



**AUF DEN SPUREN ITALIENISCHER ÜBERSETZERINNEN
ZWISCHEN ARCADIA UND ROMANTIK**

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades
einer Magistra der Philosophie

an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät
der Karl-Franzens-Universität Graz

vorgelegt von

Petra STACHERL

am Institut für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft

Begutachterin: Univ.-Ass. Mag. Dr. Michaela Wolf

Graz, 2001

Für meine Großmutter

Theresia Stranz

DANKSAGUNG

Ich möchte mich an dieser Stelle bei meiner Familie bedanken, die jederzeit und in jeder Hinsicht für mich da war und ohne die diese Arbeit nicht zustande gekommen wäre.

Meinen Dank möchte ich auch all meinen FreundInnen und Bekannten aussprechen, die mich allesamt auf ihre persönliche und einzigartige Weise unterstützten und mir immer aufmunternd zur Seite standen.

Mein besonderer Dank gilt Frau
Univ.-Ass. Mag. Dr. Michaela Wolf
für die freundliche und kompetente Betreuung meiner Diplomarbeit

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	1
1 KULTURHISTORISCHER ÜBERBLICK	3
1.1 GESCHICHTE ITALIENS IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT	3
1.1.1 DAS 18. JAHRHUNDERT.....	3
1.1.2 DAS 19. JAHRHUNDERT.....	5
1.2 ITALIENISCHE LITERATUR IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT	10
1.2.1 DIE “ARCADIA”	10
1.2.2 DIE ITALIENISCHE AUFKLÄRUNG	12
1.2.3 DIE JAHRE DER REVOLUTION	16
1.2.4 DIE JAHRHUNDERTWENDE VOM 18. ZUM 19. JAHRHUNDERT.....	17
1.2.5 RISORGIMENTO UND ROMANTIK.....	17
1.2.6 ENDE DES 19. JAHRHUNDERTS.....	20
2 ITALIENS FRAUEN IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT	21
2.1 DIE ROLLE DER FRAU	21
2.2 SCHREIBENDE FRAUEN IN ITALIEN	25
2.3 DIE FRAUENBEWEGUNG IN ITALIEN	30
3 REFLEXIONEN ÜBER DAS ÜBERSETZEN IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT	34
3.1 ÜBERSETZEN IN DER AUFKLÄRUNG IN DEUTSCHLAND UND ITALIEN	35
3.1.1 DEUTSCHLAND	35
3.1.2 ITALIEN.....	42
3.2 ÜBERSETZEN IN DER DEUTSCHEN KLASSIK	46
3.3 ÜBERSETZEN IN DER EPOCHE DER ROMANTIK	47
3.3.1 DIE FRÜHROMANTISCHE ÜBERSETZUNGSKONZEPTION.....	47
3.3.2 ROMANTIK IN ITALIEN	50
4 METHODISCHE VORGEHENSWEISE ZUR AUFFINDUNG GEEIGNETER QUELLEN	52
5 SECHS ITALIENISCHE ÜBERSETZERINNEN IM BRENNPUNKT	56
5.1 LUISA BERGALLI GOZZI (1703-1779)	57
5.1.1 BIOGRAPHIE.....	57
5.1.2 ORIGINALWERKE.....	58
5.1.3 ÜBERSETZUNGEN	60
5.2 ELISABETTA CAMINER TURRA (1751-1796)	61
5.2.1 BIOGRAPHIE.....	61

5.2.2 ORIGINALWERKE.....	64
5.2.3 ÜBERSETZUNGEN	65
5.3 ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL (1752-1799)	70
5.3.1 BIOGRAPHIE.....	70
5.3.2 ORIGINALWERKE.....	74
5.3.3 ÜBERSETZUNGEN	77
5.4 TERESA CARNIANI MALVEZZI (1785-1859)	78
5.4.1 BIOGRAPHIE.....	78
5.4.2 ORIGINALWERKE.....	79
5.4.3 ÜBERSETZUNGEN	79
5.5 EDVIGE DE BATTISTI DE SCOLARI (1808-1868).....	81
5.5.1 BIOGRAPHIE.....	81
5.5.2 ORIGINALWERKE.....	81
5.5.3 ÜBERSETZUNGEN	82
5.6 ANNA MARIA MOZZONI (1837-1920)	83
5.6.1 BIOGRAPHIE.....	83
5.6.2 ORIGINALWERKE.....	85
5.6.3 ÜBERSETZUNGEN	85
6 PARATEXTE.....	86
6.1 DAS BEIWERK EINES BUCHES	86
6.2 VORWORT UND WIDMUNG ALS REFLEXION KULTURPOLITISCHER UND ÄSTHETISCHER ANLIEGEN VON ÜBERSETZERINNEN.....	92
7 ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN DER ITALIENISCHEN ÜBERSETZERINNEN	99
7.1 LUISA BERGALLI GOZZI	99
7.1.1 LE COMMEDIE DI TERENCE	100
7.1.2 OPERE DI RACINE	105
7.1.3 ZUSAMMENFASSUNG.....	108
7.2 ELISABETTA CAMINER TURRA	110
7.2.1 ELISABETTA CAMINER TURRAS REFLEXIONEN ÜBER IHRE ÜBERSETZUNGEN.....	111
7.2.2 LA BOTTEGA DEL CHINCAGLIERE	115
7.2.3 IL FIGLIO RICONOSCENTE	119
7.2.4 ZUSAMMENFASSUNG.....	122
7.3 ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL.....	124
7.3.1 ELEONORA DE FONSECA PIMENTELS REFLEXIONEN ÜBER IHRE ÜBERSETZUNGEN.....	124
7.3.2 ZUSAMMENFASSUNG.....	129
7.4 TERESA CARNIANI MALVEZZI.....	131

7.4.1 TERESA CARNIANI MALVEZZIS REFLEXIONEN ÜBER IHRE ÜBERSETZUNGEN	132
7.4.2 DIE ÜBERSETZUNG „IL RICCIO RAPITO“	134
7.4.3 IL MESSIA	139
7.4.4 ZUSAMMENFASSUNG.....	141
7.5 EDVIGE DE BATTISTI DE SCOLARI	143
7.5.1 EDVIGE DE BATTISTI DE SCOLARIS REFLEXIONEN ÜBER IHRE ÜBERSETZUNGEN	143
7.5.2 IL CONTE D’HABSBURG	150
7.5.3 LA CANZONE DEL BRAV’UOMO	155
7.5.4 ZUSAMMENFASSUNG.....	157
7.6 ANNA MARIA MOZZONI	159
7.6.1 DAS VORWORT ZUR ÜBERSETZUNG VON ANNA MARIA MOZZONI.....	159
7.6.2 LA SERVITÙ DELLE DONNE	160
7.6.3 ZUSAMMENFASSUNG.....	164
8 ZUSAMMENFASSUNG.....	165
BIBLIOGRAPHIE.....	172
ANHANG.....	185

EINLEITUNG

Unermüdlich kämpfen Frauen seit Jahrhunderten gegen eine vorurteilbehaftete Gesellschaft, die versucht, ihnen ihre Rechte und Fähigkeiten abzuerkennen. In Italien gehen die Anfänge der Frauenbewegung auf das Ende des 19. Jahrhunderts zurück, als engagierte Frauenrechtlerinnen sich für die Rechte der Frauen und gegen ihre untergeordnete Rolle in der Gesellschaft einsetzten. Durch die Frauenbewegung der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts setzte eine zunehmende Bewusstseinsbildung der Frauen im Hinblick auf ihre soziale Stellung ein, und es begannen sich maßgebliche Veränderungen in der Gesellschaft abzuzeichnen. Aus der Erkenntnis, dass Zusammenhänge zwischen der Stellung der Frau und verschiedenen Bereichen wie Literatur, Sprache und Übersetzung bestehen, entwickelten sich die feministische Literaturwissenschaft, die feministische Sprachwissenschaft und die feministische Translationswissenschaft.

Die feministische Translationswissenschaft setzt sich neben der Übersetzung feministischer Literatur auch mit der Wiederentdeckung von Übersetzerinnen der Vergangenheit auseinander. Sie untersucht, welche soziale Rolle Übersetzerinnen in der Vergangenheit spielten und in welchem Ausmaß ihre Rolle als Frau ihre Arbeit bestimmte. Ferner soll durch Analysen der von Übersetzerinnen angewandten Strategien das Weibliche in der Übersetzung transparent gemacht werden.

