 doch kein Vogel hat mich über die Grenzen gerettet [...] (Bachmann
 1993, Bd. 1, 22)

Über die befreiende Fremde hatten sich wieder die Schatten des eigenen Landes gelegt. Aus biographischer Perspektive war die Reise der jungen Autorin trotz der offenbar fröhlichen Gelöstheit in London kein unbefangener Aufbruch ins unbekannte Neue gewesen. Von der Pariser Begegnung mit Celan bis zum Kontakt mit den Mitgliedern der Anglo-Austrian Society hatte sie Bachmann mit Menschen zusammengeführt, die wie Jack Hamesh vertrieben und in die Fremde gejagt worden, deren Familien und Freunde umgekommen waren. Das Verhältnis zum gemeinsamen ‚Vaterland‘ Österreich gründierte daher jeden anderen Topos und blieb das dunkle Gegengewicht zu jedem erfahrenen Anderswo.

Das Gedicht *Abschied von England* hält denn auch diesen spröden Ton:

Abschied von England

- 1 Ich habe deinen Boden kaum betreten,
- 2 schweigsames Land, kaum einen Stein berührt,
- 3 ich war von deinem Himmel so hoch gehoben,
- 4 so in Wolken, Dunst und in noch Ferneres gestellt,

- 5 dass ich dich schon verließ,
6 als ich vor Anker ging.
- 7 Du hast meine Augen geschlossen
8 Mit Meerhauch und Eichenblatt,
9 von meinen Tränen begossen,
10 hieltst du die Gräser satt;
11 aus meinen Träumen gelöst
12 wagten sich Sonnen heran,
13 doch alles war wieder fort,
14 wenn dein Tag begann.
15 Alles blieb ungesagt.
- 16 Durch die Straßen flatterten die großen grauen Vögel
17 Und wiesen mich aus.
18 War ich je hier?
- 19 Ich wollte nicht gesehen werden.
20 Meine Augen sind offen.
21 Meerhauch und Eichenblatt?
22 Unter den Schlangen des Meers
23 Seh ich, an deiner Statt,
24 das Land meiner Seele erliegen.
- 25 Ich habe seinen Boden nie betreten. (30)

Die signifikante Rahmung des Gedichts: „Ich habe deinen Boden kaum betreten“ / „Ich habe seinen Boden nie betreten“ macht die Überlagerung von zwei Topographien sofort manifest: England, dem „schweigsame[n] Land“, ist am Ende „das Land meiner Seele“ gegenübergestellt. Das sehr einfach wirkende Gedicht inszeniert Verflechtung und Differenz dabei auf metrisch und semantisch sehr komplexe Weise.

An der Spitze nennt sich das artikulierte Ich selbst. Diese Nennung korrespondiert im zweiten Strophenteil mit der Apostrophierung des „Du“. Wie an den Personalpronomina ersichtlich wird, stellt sich die erste Hälfte des Textes als dialogisch dar, als Wechselspiel von ‚du‘ und ‚ich‘ und ‚mein‘ und ‚dein‘; in der zweiten Hälfte vereinzelt sich das Ich, und erst in der letzten Zeile wird dann das abwesende Land und dessen Boden als das dritte Andere eingeführt.

Zunächst scheint weder Rhythmus noch Reimbindung durchgängig zu sein, die vier Strophenteile – mit sechs, neun, drei und fünf Zeilen sowie zwei ‚Waisen‘ – wirken unregelmäßig, ebenso wie die Zeilenlänge zwischen vier und vierzehn Silben. Wie oft in Bachmanns Lyrik verdankt sich dieses Ungeordnete aber einer sehr genauen lyrischen Kalkulation. Die erste Zeile, „Ich habe deinen Boden kaum betreten“, führt einen jambischen Fünfheber ein, gewissermaßen eine Shakespeare’sche Blankvers-Reminiszenz, die aber immer wieder leise gestört oder auch verkürzt wird, etwa auf drei Takte (Vs. 5f.: „dass ich dich schon verließ, / als ich vor Anker ging“).

Der zweite Teil des Gedichts zeigt einen auffallenden Rhythmuswechsel: Dreihebige daktylische Verse vermitteln etwas Tänzerisches, das hier noch durch die Reimbindung verstärkt wird: ein Kreuzreim und ein halber Kreuzreim bringen sogar etwas Volksliedhaftes ins Spiel. Der Reim auf „Meerhauch und Eichenblatt“ (Vs. 8, 10: „Gräser satt“) wird in der vorletzten Zeilengruppe noch einmal aufgenommen (Vs. 21, 23: „an deiner Statt“), doch diese Verse klingen nur mehr wie ein fernes Echo des gedanklichen ‚Einverständnisses‘, das nach Karl Kraus die Voraussetzung für den Gleichklang des Zeilenendes bildet. Wie auch in anderen Gedichten Bachmanns ist die orthodoxe Gedichtform, das strenge rhythmische oder lautliche Schema, nur mehr ein ‚Zitat‘, eine Anspielung auf eine klassische Tradition, die im Zeichen der Moderne nur mehr erinnert werden kann, deren harmonische Struktur aber gebrochen werden muss.

Die Formzitate erstrecken sich darüber hinaus auch auf besonders klassische, nämlich antike Metren. Der Gedichttitel selbst, „Abschied von England“, bildet einen fünfsilbigen Versfuß, der ‚Adoneus‘ heißt: | – u u – u |. Adoneus oder „adonischer Vers“ heißt er nach den Liedern auf den Tod des Adonis, in denen der Klageruf dieser Silbenanordnung entspricht. Der „Abschied“ kleidet sich also in die Form der antiken Klage. Auch die Apposition zu England, nämlich „schweigsames Land“ (Vs. 2) folgt einem antiken Fuß, dem Chorjambus: | – u u – |. Dieser wird dann in Vers 18 nochmals aufgenommen: „War ich je hier?“ Überaus diskret führt also bereits das Metrum die Bedeutungsebenen des Gedichtes ein: im Blankvers die Reverenz vor Shakespeares Heimat, die dann auch durch die klassischen Versmaße ausgezeichnet und hervorgehoben

wird; im daktylischen Rhythmus („aus meinen Träumen gelöst“, Vs. 11) die Aussicht auf eine ‚Lösung‘ aus einer schmerzlichen Erstarrung. Die rhythmischen Wechsel und ‚Störungen‘ legen aber wiederum Zeugnis ab von den Geschichtsbrüchen, die nicht mehr durch schönen Einklang vertuscht werden dürfen.

In der bislang einzigen längeren Interpretation des Gedichts hat Arno Rußegger darauf aufmerksam gemacht, dass das im Text entworfene England keineswegs eine plastische geographische Realität vermittelt. Die „Naturbestandteile“ Wolken und Dunst, Meerhauch und Eichenblatt, Gräser und Sonnen seien vielmehr so unreal und abstrakt, dass sich England verwandle, „in eines jener erträumten, fiktiven, aus und in Literatur bestehenden ‚Ursprungsländer‘^[...], deren Markierungen sich nicht auf gewöhnlichen Landkarten, sondern auf einem aus Worten gemachten ‚Zauberatlas‘ der Imaginationen befinden“ (Rußegger 2000, 77).¹ Es gehe nicht um erfahrene Topographie; das Gedicht setze sich vielmehr mit den Modalitäten von Wahrnehmung auseinander. In der Tat thematisieren die drei aufeinander bezogenen Zeilen: „Du hast meine Augen geschlossen“ (Vs. 7), „Ich wollte nicht gesehen werden“ und „Meine Augen sind offen“ (Vs. 19f.) sehr deutlich die Subjekt-Objekt-Relation von Wahrnehmung und deren aktiven bzw. passiven Modus. Aus „England“ werde also das Modell jener Wirklichkeitsentwürfe, die das wahrnehmende Subjekt immer vornimmt. Da diese Konstruktion im Gedicht ausschließlich durch Sprache geschieht, sei Bachmanns *Abschied von England* zuletzt ein autoreferentielles System, ein auf sich selbst verwiesenes Spiel von Zeichen, das sich aus jeder Bindung an vermeintliche Realitäten gelöst habe (86f.).

Zweifellos verweigert sich das Gedicht jeder ‚mimetischen‘ Wiedergabe. Trotzdem lassen sich seine Chiffren daraufhin befragen, was sie verschlüsseln. Wenn so etwas auftaucht wie ein topographisches Klischee, das „satte Grün“ englischen Rasens, ist es nämlich nicht nur an Wahrnehmung, sondern an einen emotionalen Index gebunden, an die „Tränen“ des Ich. Und selbst ein so emblematisch-abstraktes Bild wie das vom „Eichenblatt“ hat in der englischen Nachkriegserfahrung einen Sitz im Leben: Bronzene oder silberne Eichenblätter schmückten als zusätzliche Auszeichnung die

1 ‚Ursprungsland‘ ist ein von Bachmann selbst stammender Begriff.

Bänder der 1945 im United Kingdom und im Commonwealth verliehenen Medaillen für geleistete Kriegsdienste. Auf diese Weise lagert sich in die Bildlichkeit des Gedichts geschichtliche Erfahrung ein. Die im zweiten Strophenteil imaginierte Annäherung von „Sonnen“ suggeriert eine Wendung ins Helle, die an der Mittelachse des Gedichts, dem Vers 13, aber wiederum kippt: „doch alles war wieder fort“. Die ‚Ausweisung‘ aus dem anderen Land wiederholt in umgekehrter Richtung die Exilerfahrung und verweist das artikulierte Ich auf das eigene unheimliche Land zurück. Die letzten Verse entwerfen ein dystopisches Szenario: Auf dem Grund des Meeres erscheint nicht das legendäre Atlantis, sondern die Heimat, die den „Schlangen des Meers“ unterliegt. Aufgerufen wird mit diesem Bild *die* kulturgeschichtliche Ikone der Opfer von Meeresschlangen, die Laokoon-Gruppe. In der späteren Deutung durch Peter Weiss fungieren der Vater und der jüngere Sohn nur noch als „Monument über ihren eigenen Untergang“ (Weiss 1968, 180). Während die beiden den Schlangen ‚erliegen‘, scheint sich der ältere Sohn mit einer Bewegung retten zu können, die Weiss dann als sprachliche interpretiert: Erst das literarische Sprechen bricht die Starre des Bildes.