In diesem Sinne sollen in dieser Arbeit nun sechs italienische Übersetzerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts aus der Vergessenheit geholt und Einblick in ihr Leben und Werk gegeben werden. Es handelt sich dabei um sechs Frauengestalten, die in einer Zeit lebten, in der sich in Italien sowohl in politischer als auch in literarischer und frauenspezifischer Hinsicht tiefgreifende Veränderungen vollzogen.

Im ersten Teil der Arbeit werden die Übersetzerinnen in ihren jeweiligen kultur- und literaturhistorischen Kontext eingebettet. Ein Überblick über die allgemeine Situation der italienischen Frauen jener Zeit soll das soziale Umfeld beleuchten, in dem die Übersetzerinnen lebten und wirkten. Ferner wird gezeigt, welche Reflexionen über das Übersetzen im 18. und 19. Jahrhundert in Italien und Deutschland angestellt

worden sind, um diese dann im Verlauf der Arbeit den Reflexionen und Strategien der Übersetzerinnen gegenüberstellen zu können.

Die Biographien der einzelnen Übersetzerinnen sollen verdeutlichen, welche Rolle sie in ihrer Gesellschaft spielten und unter welchen sozialen aber auch privaten Bedingungen sie ihre Arbeit bewerkstelligten.

Ein kurzer Abriss über Paratexte, im Besonderen des Vorwortes und der Widmung, soll dazu dienen, die Funktionen der paratextuellen Elemente einer Übersetzung transparent zu machen. Ferner wird dargestellt, inwiefern sich die Übersetzerinnen der vorliegenden Arbeit dieser Funktionen bedienen.

Im praktischen Teil der Arbeit soll durch eine Untersuchung von Paratexten dargestellt werden, wie die Übersetzerinnen über ihre Übersetzung reflektierten. Textbeispiele aus ihren Übersetzungen sowie die Auswahl der übersetzten AutorInnen und Werke sollen Aufschluss über die von ihnen angewandten Übersetzungsstrategien geben.

Es gilt einerseits zu beweisen, dass Frauen maßgeblich dazu beitrugen, fremdsprachige Werke ins Italienische zu übertragen und somit durch ihre Übersetzungen in der Feminisierung der Literatur dieser beiden Jahrhunderte gewirkt haben. Andererseits soll durch die gewonnenen Erkenntnisse über die Übersetzungsstrategien der Übersetzerinnen festgestellt werden, ob sich diese Strategien mit ihren Reflexionen in den paratextuellen Elementen decken. Ferner soll untersucht werden, ob sich die Übersetzerinnen mit ihren angewandten Strategien in den jeweiligen Kanon der Übersetzer dieser beiden Jahrhunderte eingefügt haben oder nicht.

1 KULTURHISTORISCHER ÜBERBLICK

Im ersten Kapitel der vorliegenden Diplomarbeit sollen die italienischen Übersetzerinnen, die Gegenstand dieser Arbeit sind, in ihren jeweiligen kultur- und literaturhistorischen Kontext eingebettet werden. Eine kurze Übersicht der Geschichte Italiens und der italienischen Literatur von der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zu seiner Einigung im Jahre 1870 soll veranschaulichen, unter welchen historischen und politischen Bedingungen diese Übersetzerinnen wirkten. Ferner sollen die vorherrschenden literarischen Strömungen jener Zeit aufgezeigt werden.

1.1 GESCHICHTE ITALIENS IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT

1.1.1 DAS 18. JAHRHUNDERT

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der die in dieser Arbeit dargestellte Übersetzerin Luisa Bergalli Gozzi (1703-1779) lebte, war von den spanischen Erbfolgekriegen gezeichnet, durch die Österreich eine Vormachtstellung in Italien erlangte. Nach schweren Niederlagen der kaiserlichen Truppen mußte Karl VI. Neapel und Sizilien an Karl von Bourbon abtreten. Durch den Sieg über die Franzosen und die Spanier bei Piacenza konnte er sich jedoch die Herrschaft in Oberitalien sichern. Seine Nachfolgerin, Maria-Theresia und Franz Stephan von Lothringen betrieben eine starke Familienpolitik mit den Bourbonen. So wurde 1768 Maria Carolina mit Ferdinand IV., dem Sohn Karl von Bourbon, verheiratet (vgl. Lill, 1980:31ff.).

Durch die allmähliche Öffnung Italiens gegenüber Europa fanden auch auf wirtschaftlichem Gebiet zahlreiche Erneuerungen statt: Die Bevölkerungszahl nahm stetig zu, zwischenstaatliche Beziehungen wurden intensiviert, im Bereich der Landwirtschaft wurden Verbesserungen durchgeführt und gewisse Industriezweige wie die Seiden- und Textilindustrie konnten sich etablieren und einen Aufschwung erleben (vgl. Petronio, 1993:95).

Die Ereignisse der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wirkten sich auch auf das Leben der Übersetzerinnen Elisabetta Caminer Turra (1751-1796) und Eleonora de Fonseca Pimentel (1752-1799) aus. Wie ihre Biographien zeigen werden, lebte Elisabetta Caminer Turra in Piacenza und war vor allem auf literarischem Gebiet tätig. Eleonora de Fonseca Pimentel lebte in Neapel, wo sie im Hinblick auf die vorherrschende politische Situation, die nachfolgend dargestellt wird, sowohl als Journalistin als auch auf politischer Ebene Herausragendes leistete.

Als 1789 die Französische Revolution ausbrach, sollte der Aufruf zu „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit“ auch an der Apenninenhalbinsel nicht spurlos vorübergehen. Es bildeten sich italienische Jakobinerklubs, die von Napoleon Bonaparte vorerst zwar als nützliche Verbündete gegen die vorherrschenden Regierungen benutzt, bald aber wieder fallengelassen wurden. Zwischen 1796 und 1798 wurden Nord- und Mittelitalien von den französischen Truppen erobert. Es entstanden die Cisalpinische Republik, die Mailand, Mantua, Modena, Bologna und Ferrara umfasste, Genua wurde zur Ligurischen Republik und der Kirchenstaat zur Römischen Republik erklärt. Das neue Gedankengut konnte sich nun ungehindert in Italien verbreiten (vgl. Volker, 1999:93).

Es war das bourbonische Herrscherpaar des Königreichs Neapel-Sizilien, das während der Zeit der Revolution in Italien den stärksten Widerstand leistete, da Maria Carolina nach der Hinrichtung ihrer Schwester Maria Antoinette sehr antifranzösisch eingestellt war (vgl. Lill, 1980:67). Doch 1799 brach auch in Neapel unter der Führung liberaler Aristokraten und Bürger die Revolution aus, und die Parthenopäische Republik wurde ausgerufen. An dieser Revolution nahmen auch Frauen teil. Im Gegensatz zu den Frauen, die bei der Französischen Revolution bekanntlich nur die Rolle als „Brandstifterinnen“ einnahmen, um ihre Männer zur Revolte aufzurufen (vgl. Godineau, 1997:26), beteiligten sich die neapolitanischen Frauen aktiv. Es handelte sich dabei um Aristokratinnen, Frauen von Jakobinern und Akademikern, die sich die Haare abschnitten, Männerkleidung trugen und sich gegenseitig mit „cittadina“ ansprachen. Diese Frauen besetzten am 19. Jänner 1799 gemeinsam mit anderen Patrioten die Festung Sant’Elmo, um dort auf die Ankunft der französischen Truppen zu warten (vgl. Macciocchi, 1993:240f.). Unter diesen Frauen befand sich auch die Marchesa Eleonora de Fonseca Pimentel, die an dem

Tag, als die Parthenopäische Republik ausgerufen wurde, ihr „*Inno alla libertà*“, eine Hymne auf die Freiheit, vortrug (vgl. Bandini Buti, 1941:269). Auch während der Zeit der Republik trug Eleonora de Fonseca Pimentel mit der Leitung der Zeitung „*Il Monitore*“ aktiv zur Verbreitung demokratischen Gedankenguts in Neapel bei (vgl. Macciocchi, 1993:243f.).