Bachmanns Gedicht überblendet die traumatische Szene mit einem intertextuellen Bezug: Das „Land meiner Seele“ (Vs. 24) zitiert Iphigenies Eingangsmonolog. Die Sehnsuchts Worte der exilierten Königstochter² gelten aber einer Heimat, die ‚Exil‘ zugleich ist. Das Gedicht bezeichnet noch diese Vertauschung der Orte („an deiner Statt“, Vs. 23); der Boden eines (unversehrten, unkompromittierten) Heimatlandes ist zuletzt „nie betreten“ worden (Vs. 25). Aus dem realen Kontext von Österreichs unmittelbarer Vergangenheit im Dritten Reich ist das Gedicht daher nicht zu lösen. Wie in Peter Szondis klassisch gewordener Interpretation von Celans *DU LIEGST im großen Gelausche* (vgl. Szondi 1973) lassen sich seine hermetischen Elemente entschlüsseln durch einen behutsamen biographischen Zugang, wobei die Erfahrung der Autorin als eine kollektive zu verstehen ist: Das Gedicht spricht für eine Generation, deren Schreiben sich kontrafaktisch zum erfahrenen Rückfall in die Barbarei verhalten muss.

2 „Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher. [...] Doch immer bin ich [...] fremd / [...] Und an dem Ufer steh' ich lange Tage / Das Land der Griechen mit der Seele suchend“ (Vs. 6, 9, 11f.).

II.

Ein solches Gedicht zu übersetzen, und zwar in die Sprache eben jenes Ziellandes, das als lyrisches „Du“ apostrophiert ist, und damit auch in eine andere geschichtliche Erfahrung, mag wohl eine ebenso reizvolle wie herausfordernde Aufgabe sein. Von Ingeborg Bachmann selbst existieren nicht nur die berühmten Übertragungen von Giuseppe Ungarettis Gedichten; 1952 hat sie etwa auch Thomas Wolfes *Mannerhouse* (1948) aus dem amerikanischen Englisch übersetzt und für eine Ausstrahlung des Senders Rot-Weiß-Rot bearbeitet. In den *Frankfurter Vorlesungen* (1959/60) beklagte sie die deutsche Unkenntnis vor allem neuerer internationaler Lyrik durch den Mangel an Übersetzungen (Bachmann 1993, Bd. 4, 200); später aber hat sie in der Erzählung *Simultan* (1972) auch den unheimlichen Schwebeszustand des Übersetzers zwischen den Sprachen, den Verlust eines selbstverständlichen sprachlichen ‚Daheim‘, als gleichsam linguistische Exilerfahrung eindrücklich dargestellt (Bachmann 1995, Bd. 4, 59–145).

Die Erwartungen an einen Übersetzer sind, laut Alfred Hirsch, geradezu theologische. Wenn die Vielfalt der Sprachen durch die menschliche Hybris zustande gekommen ist – also durch den Turmbau zu Babel –, ist jeder, der versucht, diese geöffnete Kluft des Unverständnisses wieder zu schließen, ein englischer Gesandter. Selbst noch in säkularen Zeiten entsprechen die beiden wichtigsten Qualitäten der Übersetzung ethischen Prinzipien, nämlich ‚Treue‘ und ‚Freiheit‘ (Hirsch 1997, 396–399). Allerdings haben sich in der Geschichte der Übersetzung diese Tugenden auseinandergelegt, und zwar beide mit dem Anspruch auf die äußerste Gewissenhaftigkeit hinsichtlich ihrer Aufgabe: Die ‚treue‘ Übersetzung fühlt sich dem Autor verpflichtet, die ‚freie‘ den Lesern, denen man Verständnishindernisse aus dem Weg räumen will. Nach Walter Benjamins Schrift über *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923) wurde der Prozess des Verständlich-Machens aber dialektischer gedacht: Nur wenn die Übersetzung das Andere, das Fremde des Originals in sich aufhebt, kann die Differenz der Sprachen in der Hoffnung auf die Wiedergewinnung der einzigen und reinen Sprache produktiv werden (Benjamin 1972, 9–21).

Nach 1945 sollte sich das Verhältnis zu einer bestimmten Sprache aber noch einmal komplizieren: Deutsch war ein feindliches, ein

kompromittiertes, ein als *Lingua Tertii Imperii* missbrauchtes Idiom. Eine Übersetzung aus dem Deutschen prüfte vor allem auch Distanz des betreffenden Autors zu den Entstellungen, welche die NS-Diktion an der Sprache Goethes und Schillers vorgenommen hatte. Hier war nicht nur eine linguistische Differenz zu schließen, sondern auch der Unterschied zwischen der Rede der totalitären Herrschaft und dem Ausdruck poetischen Widerspruchs in Betracht zu ziehen. Was Bachmanns *Abschied von England* betrifft, so verstehen die englischen Übersetzungen das Gedicht allesamt als Einspruch gegen die Nazi-Vergangenheit ihres eigenen Landes und als ‚Abschied‘ vom totalitären Vokabular. Und dieses Zeugnis wird so ernst genommen, dass auch alle Übersetzungen die Option der ‚Treue‘ wählen: Der Text ist erstaunlich wortgetreu übertragen worden. Die im Gedicht selbst eingelagerte Frage nach den Verständnismöglichkeiten in der Fremdsprache („Alles blieb ungesagt“, Vs. 15) machen die Übersetzungen zu ihrem eigenen Problem. Und mit Bachmanns Utopie einer ‚erahnten‘ anderen Sprache (Bachmann 1993, Bd. 4, 271) könnte auch die von Benjamin gemeinte, dem Übersetzer aufgegebenere höhere Sprache gemeint sein. Damit sind gerade die englischen Übersetzungen des Gedichts die Realisierungen einer Kommunikationsmöglichkeit, die das Gedicht selbst als noch ausständige vorführt.

Die erste, klassisch gewordene Übersetzung von *Abschied von England* besorgte der in Berlin geborene Michael Hamburger, der 1933, neunjährig, mit seiner Familie nach England floh. Wie Jack Hamesh diente er in der britischen Armee und wurde auch in Österreich stationiert. Seine Version ist die einzige, die noch zu Lebzeiten Bachmanns erschien, und zwar mit einer Reihe weiterer Übersetzungen ihrer Gedichte in der von Ted Hughes und Daniel Weissbort herausgegebenen, in Oxford erscheinenden Zeitschrift *Modern Poetry in Translation* im Jahr 1967 (Bachmann 1967, 12). Darauf folgten eine Reihe US-amerikanischer Übersetzungen. Die erste stammte von dem Autor und Literaturwissenschaftler Aaron Kramer (1921–1997) und dem Nietzsche-Übersetzer und Publizisten Siegfried Mandel (1922–1993) und erschien 1976 in der Zeitschrift *the Denver Quarterly* (Bachmann 1976, 26–29). Gehörten diese Übersetzer noch derselben Generation wie die Autorin an, so publizierte der 1955 geborene, an der Columbia University tätige Mark Anderson 1986 bei Princeton University

Press eine Gedichtauswahl Bachmanns, *In the Storm of Roses* (Bachmann 1986, 30f.); in den 1980er Jahren hatte auch die US-amerikanische Literaturwissenschaft, im Verein mit den Feminist Studies, begonnen, sich intensiv mit Bachmann auseinanderzusetzen. 2005 folgte eine durch den Autor und Übersetzer Peter Filkins (* 1958) besorgte große zweisprachige Gedichtausgabe, *Darkness spoken*, bei Zephyr Press (Bachmann 2005, 147)³. 2011 schließlich erschien bei Ariadne Press wiederum eine Auswahl, *Enigma*, allerdings von den englischen Übersetzern Mike Lyons und Patrick Drysdale (Bachmann 2011, 14); im Vorwort wies Ingeborg Bachmanns Bruder, Heinz Bachmann, darauf hin, dass es sich um „the first British interpretation“ seit Hamburgers Übersetzung handle, und er deutete auch an, dass es jetzt wieder um eine Zeitgenossenschaft ging ([0]) – auch Mike Lyons war als Mitglied der Britischen Armee in Österreich gewesen. Die Übersetzungen erstrecken sich also über einen Zeitraum von 45 Jahren und können als Paradigmata der angelsächsischen Ingeborg-Bachmann-Rezeption gelten.