Die Parthenopäische Republik währte jedoch nicht lange. Greuelthaten und Massaker waren die Antwort der Bourbonen auf die Republik. Bei der Gegenrevolution im Juni, die von Kardinal Ruffo angeführt wurde, verschonte man weder Frauen, Kinder, Priester noch Nonnen; Vergewaltigungen und Gemetzel standen an der Tagesordnung, und viele Republikaner und Patrioten wurden hingerichtet, wobei bei Frauen keine Ausnahme gemacht wurde (vgl. Macciocchi, 1993:349ff.):

Dame della prima nobiltà (ed erano molte), che avevano fatto dimostrazione di sentimenti repubblicani, venivano strappate ai loro letti, menate di corsa per la città, appena coperte da un lenzuolo, tra ogni sorta di oltraggi. Altre erano denudate affatto, perché si diceva che bisognava vedere l'”albero” che avevano inciso sul corpo, o costrette [...] a rappresentare la nuda “Libertà”. (Cassani, 1999:160)

Nach dieser gewaltsamen Kontrarevolution kehrten die Bourbonen an die Macht zurück, und die Parthenopäische Republik wurde aufgelöst (vgl. Volker, 1999:95).

1.1.2 DAS 19. JAHRHUNDERT

Die Übersetzerinnen Teresa Carniani Malvezzi (1785-1859) und Edvige de Battisti de Scolari (1808-1868), die ebenfalls Gegenstand der vorliegenden Diplomarbeit sind, lebten in einer Zeit, in der sich, wie dieses Kapitel zeigen wird, in Italien tiefgreifende Veränderungen vollzogen und Bestrebungen im Hinblick auf ein geeintes Italien in Angriff genommen und auch zu Ende geführt wurden.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts stand außer Sardinien, Venetien und Neapel-Sizilien ganz Italien unter französischem Einfluss. Napoleon krönte sich 1805 selbst im Mailänder Dom zum „König von Italien“, und die „Cisalpanische Republik“ wurde

zum Königreich Italien umgewandelt. 1806 dankte das Herrscherpaar von Neapel-Sizilien erneut ab, und das Reich wurde zuerst Napoleons Bruder Joseph und später seinem Schwager Joachim Murat zugesprochen (vgl. Volker, 1999:95).

Nach dem Fall Napoleons und mit dem Wiener Kongress traten tiefgreifende Veränderungen ein: Die Lombardei und Venetien fielen an Österreich, Genua an Sardinien-Piemont und das Großherzogtum Toskana, die Herzogtümer Parma, Modena und Lucca, der Kirchenstaat sowie das Königreich der beiden Sizilien blieben unabhängig (vgl. Kapp, 1994:250).

Im Zuge der Restauration sollte alles, was an die napoleonische Zeit in Italien erinnerte, ausgelöscht werden und Österreich wieder die Oberhand gewinnen. Unter dem österreichischen Minister Fürst von Metternich wurde zwar der Liberalismus, der Konstitutionalismus sowie der Nationalismus bekämpft, doch blieben die nationalen Ideen und Ereignisse der revolutionären und napoleonischen Jahre in Bewusstsein und Geist einiger gebildeter und sozialer Schichten erhalten. Der Unmut gegen die österreichische Fremdherrschaft wurde zunehmend größer und in der Bestrebung, nationale Unabhängigkeit zu erreichen, entstanden die ersten Geheimbünde wie die „Carbonaria“ in Süditalien. Der Weg zur Unabhängigkeit Italiens war von drei Revolutionen gezeichnet: Die erste Bewegung brach 1820 in Neapel und im Piemont aus, wobei die spanische Verfassung sowie die Beseitigung der österreichischen Fremdherrschaft gefordert wurden. Im Königreich der beiden Sizilien wurde zwar vorerst die Verfassung gewährt, jedoch mit Hilfe österreichischer Truppen wurde die alte Ordnung bald wieder hergestellt.

Im Piemont gewährte zwar Prinz Karl Albert, der nach der Abdankung Viktor Emanuels I. vorübergehend die Regentschaft des Landes übernommen hatte, die Verfassung. Der rechtmäßige Thronerbe Karl Felix, der Karl Albert beschuldigte, Beziehungen zur Carbonaria zu haben, schickte diesen ins Exil und schlug gemeinsam mit österreichischen Truppen die Revolution nieder (vgl. Ugo, 1994:86ff.).

Nach der Julirevolution im Jahre 1830 in Frankreich brachen auch erneut in Italien Aufstände im Herzogtum Modena und im Kirchenstaat aus, die wiederum die Einführung der spanischen Verfassung zum Ziel hatten. Von Geheimbünden

angeführt, scheiterten jedoch auch diese Aufstände mangels klarer ideologischer Vorstellungen und mangels einer angemessener Organisationsstruktur (vgl. Volker, 1999:101).

1832 gründete Giuseppe Mazzini (1805-1872) den Geheimbund „Giovine Italia“ und strebte damit die Einheit Italiens an, die auf einer „Verbrüderung“ der Italiener basierte und aus eigener Kraft geschaffen werden sollte:

Die Verwirklichung des Nationalstaates durch einen von hoher Ethik der Brüderlichkeit begründeten Willensakt wird damit nicht nur zu moralisch-religiösen Verpflichtung, sondern darüber hinaus zum Berechtigungsnachweis Italiens, Nation zu sein. (Volker, 1999:102)

Italien war jedoch noch nicht so weit, und Mazzinis Aufstände wurden niedergeschlagen. Dies lag nicht zuletzt auch daran, dass die Demokraten mit ihren Schriften die breite Öffentlichkeit nicht in dem Ausmaß erreichten wie die Gemäßigten. Die Gemäßigten hingegen drangen am weitesten zum Volk vor, da ihre Programme genau den Stil und Ton des Volkes trafen. So findet man gemäßigte Programme zur Einigung Italiens in den Werken von Vincenzo Gioberti „*Del primato morale e civile degli Italiani*“, Graf Cesare Balbo „*Speranze d'Italia*“ und Massimo D'Azeglio „*Degli ultimi casi di Romagna*“ (vgl. Petronio, 1993:284f.).

Bis 1840 war für Mazzini auch die Frauenfrage von Bedeutung. Er dachte, dass Frauen im Hinblick auf das nationale politische Leben eine Bereicherung darstellen würden. Jedoch beschränkte sich die weibliche Berufung für Mazzini auf das Leben innerhalb der Familie, wo Frauen vom aktiven politischen Leben weiterhin ausgeschlossen blieben (vgl. Pieroni Bortolotti, 1963:25).

Trotzdem übten italienische Frauen aus illustren Kreisen während des Risorgimento einen bedeutenden Einfluss auf das politische Leben aus. Dies war einerseits durch die Politisierung der Salonkultur, die im Kapitel 2.2 „Schreibende Frauen in Italien“ thematisiert wird, möglich, da Salons zunehmend von Patrioten frequentiert wurden und die geführten Diskussionen auch die politische Zukunft Italiens umfassten (vgl. Segler-Meißner, 1998:161). Andererseits begannen immer mehr Frauen, sich aktiv

am politischen Leben zu beteiligen. So gründete die Aristokratin Christina Trivulzio Belgiojoso (1808-1871), die ebenfalls als Schriftstellerin und Übersetzerin tätig war, in der Lombardei Einrichtungen für Frauen und unterstützte Patrioten im Kampf gegen die Fremdherrschaft und im Bestreben, Italien zu einigen (vgl. Orestano, 1940:35).

Werte, die für eine Befreiung der österreichischen Fremdherrschaft sprachen, wurden auch der sechsten in der vorliegenden Diplomarbeit behandelten Übersetzerin bereits im Kindesalter vermittelt. Es handelt sich dabei um die Mailänderin Anna Maria Mozzoni (1837-1920), die, wie ihre Biographie zeigen wird, im Kampf für die Entwicklung der Frauen eine entscheidende Rolle spielte.

Als in Frankreich am 24.2.1848 die Revolution ausbrach und die Republik unter Louis-Napoléon Bonaparte, der selbst Carbonaro war, ausgerufen wurde, griff die Revolution auch auf das gesamte West- und Mitteleuropa über (vgl. Ugo, 1994:96).

Bei der Revolution, die im März 1848 in der Lombardei ausbrach, waren wiederum Frauen als Krankenschwestern und Befehlsüberbringerinnen aktiv beteiligt (vgl. Pieroni Bortolotti, 1963:35). Nach einem fünftägigen Kampf mussten die österreichischen Truppen unter Feldmarschall Radetzky aus Mailand abziehen, und nach der Befreiung der Fremdherrschaft entschieden sich die konservativen Kräfte für einen Anschluss an Sardinien-Piemont. Mit dem Ziel, Italien nach Westen auszuweiten, rief König Karl Albert zum „heiligen Krieg“ gegen Österreich auf, musste aber durch Feldmarschall Radetzky eine schwere Niederlage einstecken.