Ein Indikator für die Vieldeutigkeit eines literarischen Textes ist der Umfang seiner Übersetzungsmöglichkeiten, die Palette der semantischen Nuancen, die in Übersetzungen zum Vorschein kommen.⁴ Bei *Abschied von England* erscheint bereits der Titel in drei Varianten: Michael Hamburgers sachliches „Leaving“ ist auf das Verlassen gerichtet; „Farewell“ (Kramer/Mandel, Lyons/Drysdale) betont das Abschiednehmen, den Abschiedsgruß; „Departure“ (Anderson, Filkins) die eigentliche Abreise. In der Tat gibt es nur eine einzige Zeile, die in allen Übersetzungen gleich lautet, und das ist Vers 18: „War ich je hier?“ – „Was I ever here?“ Selbst das sehr eindeutige „Meine Augen sind offen“ ist nicht immer als „My eyes are open“ wiedergegeben, Lyons/Drysdale wählen hier das aktivere „My eyes open wide“, das im Deutschen den semantischen Beiklang von ‚mir gehen die Augen auf‘ hätte und daher das Erkenntnis-hafte des Moments unterstreicht. Auch das „Ich wollte nicht gesehen werden“ – „I did not [oder didn't] want to be seen“ – hat eine Variante bei Kramer und Mandel: „It was my wish to be unseen“, eine Wendung, die den Wunschcharakter stärker hervorhebt und ein wenig nach ‚Ich wollte unsichtbar werden‘ klingt, eine märchenhafte Rettung aus widrigen

3 Hier zitiert nach dem Vorabdruck in der Zeitschrift *Literary Imagination*.

4 S. die Texte im Anhang.

Umständen andeutet und damit die Identifikation mit der Rolle eines Exilierten. Bei aller ‚Treue‘ wird der historische Kontext des Gedichts doch in verschiedenen Nuancen ins Spiel gebracht.

Was die metrische Struktur von Bachmanns Gedicht betrifft, so kann sie gerade unter dem Gesichtspunkt der wörtlichen Übertragung nicht wiedergegeben werden, wie sich denn Vers- und Reimtechniken generell nur in Äquivalenten übertragen lassen. Allerdings haben Kramer und Mandel versucht, das Gebundene und gleichzeitig Gelöste des zweiten Strophenteils auch durch Reime abzubilden. Dazu mussten sie aber ‚freier‘ werden, die Stellung von „Meerhauch und Eichenblatt“ vertauschen und über die Zeilengrenzen hinweggehen:

You shut my eyes with leaf
of oak and breath of sea;
your grasses drank my grief
unto satiety;
cut loose out of my dreams,
suns ventures close, but when
another day began,
all was gone again.

Ansonsten folgen die Übersetzungen sehr genau der Zeilensteuerung des Originals.

In der Topographie des Gedichts steht dem „schweigsame[n] Land“ – England – des zweiten Verses, exakt korrespondierend, in der vorletzten Zeile das „Land meiner Seele“ – die unbetretene Heimat – gegenüber. Übersetzt wird beides mit „land“ oder „country“ (Filkins). Die ersten beiden Übersetzungen (Hamburger, Kramer/Mandel) spalten aber die Vokabel auf: England erscheint als „country“ gegenüber dem „land of the soul“; zwischen realer Geographie und imaginärem Seelenland wird auch ein lexikalischer Unterschied gemacht. Auch bei der Apostrophierung Englands als „schweigsam“ ergeben sich bezeichnende Unterschiede. Hamburger übersetzt mit „taciturn“ im Sinn von ‚wortkarg‘, ‚reserviert‘, ‚unkommunikativ‘; bei Kramer/Mandel steht „reticent“, was im Deutschen mit ‚zurückhaltend‘ oder ‚verschwiegen‘ wiederzugeben wäre. Die Bachmann’sche Personifikation des Landes als eines bloß redeschuenen Gesprächspartners

interpretieren die ersten Übersetzer offenbar als Hinweis auf eine deutliche Distanziertheit (was allerdings den – zumindest damals – gängigen Mentalitätsstereotypen entspricht). Diese Nuance verliert sich in allen späteren Versionen, in denen England nur mehr als „silent“, also als ein ‚stilles‘, ‚lautloses‘ Land erscheint. Vers 3 legt dann über den „Boden“ des Landes einen Luftraum – oder aber eine überirdische Sphäre: „ich war von deinem Himmel so hoch gehoben“. Alle Übersetzer geben das mit dem schlichten „sky“ wieder – außer Hamburger, bei dem es heißt: „I was raised so high by your heaven“. Damit ist einerseits die deutsche Alliteration von „Himmel“, „hoch“ und „gehoben“ imitiert. Andererseits kommt damit ein durchaus spiritueller Sinn ins Spiel, eine Aufnahme *in* den Himmel. Dieser Mangel an Bodenhaftung wird bei Hamburger auch dadurch angedeutet, dass er den Vers 6, „als ich vor Anker ging“, wiederum anders als alle späteren Übersetzer mit „my ship weighed anchor“ wiedergibt, also das Subjekt verschiebt; bei ihm lässt sich das artikulierte Ich selbst gar nicht verankern.