Papst Pius IX., der durch seine liberalen Einstellungen in Rom Hoffnungen auf eine Einigung Italiens geweckt hatte, sah sich nicht imstande, gegen das katholische Österreich Krieg zu führen und floh in den Schutz des Königs von Neapel. Daraufhin wurde in Rom unter der politischen Führung Giuseppe Mazzinis und unter der militärischen Führung Giuseppe Garibaldi, ebenfalls ein berühmter Freiheitsheld, zum zweiten Mal die Republik ausgerufen. Jedoch musste die römische Republik bereits im Juli 1849 kapitulieren, da sie den von Louis-Napoléon Bonaparte entsandten französischen Truppen nicht länger Widerstand leisten konnte. Auch Venedig, das im Jahr zuvor von der Fremdherrschaft befreit worden war, wurde von österreichischen Truppen zurückerobert (vgl. Volker, 1999:103).

Sämtliche eingeführte Verfassungen wurden wieder abgeschafft. Nur die piemontesische Verfassung, das sogenannte „Statuto Albertino“ aus dem Jahr 1848 sollte bestehen bleiben:

Als einzige der italienischen Verfassungen von 1848 hat das am 4. März erlassene „Statuto Albertino“ die Revolution überdauert, ein gutes Jahrzehnt später ist es infolge der inzwischen durchgesetzten nationalen Führungsrolle Piemonts auf ganz Italien ausgedehnt worden und bis zur Abschaffung der Monarchie (1946) in Kraft geblieben. (Lill, 1980:130)

Der Mann, der durch Diplomatie Italien zur Einheit führte, war Graf Camillo Benso di Cavour (1810-1861), der 1852 zum Ministerpräsidenten Sardinien-Piemonts ernannt wurde. Er war dem westlichen Liberalismus zugetan und sah als Voraussetzung der politischen Entwicklung eines Landes die wirtschaftliche Modernisierung. Zur Herbeiführung der Einigung Italiens strebte Cavour einen Krieg gegen Österreich an, um Norditalien von der österreichischen Fremdherrschaft zu befreien. Dazu gewann er als Verbündeten Napoleon III., und Österreich wurde 1859 bei Magenta und Solferino besiegt. Nachdem jedoch Napoleon III. seine Vereinbarungen mit Cavour gebrochen und mit Österreich Frieden geschlossen hatte, legte Cavour sein Amt nieder.

1860 beschlossen die Herzogtümer Toskana, Modena und Parma sowie die Romagna durch Volksabstimmungen, sich Piemont anzuschließen, und Cavour kehrte in die Politik zurück. Savoyen und Nizza wurden trotz Vertragsbruchs an Frankreich abgegeben. Der nächste Teil des Landes, der dem Reich angeschlossen werden sollte, war Neapel-Sizilien. So bereitete Garibaldi seine „Spedizione dei mille“ vor und brach am 6. Mai 1860 mit gut tausend Freiwilligen nach Sizilien auf, wo sein Siegeszug begann und sich bis zur Eroberung Neapels fortsetzte.

Währenddessen fielen piemontesische Truppen im Kirchenstaat ein, dessen Patrimonium jedoch unangetastet blieb, und im Herbst 1860 wurde Süditalien nach Volksabstimmungen an Piemont angeschlossen.

Abgesehen von Venetien und Rom war das Königreich Italien nun unter Viktor Emanuel II. geeint. 1865 wurde die Hauptstadt von Turin nach Florenz verlegt, da Rom unter dem Schutz französischer Truppen noch unter der Herrschaft des Papstes

stand. 1866 verbündete sich Italien mit Preußen gegen Österreich, das beabsichtigte, Venetien über Napoleon III. an Italien abzugeben. Da Italien dies ablehnte, brach erneut ein Krieg aus, vor dem jedoch bereits zwischen Österreich und Frankreich in Geheimverhandlungen beschlossen wurde, Venetien an Italien abzutreten.

Nun war noch die „römische Frage“ zu lösen. Als 1870 die französischen Truppen auf Grund des Konfliktes zwischen Preußen-Deutschland und Frankreich aus Rom abgezogen wurden, zogen am 20. September 1870 italienische Truppen in Rom ein. Und wieder war es die Volksabstimmung, durch die man sich noch im selben Jahr für den Anschluss an Italien aussprach (vgl. Volker, 1999:104ff.).

Dieses Kapitel hat die schwierigen politischen und wirtschaftlichen Bedingungen aufgezeigt, unter denen die sechs Übersetzerinnen, die Gegenstand der vorliegenden Diplomarbeit sind, lebten und wirkten. Auf das Leben der einzelnen Übersetzerinnen in diesen bewegten zwei Jahrhunderten wird ausführlich im Kapitel „Biographien“ eingegangen. Im nachfolgenden Kapitel soll nun der literaturhistorische Aspekt des 18. und 19. Jahrhunderts beginnend mit der Epoche der „Arcadia“ bis hin zur Romantik beleuchtet werden.

1.2 ITALIENISCHE LITERATUR IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT

1.2.1 DIE „ARCADIA“

Wie im vorhergehenden Kapitel bereits besprochen, fanden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf politischem und wirtschaftlichem Gebiet zahlreiche Veränderungen und Erneuerungen statt. So erfuhr auch die kulturelle Entwicklung einen Aufschwung und gewisse intellektuelle Kreise kamen in Berührung mit der europäischen Kultur. Der Geist des kartesianischen Rationalismus führte dazu, dass in der italienischen Kultur und Literatur zahlreiche Reformen im Bereich der Komödie, des Melodramas, der Tragödie und der Sprache durchgeführt wurden (vgl. Petronio, 1993:96f.).

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts war von der "Accademia dell'Arcadia" gekennzeichnet. Sie wurde 1690 in Rom von Schriftstellern und Intellektuellen gegründet, die im Salon von Königin Christine von Schweden vor deren Tod im Jahre 1689 verkehrten. Die „Accademia dell'Arcadia“ verbreitete sich in Form von „Kolonien“ in ganz Italien und verfolgte das Ziel, LiteratInnen und Intellektuelle Italiens miteinander zu verbinden, um so den literarischen und kulturellen Fortschritt in Italien anzukurbeln und den Weg zu einer nationalen Einigung zu ebnet (vgl. Petronio, 1993:98).

Die Mitglieder der "Arcadia", die vor allem aus dem Klerus, dem Adel und dem Bürgertum stammten, wurden als "pastores", d.h. als Schäfer bezeichnet und verfassten ihre Werke unter Pseudonymen (vgl. Petronio, 1993:112). Obwohl die Gründungsväter der „Arcadia“ keine Aufnahme von Frauen in ihre Akademie vorsahen, wurden die sogenannten Hirtinnen zehn Jahre nach der Gründung offiziell in den Kreis der Schäfer aufgenommen. Im Gegensatz zu den männlichen Mitgliedern, die neben der Dichtung auch über andere wissenschaftliche Kenntnisse verfügen mussten, beschränkten sich die Aufnahmebedingungen für die Frauen auf die Gabe der Dichtkunst (vgl. Segler-Meißner, 1998:87f.). Zu den Hirtinnen der „Arcadia“ zählte auch die Übersetzerin Luisa Bergalli Gozzi, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Venedig lebte und in der „Arcadia“ unter dem Namen *Irminda Partenide* bekannt war (vgl. Bandini Buti, 1941:85).

Ziel der „Arcadia“ war es, die schwülstige Sprache des Barock von ihrer Überladenheit zu befreien (vgl. Petronio, 1993:112). So waren es auch die weiblichen Mitglieder, die den „guten Geschmack“, der im Zeitalter der „Arcadia“ angestrebt wurde, repräsentieren sollten und somit die Feminisierung der „Arcadia“ einleiteten (vgl. Segler-Meißner, 1998:87f.). Es trat eine tiefgreifende Geschmackswende ein, die im Gegensatz zur Dichtung des Seicento anspruchsvolle wissenschaftliche und gesellschaftliche Themen zum Inhalt hatte:

Nel settore delle lettere, da parte degli scrittori, si cercò un rinnovato "buon gusto" e una nuova coscienza sociale, economica e politica nuova, di cui nella seconda metà del '700 si sarebbe fatto banditore autorevole l'illuminismo. (Cerniglia, 1988:87)

Einer der bedeutendsten Vertreter dieser Strömung war Pietro Metastasio, der 1698 in Rom geboren wurde. 1730 ging Metastasio als Hofdichter nach Wien, wo er bis zu seinem Tod im Jahre 1782 verblieb (vgl. Cerniglia, 1988:91). Das Ziel von Pietro Metastasio bestand darin, das Melodrama zu reformieren. Er wollte "das Melodrama zu einem zwar auf die Musik abgestimmten, doch dichterisch eigenständigen Werk, zu einer modernen Tragödie [...] machen" (Petronio, 1993:119).

Das Zeitalter der „Arcadia“ stellte den Beginn eines sehr wichtigen literarischen und kulturellen Prozesses in Italien dar, bei dem auch die Rolle der „poetessa“ (Dichterin) Neubestimmt wurde und der in der Mitte des 18. Jahrhunderts in die italienische Aufklärung übergehen sollte (vgl. Cerniglia, 1988:86ff.).

Zwei weitere Übersetzerinnen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wirkten, gehörten ebenfalls der „Arcadia“ an, innerhalb der sich während der Epoche der Aufklärung hinsichtlich der Auswahl der Themen und der Form Änderungen vollzogen (vgl. Segler-Meßner, 1998:130). So zählten zur „aufklärerischen Arcadia“ der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Eleonora de Fonseca Pimentel unter dem Pseudonym *Altidora Esperetusa* (vgl. *ibid.*:268) und Teresa Carniani Malvezzi, die unter dem arkadischen Namen *Ipsinoe Cidonia* in Bologna ihren Salon eröffnete (vgl. Bonghi, 1998).

1.2.2 DIE ITALIENISCHE AUFKLÄRUNG

Die Aufklärungsbewegung, die in England und Frankreich bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stattgefunden hatte, bildete sich in Italien erst zur Mitte des 18. Jahrhunderts heraus. Der Aachener Religionsfrieden 1748 kennzeichnete den Übergang von der Kultur der „Arcadia“ zum Zeitalter der Aufklärung, das mit der Französischen Revolution im Jahre 1789 enden sollte. Die Reformen, die im Zeitalter der „Arcadia“ in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts begonnen hatten, setzten sich in der zweiten Hälfte fort (Petronio, 1993:133ff.).

Durch neue Dynastien wie die der Habsburger in Mailand und die der Bourbonen in Neapel wurde die Wirtschaft angekurbelt und zahlreiche Erneuerungen durchgeführt.

Diese Herrscher bedienten sich jedoch des „aufgeklärten“ Absolutismus, um „den Staat nach den rationalistischen und egalitären Prinzipien der Aufklärung [zu] reformieren“ (Petronio, 1993:147). Es wurden Privilegien der Kirche und des Adels abgebaut und der Handel und die Wirtschaft vorangetrieben (vgl. *ibid.*:146ff.).

Die Aufklärung begründete sich auch in Italien auf Grundsätzen wie Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit der Menschen. Ziel war es, die Menschen zu freien, von Vernunft geleiteten Persönlichkeiten zu erziehen, wobei die Religion der Vernunft untergeordnet wurde (vgl. Cerniglia, 1988:96).

In der Lombardei, die nicht zuletzt dank der diesbezüglichen Politik Maria Theresias das wirtschaftliche und kulturelle Zentrum Italiens war, schritt der Aufklärungsprozess am stärksten voran. Zu den bedeutendsten Reformern zählten die Brüder Alessandro und Pietro Verri und Cesare Beccaria. Die Brüder Verri gründeten die „Accademia dei Pugni“, in der wichtige gesellschaftliche und politische Themen diskutiert wurden und in deren Rahmen die Zeitschrift „Il Caffè“ entstand (vgl. Hardt, 1996:455ff.).

Bei den Intellektuellen in der Zeit der Aufklärung handelte es sich vor allem um Aristokraten, doch nahm die Zahl der bürgerlichen Intellektuellen stetig zu. Schreiben wurde zu einem Beruf, das Bild der Intellektuellen, die an Höfen oder von der Gunst eines Mäzens lebten, verschwand. Zu den bürgerlichen Intellektuellen zählten unter anderen Carlo Goldoni, der für verschiedene Theaterdirektoren arbeitete und Gasparo Gozzi, Ehemann von Luisa Bergalli Gozzi, der als Übersetzer, Journalist und als Herausgeber der Zeitschriften „La Gazzetta veneta“ und „L'osservatore veneto“ (Cerniglia, 1988:106) fungierte. Des Weiteren entstand das Berufsbild der Journalistinnen und Schriftstellerinnen, zu denen Elisabetta Caminer Turra zählte, die mit der Übersetzung zahlreicher moderner französischer und anderssprachiger Theaterstücke einen wesentlichen Beitrag zur Literatur der italienischen Aufklärung leistete, wie im Kapitel 5.2 eingehend dargestellt werden wird.

Bevorzugten schreibende Frauen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorwiegend das lyrische Genre, so vollzog sich während der Aufklärung im Hinblick auf ihre Themen und der Form ein grundlegender Wandel (vgl. Segler-Meßner,

1998:130). Zur Frauenliteratur zählten nun auch das Theater, der Roman, das Tagebuch, die Biographie, der Zeitungsartikel, Reiseliteratur und der Brief (vgl. Ricaldone, 1996:33).

Die Literatur, die während der Zeit der Aufklärung entstand, sollte auch einem weniger gebildeten Publikum zugänglich gemacht werden, um zu dessen Bildung und Erziehung beizutragen. So verfasste man beispielsweise wissenschaftliche Literatur für breitere Publikumsschichten in Italienisch. Der Journalismus trug zur Vereinfachung und Modernisierung der Sprache bei, indem man das Französische nachahmte, das durch Klarheit und Einfachheit gezeichnet war. So brachte die Aufklärung viele Veränderungen mit sich, denn man wandte sich nun nicht mehr ausschließlich an ein gelehrtes Publikum, sondern es wurde der Versuch unternommen, ein breiteres Publikum zu gewinnen (vgl. *ibid.*:140ff.).

DAS KOMISCHE THEATER

Auch hinsichtlich des italienischen Theaters vollzogen sich tiefgreifende Veränderungen. Als der bedeutendste Reformers des italienischen Theaters galt Carlo Goldoni. Er wurde 1707 in Venedig geboren und studierte Recht, fühlte sich jedoch dem Theater hingezogen und verfasste Tragödien, Musikkomödien, Melodramen, Intermezzi und Tragikomödien. Sein Ziel war es, die Stegreifstücke der „Commedia dell’Arte“, die durch die Kunst der Improvisation der Schauspieler und Masken gekennzeichnet waren, zu reformieren, indem sie schrittweise durch schriftlich fixierte Komödien ersetzt werden sollten. Dabei schrieb Carlo Goldoni zuerst nur dem Hauptdarsteller eine fixe Rolle zu, was er dann später auf alle Darsteller ausweitete. Stufenweise verschwanden Masken und Dienerrollen, und das komische Theater bekam realistische Züge, wobei Natürlichkeit und Wirklichkeitstreue im Vordergrund standen. Goldonis Komödien hatten einen starken sozialen Charakter. So stand der Bürger mit seinen Problemen im Mittelpunkt und wurde zum Helden erhoben. Im Hinblick auf Sprache und Stil verfasste Carlo Goldoni seine Theaterstücke vorerst in Verse, da dies vom Publikum sowie von Theaterdirektoren verlangt wurde. Erst später, als das Publikum der Verse müde wurde, begann er, seine Stücke in Prosa zu schreiben. Die Sprachen, die er dazu verwendete, waren

Italienisch aber auch Venezianisch, das er perfekt beherrschte (vgl. Petronio, 1993:184ff.).

Goldoni hatte auch einige Gegner wie Carlo Gozzi, ein Verfechter der „Commedia dell’Arte“. Diese unterschiedlichen Anschauungen hinsichtlich des Theaters führten zu heftigen Kontroversen, bei denen sich die „Commedia dell’Arte“ und das „Komische Theater“ gegenüberstanden:

Il drammaturgo [Gozzi] continua a privilegiare un ‚teatro d’attore‘ [...] rispetto al goldoniano ‚teatro d’autore‘, cioè il teatro d’improvvisazione a quello scritto e premeditato.
(Sama, 1998:64)

Diese Polemiken veranlassten Carlo Goldoni, Italien im Jahre 1762 zu verlassen und nach Paris zu gehen, wo seine Stücke weitere große Erfolge erzielten. Er verstarb am 6. Februar 1793 (vgl. Hardt, 1996:481f.).