Die folgenden Verse zeigen kleine Bedeutungsnuancen. Vers 7, „Du hast meine Augen geschlossen“ – was eine Situation in extremis konnotiert: Die Augen schließt man jemandem nach seinem Tod – wird mit „You (have) closed“ oder „You shut my eyes“ übersetzt. Dem „Meerhauch“ (Vs. 8) entspricht entweder „sea breath“ – also der ‚Atem‘ des Meeres – oder, sachlicher, „sea breeze“ – die ‚Meeresbrise‘. Auch die Verse 11f. („aus meinen Träumen gelöst / wagten sich Sonnen heran“) werden in verschiedene Stilebenen transponiert, „let loose from my dreams“, „cut loose out of my dreams“, „freed from my dreams“ oder „untied from my dreams“; die Sonnen „dared to approach“, „ventured close“, „dared to venture across the land“ oder „dared to come close“.

Die entscheidende kritische Stelle ist aber offenbar Vers 17. Da heißt es von den „großen grauen Vögel[n]“: „Und wiesen mich aus“. Hier findet sich die größte semantische Spannbreite der Übersetzungen, denn hier geht es offenbar um das verborgene Skandalon des Gedichts, da dem Exil- und Rettungsland England nun seinerseits die Rolle des ausgrenzenden, vertreibenden Staates zuzufallen scheint. Michael Hamburger gibt die Stelle mit „and turned me out“ wieder, was ‚hinauswerfen‘ bedeutet, eine Wendung, die wohl auch vorkommt, wenn jemand aus einem Wirtshaus hinausgeworfen wird. Sehr höflich übersetzen Kramer und Mandel:

„and showed me out“, was ja auch ‚hinausbegleiten‘ heißen kann. Anderson setzt dann ein viel drastischeres Verb: „and banished me“, wodurch der Akt der Verbannung ausgesprochen ist; noch dramatischer übersetzt Filkins „that singled me out for expulsion“, was eine Lesart ist, die durchaus die Assoziation der NS-Selektionen und Vertreibungen zulässt. Sehr viel neutraler steht bei Lyons/Drysdale wiederum: „and drove me out“; zwar ist ‚hinausjagen‘ ein ausreichend expressives Tätigkeitswort, die konkreten politischen Implikationen enthält es aber nicht.

Versteht man Übersetzungen als markante Rezeptionszeugnisse und als privilegierte Lesarten, belegen diese Versionen die Arbeit am historischen Kontext des Gedichts. Da die Exilerfahrung paradoxerweise als reziprok erscheint, fallen aber die betreffenden Wendungen von ‚sie zeigten mir den Weg hinaus‘ (Kramer/Mandel) bis zu ‚sie haben mich für die Deportation vorgesehen‘ (Filkins) anscheinend auf das seinerzeitige Asylland zurück.

Die Crux der Übersetzungen ist dabei, dass die hochgradige Bedeutungsambivalenz der Stelle offensichtlich nicht erfasst worden ist. Denn das Wort ‚ausweisen‘ ist im Deutschen doppeldeutig. Schon das Grimm’sche Wörterbuch führt an, dass es im Sinn von ‚indicare und demonstrare‘ oder aber im Sinn von ‚expellere‘ gebraucht werden kann, wie denn auch das alte Nomen ‚Ausweisung‘ ursprünglich die (eigene) Ausweiseleistung *und* die erfahrene Verstoßung oder Verbannung bezeichnete. ‚Sich ausweisen‘ heißt nach wie vor, seine Papiere zu zeigen und seine Identität anzugeben. Auch der transitive Gebrauch – wie in Bachmanns Gedicht – legt nicht nur die zweite Lesung der ‚expulsio‘ nahe; das Wort nimmt dann auch die Bedeutung von ‚erweisen‘ an: Ein ‚ausgewiesener Experte‘ hat seine Fähigkeiten nachgewiesen. Daher könnten die „großen grauen Vögel“ (Vs. 16) zwar einerseits eine Reminiszenz an die Bombenflugzeuge über London sein, andererseits aber auch als poetische Wappenvögel gelten, da die (grauen) Tauben, neben Schwänen, Lerchen und Albatrossen, in der dichterischen Emblemik seit jeher eine Rolle gespielt haben. Eingefaltet in die viel offensichtlichere Bedeutung ist hier ein kleines poetologisches Indiz, das auf die dichterische Autorschaft hinweist – oder eben, sie ‚ausweist‘. Damit ließe sich die Stelle als ein sehr diskret verborgenes autoreferentielles Signal verstehen, als Index für die Poesie selbst. In seiner Doppeldeutigkeit löst

sie sich aber eben nicht von historischen Bezügen: Die poetische Aufgabe ist verflochten mit der Erinnerung an die Vergangenheit – ein ‚Ausweis‘ und eine Rechtfertigung, die einer Dichterin nach dem Dritten Reich das Schreiben erlaubte *und* es ihr auferlegte.