Im Bereich des Theaters sollte auch das sich verändernde Bild der Literatinnen sein Echo finden, denn die schreibende Frau beschränkte ihre Tätigkeit nun nicht mehr nur auf den intimen Kreis ihres Salons, sondern weitete diese auf das Theater aus, wo sie sowohl als Schriftstellerin als auch als Improvisationskünstlerin und Schauspielerin fungierte. Neben der Stegreifdichtung begannen viele Frauen als Tragödien-Schriftstellerinnen tätig zu werden, wobei diese im Gegensatz zu den Autorinnen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die aus aristokratischen Kreisen kamen, nun zunehmend aus bürgerlichen Verhältnissen stammten (vgl. Segler-Meißner, 1998:132f.).

Die Reformen und Veränderungen auf politischer und sozialer Ebene wirkten sich auch auf die Literatur der Aufklärung aus. Lyrik, Tragödie und das Kurzepos bestanden weiterhin fort, jedoch entstand auch eine neue modernere Literatur, wie das komische Theater von Goldoni oder der Roman, bei dem nicht so sehr der Stil, sondern das Gefühl und die Handlung im Vordergrund standen (vgl. Petronio, 1993:211f.).

1.2.3 DIE JAHRE DER REVOLUTION

Die Französische Revolution wirkte sich sowohl auf das politische und soziale als auch auf das literarische Leben Italiens aus. Während der Revolutionsjahre der Parthenopäischen Republik von 1796 bis 1799 beteiligten sich viele Intellektuelle am politischen Leben. Eine bedeutende Rolle spielte in jener Zeit die Publizistik, in deren Rahmen die verschiedensten Fragen und Probleme wie beispielsweise die Verfassung oder die Agrarreform diskutiert wurden. Sowohl Jakobiner als auch Gemäßigte bedienten sich der Zeitschriften, um auf die öffentliche Meinung Einfluss nehmen zu können (vgl. Petronio, 1993:217ff.).

Um mit den neuen Ideen zu den unteren Volksschichten vorzudringen, griffen gebildete Kreise auf das „jakobinische Theater“ zurück, das auch als patriotisches Theater bezeichnet wurde. Aufgrund des hohen Stils dieses Theaters, dessen Sprache im Grunde genommen nur gebildete Schichten ansprach, erreichten die Ideen das breite Publikum jedoch nicht. Des Weiteren entstand eine Dichtung, die für untere Volksschichten gedacht war, die nur neapolitanischen Dialekt sprachen und verstanden. So sagte die Schriftstellerin und Journalistin Eleonora de Fonseca Pimentel, der wie erwähnt ein Kapitel in der vorliegenden Arbeit gewidmet ist und die während der Parthenopäischen Republik diese Art der Dichtung einsetzte, um das demokratische Gedankengut bei den unteren Volksschichten zu verbreiten:

Solange (...) der Pöbel (...) sich nicht bequemt, wie das Volk zu denken, ist es notwendig, daß das Volk sich herabläßt, wie der Pöbel zu denken. (De Fonseca Pimentel, zit. n. Petronio, 1993:223)

Die Jahre der Revolution stellten eine Zeit des Übergangs dar. Die Zeit der Aufklärung war vorbei und die Romantik sollte erst mit dem Risorgimento einsetzen (vgl. Petronio, 1993:255f.).

1.2.4 DIE JAHRHUNDERTWENDE VOM 18. ZUM 19. JAHRHUNDERT

Die Literatur des 18. Jahrhunderts war von der Epoche der „Arcadia“ an bis hin zu den großen Autoren wie Vittorio Alfieri (1749-1803) und Giuseppe Parini (1729-1799) von Nachahmungen der Klassiker geprägt. Zur Jahrhundertwende setzte in Italien im Bereich der Kunst, Literatur und Architektur die Epoche des *NEOKLASSIZISMUS* ein, der dann auch den Ausgangspunkt für die Romantik darstellte. Die Neoklassizisten übersetzten hauptsächlich römische und griechische Literatur, sie waren jedoch auch für die „modernen Klassiker“ aus Frankreich, Deutschland und England offen. Zu den bedeutsamsten Neoklassizisten zählten Vincenzo Monti (1754-1828) und Ugo Foscolo (1778-1827). In ihren Werken spiegeln sich zahlreiche literarische Strömungen wider (vgl. Hardt, 1996:513ff.).

In der Zeit des Übergangs zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert begünstigten einerseits die Aufwertung der Prosa und andererseits die zunehmende Politisierung der Salonkultur die Rolle der italienischen Schriftstellerinnen. Im Gegensatz zur Salonkultur zu Beginn des 18. Jahrhunderts, bei der gebildete Aristokratinnen im engeren Kreis ihre Verse vortrugen, gewann der italienische Salon zur Jahrhundertwende eine zunehmende politische Funktion. Der Salon war nicht mehr ausschließlich Treffpunkt der Aristokratie, sondern es trafen sich nun auch Bürger, Künstler und Literaten, deren Diskussionen die Veränderungen der Gesellschaft im Hinblick auf die einsetzende Risorgimento-Bewegung widerspiegeln (vgl. Segler-Meißner, 1998:161f.).

1.2.5 RISORGIMENTO UND ROMANTIK

Nach dem Sturz Napoleons wurde beim Wiener Kongress im Jahre 1815 die alte Ordnung wieder hergestellt. Nichtsdestotrotz brachten die Aufklärung und die neapolitanische Revolution sowohl auf politischer als auch auf sozialer Ebene Veränderungen mit sich:

Die Privilegien des Adels waren zum Großteil verschwunden, Verwaltung und Rechtsprechung aus der Revolutionszeit blieben in Kraft und der bürgerliche Eigentumsbegriff war und blieb die Basis der wirtschaftlichen Ordnung. (Petronio, 1993:260)

Die Romantik in Italien ging zeitlich Hand in Hand mit dem Risorgimento. Auf dem Weg zur politischen Unabhängigkeit und Einheit Italiens sowie im Hinblick auf soziale und kulturelle Veränderungen sollte die italienische Literatur eine bedeutende ideologische und moralische Rolle spielen (vgl. Kapp, 1994:249).

Im Rahmen der „questione della lingua“ wurden die verschiedensten Ansätze diskutiert. Zu den drei bedeutendsten Richtungen zählten der „Purismus“, der sich für die „Reinheit der Sprache“ einsetzte, der „Klassizismus“, der eine moderne Sprache anstrebte und die „Romantik“, die sich mit ihrer Literatur an breitere Publikumsschichten – dazu zählten auch Frauen - wenden wollte (vgl. Petronio, 1993:276f.).

Der Auslöser für die Verbreitung romantischer Ideen in Italien war der Artikel „Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni“ von Madame de Staël (1766-1817), der in der Mailänder Wochenschrift *Biblioteca Italiana* im Jahre 1816 veröffentlicht wurde. Madame de Staël war die wichtigste und einflussreichste Schriftstellerin im Zeitalter der Romantik und unterhielt berühmte Salons in Paris und Genf. In ihrem Artikel forderte Madame de Staël die LiteratInnen auf, nicht mehr die Werke der Klassiker nachzuahmen, sondern die moderne deutsche und englische Literatur zu lesen und ins Italienische zu übersetzen, um Einblick in die europäische Kultur zu gewinnen und die eigene Literatur zu modernisieren. Obwohl dieser Artikel zu heftigen Debatten zwischen Klassizisten und Romantikern führte, konnten sich die neuen romantischen Ideen auch in Italien durchsetzen und verbreiten (vgl. Hardt, 1996:534f.).

Es brach eine Zeit an, in der nun bürgerliche Schriftsteller in den Vordergrund traten. Jene Schriftsteller, die im Namen des Adels tätig waren und für die vor allem Ruhm von Bedeutung war, gab es zwar noch, doch sie nahmen stetig ab. Für die bürgerlichen Schriftsteller spielten jedoch auch wirtschaftliche Gründe eine wichtige

Rolle. So fertigten sie Übersetzungen verschiedenster fremdsprachiger Werke an, schrieben für Zeitungen und Zeitschriften, arbeiteten für Verleger oder waren selbst als solche tätig, um sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen (vgl. Petronio, 1993:266f.).