In dieser Lesart stünden die als Tauben identifizierten „grauen Vögel“ auch in biblischer Opposition zu den „Schlangen“ im vorletzten Strophen-
teil, „unter“ denen das Seelenland gesehen wird. Übersetzt mit „snakes of the waves“, „snakes of the sea“, „snakes of the ocean“ – oder aber, bei Filkins, mit „serpentine sea“: „das schlangenhafte Meer“ –, sind sie Agenten oder Begleiter eines Untergangs, eines ‚Erliegens‘. Auch dieses Wort hat eine etymologische Mehrfachbedeutung, es hieß schlicht ‚sich niederlegen‘ oder ‚liegen bleiben‘, bevor die Bedeutung der ‚Niederlage‘ oder des Sterbens – ‚seinen Wunden erliegen‘ – dominant wurde. Heute noch hört man etwa, dass – bei einem Stau – der Verkehr ‚zum Erliegen‘ kommt. Die Übersetzungen geben das Verb mit „give in“, „succumb“ oder „subside“ wieder. „To give in“ hat die gemäßigttere Bedeutung von ‚nach-‘ oder ‚aufgeben‘; „succumb“ ist die wörtliche Entsprechung von ‚unterliegen‘, „subside“ meint ‚nachlassen‘ oder auch ‚hinuntersinken‘. Die Bedeutungsnuancen des Wortes sind also sehr ausgewogen berücksichtigt. Aber hält man sich dennoch an die ältere deutsche Bedeutung, dann würde das heißen, dass das „Land meiner Seele“ unter den Schlangen zugrunde geht – aber auch, dass es unter diesen Schlangen noch liegt, auf dem Grund des Meeres, zwar untergegangen, aber auch ‚begründet‘. Für eine solche Deutung spricht die Motivkonstanz bei Bachmann: Das 1964 entstandene, vielinterpretierte Gedicht *Böhmen liegt am Meer* würde die Lesart stützen. Auch dort geht es um eine imaginäre Topographie, auch dort gibt es einen geschichtlichen Kontext, die Hoffnung auf den Prager Frühling. Und dort heißt es in oft zitierten Zeilen:

[...] Ich will zugrunde gehn.

Zugrund – das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder.

Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf.

Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren. (Bachmann 1993, Bd. 1, 167)

Dies ist als das grundlegende Paradox von Ingeborg Bachmanns Poetik bestimmt worden: Der Befund eines Untergangs, einer Niederlage, eines

Schiffbruchs behauptet dialektisch auch das ganz Andere: den Anspruch auf den „Frieden“, der in Bachmanns Kriegstagebuch bejubelt wird (Bachmann 2010, 23), auf einen „schönste[n] Frühling und Sommer“ und auf eine Sprache, die das aussagen könnte. In diesem Sinn ließe sich auch das Ende von *Abschied von England* lesen. Das „Land meiner Seele“ zu betreten, wäre dann die immer ausständige Utopie. Jack Hamesh, der englische Freund, hat das in seinen Briefen unpoetischer und beeindruckend pragmatisch formuliert:

So wie es war soll es und kann es nicht mehr werden. Aber ein neues Wien soll und muss entstehen, ein freies fortschrittliches, dazu gehört aber vor allem ein neuer Geist ... nicht nur neue Häuser. Denn geistiger und moralischer Schutt sind viel schwieriger wegzuräumen, da hilft keine Arbeitspflicht, obwohl sie viel dazu beitragen kann, sondern ein ungeheures Erziehungswerk, eine politische Aufklärung, Aufdeckung der wirklichen Gründe, und nicht Flucht ins mystische. (50)

Freilich können die Übersetzungen von *Abschied von England* nicht alle diese Konnotationen vermitteln. Dennoch werden sie dem Gedicht auf ihre jeweils eigene Weise gerecht: Michael Hamburgers zeitnächste Übertragung ist unsentimental, manchmal geradezu unterkühlt, doch diese Distanzierung wird einmal gebrochen, als er, das gerettete Kind, den Himmel über England als „heaven“ bezeichnet. Zart und im besten Sinn altmodisch ist die Übersetzung von Aaron Kramer und Siegfried Mandel: Sie versuchen, das liedhafte Intermezzo in England auch formal durch Reime wiederzugeben, und sie sind vorsichtig und entgegenkommend gegenüber einem alliierten Exilland, das seine Gäste zur Tür begleitet. Sehr integer, sachlich und möglichst wortgetreu ist Mark Andersons Version von 1986, von Respekt getragen gegenüber der in den 1980er Jahren in ihrer Qualität erkannten Autorin. Den politischen Horizont unterstreicht Peter Filkins, wenn er auch das Land der Seele als ein von Staatsgrenzen umgebenes „country“ versteht und die ‚Ausweisung‘ ganz deutlich in den historischen Zusammenhang stellt. Und wie eine behutsame und ausgleichende Summe der interpretierenden Auslegungen wirkt Mike Lyons’ und Patrick Drysdales rezente Fassung.