Das literarische System erfuhr in jener Epoche tiefgreifende Veränderungen. Die Erzählprosa, im besonderen der Roman, nahm nun eine vorrangige Stellung ein, und die Poesie wurde hintangestellt. Die traditionellen Beurteilungskriterien und der Beurteilungskanon wurden erneuert: Ein Werk wurde als „schön“ bezeichnet, wenn es dem Kanon widersprach und gegen alle Regeln verfasst wurde (vgl. Petronio, 1993:375).

Im Gegensatz zur aristokratischen Dichtung, die sich nur an ein gelehrtes Publikum wandte, richtete sich die bürgerliche Literatur nach den Bedürfnissen und dem Geschmack breiterer Volksschichten. Mit den Schriften dieser Epoche versuchte man auch den politischen Ansprüchen und den Hoffnungen des Volkes gerecht zu werden. So kämpfte Giuseppe Mazzini (1805–1872) mit seinen Schriften für gesellschaftliche Reformen und für die Einigung Italiens. Mit ihren Schriften ebenfalls auf politischer Ebene tätig waren Vincenzo Gioberti (1801–1852) und Carlo Cattaneo (1801–1869). Vincenzo Gioberti schrieb „*Del primato morale e civile degli italiani*“ und strebte damit ein geeinigtes Italien unter der Führung des Papsttums an (vgl. Hardt, 1996:579f.).

Zu den bekanntesten Literaten zählten Alessandro Manzoni (1785–1873), der den Roman „*I promessi sposi*“ schrieb, mit dem er der italienischen Bevölkerung ein neues nationales Bewusstsein nahe bringen wollte (vgl. Kapp, 1994:270) und der italienische Lyriker Giacomo Leopardi (1798–1837), der auch als Übersetzer von Werken wie „*Odysee*“ und „*Aeneis*“ tätig war. Giacomo Leopardi legte der italienischen Bevölkerung im Gegensatz zu den Ansichten von Madame de Staël nahe, lateinische, griechische und italienische Werke zu lesen. Er verfasste zahlreiche Idyllen wie „*L'infinito*“, „*La sera del dì di festa*“, Gesänge und Gedichte (vgl. Hösle, 1995:143f.). Der bedeutendste Dichter dieser Zeit war Giovanni Berchet (1783-1851), der unter anderen auch Gottfried August Bürger, Schiller und Goethe übersetzte. Weitere wichtige Vertreter der romantischen Strömung in Italien waren

Silvio Pellico (1789–1854), der „*Le mie prigioni*“ verfasste, Luigi Settembrini (1813–1877) und Massimo D’Azeglio (1798–1866) (vgl. Hardt, 1996:540ff.).

Erwähnenswert in der italienischen Epoche der Romantik ist auch die sogenannte Dialektdichtung. Diese wandte sich an die unteren Volksschichten und spiegelte diesen Menschen ihre Realität wider. Vertreter dieser Mundartdichtung waren u.a. Carlo Porta (1775–1821) und Giuseppe Gioacchino Belli (1791–1863) (vgl. *ibid.*: 548f.).

1.2.6 ENDE DES 19. JAHRHUNDERTS

Nach 1860 entstand in Norditalien die „*SCAPIGLIATURA*“, eine Strömung, die sich aus einer Gruppe mailändischer Dichter zusammensetzte. Es handelte sich dabei um eine Bewegung, die die sozialen Missstände wie Armut, Rückständigkeit, Bildung des Proletariats, etc. anklagte. Vertreter dieser Strömung waren Emilio Praga, Arrigo Boito, Iginio Tarchetti und Giovanni Camerana (vgl. Petronio, 1993:367).

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstand durch die Einflüsse der europäischen bzw. der französischen Literatur auch ein neues Realitätsbewusstsein. Es bildete sich die Strömung des „*VERISMUS*“, dessen Werke die sozialen Probleme und Bedingungen des Kleinbürgertums und der Landbevölkerung widerspiegelten. Hauptvertreter dieser Strömung waren Giovanni Verga (1840–1922), Luigi Capuana (1839–1915) und Federico de Roberto (1861–1927). Dank des Verismus wurde auch das Ansehen des Romans angehoben, der zunehmend bei breiteren LeserInnenschichten Anerkennung fand (vgl. Hardt, 1996:611).

In den meisten Standardwerken, die die italienische Literaturgeschichte abhandeln, werden Frauen kaum oder gar nicht erwähnt. Daher soll im Rahmen dieser Arbeit versucht werden, sowohl den Übersetzerinnen als auch den Schriftstellerinnen einen gebührenden Platz in der Geschichte einzuräumen.

2 ITALIENS FRAUEN IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT

Dieses Kapitel soll einen Überblick über die Situation der Frauen in Italien im 18. und 19. Jahrhundert geben. Ich möchte dabei die Rolle veranschaulichen, die italienische Frauen in diesen beiden Jahrhunderten gespielt haben und ihre Entwicklung bis hin zu den Anfängen der italienischen Frauenbewegung darstellen. Da schreibende Frauen im Mittelpunkt meiner Diplomarbeit stehen, soll in diesem Kapitel im Besonderen auf das Berufsbild der Schriftstellerinnen eingegangen werden, die in vielen Fällen gleichzeitig als Übersetzerinnen arbeiteten.

2.1 DIE ROLLE DER FRAU

Die politischen und sozialen Umwälzungen des 18. Jahrhunderts zogen auch Veränderungen im Hinblick auf die Situation der Frauen nach sich. Themen wie Gleichberechtigung und Emanzipation wurden nun zunehmend von Frauen aufgegriffen, die ihren Ausschluss von Bildung und Wissen zu hinterfragen begannen (vgl. Rasy, 1984:12f.). Den Ausgangspunkt für die Forderung nach Emanzipation der Frauen stellte ihre zunehmende Alphabetisierung und Bildung dar. Bisher konnten nur Frauen aus Adelskreisen eine entsprechende Bildung genießen, doch nun wurde diese auch für Frauen des Bürgertums zugänglich (vgl. Ricaldone, 1996:9).

Die Meinungen über die Frage der Bildung der Frau gingen im Settecento auseinander. Man war der Auffassung, Frauen dürfen sich nicht bilden, da sie sonst die Familie vernachlässigen und dem Mann nicht den notwendigen Gehorsam leisten würden. Ferner wurde es Frauen untersagt, Studien wie Philosophie oder andere Wissenschaften aufzunehmen, während es gutgeheißen wurde, dass sie sich dem Haushalt und der Erziehung und Bildung der Kinder widmeten und sich mit Fähigkeiten wie Lesen, Rechnen und geringfügigen Literatur- und Musikkenntnissen zufrieden gaben. Es wurden jedoch auch Standpunkte vertreten, die sich zugunsten der Bildung der Frau aussprachen, wobei sich diese in zwei Gruppen spalteten. Befürworteten die einen, dass alle Frauen gleichermaßen Zugang zur Bildung haben

sollten, beschränkten die anderen dieses Recht nur auf Aristokratinnen (vgl. Ricaldone, 1993:343f.).

Frauen wurden sich ihrer sozialen Stellung in zunehmendem Maße bewusst. Ein einschneidendes Moment war die Französische Revolution, deren Gedankengut sich auch in Italien verbreitete und sich auf die Rolle der Frau auswirkte:

Fatti storici come la Rivoluzione francese inoltre, sono stati decisivi nella revisione dei ruoli femminili nonché nella definizione della scrittura delle donne. (Ricaldone, 1996:17)

Frauen spielten – wie erwähnt – bei der Französischen Revolution die Rolle der „Brandstifterinnen“ (Godineau, 1997:26). Denn eigentlich waren sie es, die die Revolution auslösten. Sie schreckten nicht davor zurück, unter lautem Geschrei und Getrommel durch die Straßen von Paris zu marschieren, ihre Männer als „Feiglinge“ zu beschimpfen und diese so zum Handeln zu motivieren. War die Revolte erst einmal ausgebrochen, wurden sie wieder an den häuslichen Herd zurückgeschickt. So war ihre Rolle nur in der ersten Phase der Revolution von Bedeutung, in der noch keine organisierte aufständische Massenbewegung vorherrschte. Danach wurden sie vom öffentlichen Leben wieder ausgeschlossen (vgl. Godineau, 1997:26f.):

Während der mehr oder weniger spontanen Aufstände wirkten die Frauen als Antriebskraft; sobald aber revolutionäre Vereinigungen die Führung des Geschehens übernahmen, wurden Frauen an den Rand gedrängt. (Godineau, 1997:28)