Die Probleme der Übersetzung, die heiklen Balance zwischen Ausgangs- und Zielsprache, der Loyalitätskonflikt zwischen dem muttersprachlichen

Autor, der sein Kunstwerk gewahrt wissen, und den fremdsprachigen Lesern, die es auch verstehen wollen, sind freilich auch hier spürbar. Ingeborg Bachmann hat sich verabschiedet, bereits 1953 von Österreich, nach der *Anrufung des großen Bären* (1956) auch als Lyrikerin. Aber übersetzbar blieb ein Satz wie „Alles blieb ungesagt“ (Vs. 15): „All / Everything – remained / stayed – unsaid / unspoken“. Dass die Sprache noch über ihr eigenes Ausbleiben reflektieren kann, sichert ihr den Vorsprung vor dem Geschwätz. Und dass ein „Abschied von ...“ kein sprachliches Erliegen bedeutet, sondern sich übersetzen lässt – und zwar gerade von den Verabschiedeten –, könnte selbst ein Moment jener anderen Sprache sein, die, laut Bachmann, uneinholbar das Ziel unseres Verständigungsbedürfnisses ist.

Farewell to England

1 I've hardly set foot on your soil,
2 silent land, hardly touched a stone;
3 I was raised up so high by your sky,
4 so far into clouds, haze, and more distant zones,
5 that I left you
6 as I anchored.

7 You have closed my eyes
8 with oak leaf and sea breath;
9 watered by my tears,
10 you kept your grasses fed;
11 untied from my dreams,
12 suns dared to come close;
13 yet all was gone again
14 once your day began.
15 Everything stayed unsaid.

16 The great grey birds flapped down the streets
17 and drove me out.
18 Was I ever here?

19 I did not want to be seen.

20 My eyes open wide.
21 Oak leaf and sea breath?
22 Among the snakes of the sea,
23 I see, in your stead,
24 the land of my soul subside.

25 I have never set foot on its soil.

(Mike Lyons / Patrick Drysdale, 2011)

Literatur

- Bachmann, Heinz (2011): „Preface“. In: I. B.: *Enigma. Selected Poems* [üs. v. Mike Lyons/Patrick Drysdale]. Riverside: Ariadne Press, S. [0].
- Bachmann, Ingeborg (1967): „Leaving England“ [üs. v. Michael Hamburger]. In: *Modern Poetry in Translation*, 3, S. 12.
- Bachmann, Ingeborg (1976): „Abschied von England / Farewell to England“ [üs. v. Aaron Kramer/Siegfried Mandel]. In: *The Denver Quarterly*, 11/1, S. 26–29.
- Bachmann, Ingeborg (1986): „Abschied von England / Departure from England“. In: Anderson, Mark (Hg.): *In the Storm of Roses. Selected Poems by Ingeborg Bachmann*. Princeton: University Press, S. 30f.
- Bachmann, Ingeborg (1993): *Werke*. Hg. v. Christine Koschel/Inge von Weidenbaum/Clemens Münster. 4 Bde. München, Zürich: Piper.
- Bachmann, Ingeborg (1995): „Todesarten“-Projekt. Bearb. v. Monika Albrecht/Dirk Götsche. 4 Bde. München, Zürich: Piper.
- Bachmann, Ingeborg (2005): „Departure from England“ [üs. v. Peter Filkins]. In: *Literary Imagination: The Review of the Association of Literary Scholars and Critics*, 7/2, S. 147.
- Bachmann, Ingeborg (2010): *Kriegstagebuch*. Mit Briefen von Jack Hamesh. Berlin: Suhrkamp.
- Bachmann, Ingeborg (2011): „Farewell to England“. In: I. B.: *Enigma. Selected Poems* [üs. v. Mike Lyons/Patrick Drysdale]. Riverside: Ariadne Press, S. 14.
- Beicken, Peter (1988): *Ingeborg Bachmann*. München: Beck.
- Benjamin, Walter (1972): *Gesammelte Schriften*. Bd. IV.1: Kleine Prosa – Baude-laire-Übertragungen. Hg. v. Tillman Rexroth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hapkemeyer, Andreas (1990): *Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Leben und Werk*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Hirsch, Alfred (1997): „Die geschuldete Übersetzung. Von der ethischen Grundlosigkeit des Übersetzens“. In: A. H. (Hg.): *Übersetzung und De-konstruktion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 396–428.
- Höller, Hans (2010): „Nachwort“. In: Ingeborg Bachmann: *Kriegstagebuch*. Mit Briefen von Jack Hamesh. Berlin: Suhrkamp, S. 73–96.

- Rußegger, Arno (2000): „Das Unbesagte. Zu Bachmanns Gedicht *Abschied von England*“. In: Kucher, Primus-Heinz/Reitani, Luigi (Hg.): „*In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort ...*“. *Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau.
- Szondi, Peter (1973): „Eden“. In: P. S.: *Celan-Studien*. Hg. v. Jean Bollack u. a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 113–125.
- Weiss, Peter (1968): „Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache“. In: Peter Weiss: *Rapporte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 170–187.