Zwischen 1796 und 1799 forderten italienische Patriotinnen aus Adelskreisen Gleichberechtigung zwischen Männern und Frauen, vor allem was den Bereich der Bildung anbelangte, und sie setzten sich für das Bürgertum ein (vgl. Ricaldone, 1996:15). Doch der Grundsatz der Französischen Revolution „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ schien sich auf Frauen nicht gleichermaßen auszuwirken wie auf Männer. Der Grundsatz fand zwar unter den Männern durchaus seine Berechtigung, sollte jedoch was die „Brüderlichkeit“ zwischen Männern und Frauen anbelangte eher ins Gegenteil umschlagen:

Le contraddizioni tra ideologia progressista e questione femminile emergono soprattutto negli anni di fine secolo, quando l'eguaglianza promessa con la fraternità risulta possedere un senso tra gli uomini, mentre la stessa "fraternità" tra uomini e donne pare condurre alla rivalità reciproca. (Ricaldone, 1996:24)

Am Ende des 18. Jahrhunderts durfte noch keine einzige Frau vom Wahlrecht Gebrauch machen. Durch die Französische Revolution wurde zwar erstmals die rechtliche und politische Stellung der Frau zur Sprache gebracht, jedoch sollte die Zeit dafür noch lange nicht gekommen sein. Es waren vor allem romanische Länder mit katholischer Tradition, die sich heftig dagegen wehrten, den Frauen politische Rechte einzuräumen (vgl. Arnaud-Duc, 1997:99ff.). Die Katholiken sahen in der Gleichberechtigung den Niedergang der Familie und Werte wie Gehorsamkeit und die Unterwürfigkeit der Frau in Gefahr (vgl. Ricaldone, 1996:11).

Im 19. Jahrhundert wandten sich viele Männer von der Kirche ab, und so waren es hauptsächlich Frauen, die sich zum Katholizismus bekannten. Nach den Jahren der Revolution und während der Restauration wurden Frauen von der Kirche als moralisch überlegen angesehen und so zu einer Quelle der Wiederbekehrung ihrer Männer (vgl. De Giorgio, 1993:7).

Neben diesem Bild der katholischen Italienerin wurden Frauen von einigen Schriftstellern wie Niccolò Tomaseo unter dem Einfluss liberaler politischer Ideen auch als „nationale Italienerinnen“ gesehen, die zwar Gehorsam leisteten, aber auch zu inspirieren und befehlen wussten. Obwohl die Kirche gegen diese Typisierung der Italienerinnen Einwände erhob, bestand sie in moralischen Traktaten des 19. Jahrhunderts fort. Die Kirche verlangte von den Frauen Frömmigkeit und sah ihre Aufgaben neben der Bekehrung ihrer Männer weiterhin innerhalb der Familie (vgl. *ibid.*:191ff.):

Das vom Katholizismus propagierte weibliche Modell war ausschließlich das der Ehefrau und Mutter. Von der Ehefrau verlangt die Kirche Unterwerfung und Bereitschaft zur Entsagung. (De Giorgio, 1997:194)

Die Kirche widersetzte sich dem Fortschritt der Gesellschaft. Sie hielt an ihren Dogmen fest und versuchte, die Entwicklung der Frauen zu bremsen. Diese sollten das bleiben, was sie waren: „[...] una ‚serva rispettata‘ in famiglia [...] (Pieroni Bortolotti, 1963:54).

So war auch die Vernunftehe zur Mitte des 19. Jahrhunderts noch Gang und Gebe. Erst gegen Ende des Jahrhunderts wurden in Romanen, die das Thema Ehe beinhalteten, moralische Erneuerungsvorschläge vorgebracht (vgl. De Giorgio, 1997:194f.).

Den Frauen wurde also eine andere Rolle als den Männern zugeordnet. So waren die einen für den privaten Bereich, d.h. Familie, Kinder und Haus, die anderen für den öffentlichen Bereich wie Kultur und Politik zuständig. Diese Rollenteilung, d.h. die Trennung zwischen privatem und öffentlichen Leben wurde unweigerlich mit der Unterlegenheit der Frau gegenüber dem Mann gleichgesetzt (vgl. Ricaldone, 1996:19).

Bildung und Wissen bedeutete Gleichberechtigung. Es bedeutete auch, aus der Verslossenheit der Familie hervortreten und Zugang zur Gesellschaft zu finden. Frauen des Bürgertums fingen an, ins Theater zu gehen, sich für kulturelle Themen zu interessieren, Briefwechsel mit prominenten Persönlichkeiten zu haben, und vor allem begannen sie zu schreiben (vgl. Ricaldone, 1996:127).

Gleichberechtigung gefährdete jedoch die Autorität des „starken Geschlechts“. Männer hatten Angst, ihre Macht und ihre Privilegien, die sie gegenüber den Frauen ausübten, zu verlieren:

Finché la donna resta muta, il potere maschile è assicurato e non corre rischi; se però parla, se al sapere implicato aggiunge quello acquisito, che le offre i mezzi per dare forma al primo ed esprimerlo, essa può divenire un elemento destabilizzante del potere. (Ricaldone, 1996:25)

So wehrten sich Männer heftig gegen Frauen, die versuchten, den Weg der Emanzipation einzuschlagen. Pamphlete, Aufsätze und vor allem das Theater waren

Mittel, die man dazu benutzte, gebildete und gelehrte Frauen zu verspotten, um sie so wieder in ihre ursprüngliche Rolle zurückzudrängen. Es wurde zu den verschiedensten stilistischen und rhetorischen Mitteln gegriffen, und Ironie und Sarkasmus wurden in der Literatur zur Bekämpfung der Emanzipation eingesetzt. Frauen wurden beleidigt, ihre Charaktere verfälscht, und man versuchte, ihr Streben nach Bildung zu untergraben (vgl. *ibid.*:128).

In Adelskreisen wurden auch oft Erneuerungen nur vorgetäuscht, damit am Ende jedoch alles so blieb wie es ursprünglich war. So wurde der Zugang der Frauen zum Wissen zwar einerseits akzeptiert und gefördert, andererseits war die Bildung, die man den Frauen vorschlug, sehr selektiv. Man gestand nur aristokratischen Frauen Bildung zu, wobei diese jedoch nur gewisse Disziplinen wie Poesie und Musik ein- und andere wie Recht und Philosophie ausschloss. Diese Art der Bildung hatte nur einen Zweck, nämlich dem Mann wieder Gehorsam zu leisten und die Pflichten als Tochter, Braut und Frau wahrzunehmen (vgl. *ibid.*:28).

2.2 SCHREIBENDE FRAUEN IN ITALIEN

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war es hauptsächlich Aristokratinnen vorbehalten, schriftstellerisch tätig zu sein. Wie bereits in Kapitel 1.2 der vorliegenden Arbeit erwähnt, wurden zahlreiche Hirtinnen in den Kreis der Mitglieder der „Accademia dell’Arcadia“ aufgenommen, die den verkündeten „guten Geschmack“ repräsentieren sollten (vgl. Segler-Meißner, 1998:87). In der Epoche der Aufklärung vollzog sich im Hinblick auf das Genre, das die Dichterinnen verwendeten, eine Wandlung. Bevorzugten die Dichterinnen der „Arcadia“ bis zur Jahrhundertmitte vorwiegend die lyrische Gattung, so gewannen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Improvisationskunst, aber auch die tragische Dichtung zunehmend an Bedeutung (vgl. Segler-Meißner, 1998:132).

Auch was die Herkunft der schreibenden Frauen betraf, traten Veränderungen ein, denn neben den Aristokratinnen begannen nun auch Frauen aus dem Bürgertum zu schreiben. Die meisten Schriftstellerinnen bzw. Übersetzerinnen waren jedoch Autodidaktinnen, die sich ihre Bildung durch Lektüre im Selbststudium aneigneten (vgl. Ricaldone, 1996:20). Die Übersetzerin Elisabetta Caminer Turra erwarb durch

die Lektüre von französischen Romanen ausgezeichnete Französischkenntnisse, die ihr ermöglichten, Übersetzungen von französischen Theaterstücken ins Italienische anzufertigen (vgl. Puricelli, 2001).

Einen wichtigen Bestandteil der Kultur des 18. und 19. Jahrhunderts stellte die sogenannte „Salonkultur“ dar, die der Zirkulation von Wissen diente und die es den aristokratischen aber auch großbürgerlichen Gastgeberinnen, die meist selbst Literatinnen waren, ermöglichte, gesellschaftlichen Umgang zu pflegen, der außerhalb des familiären Kreises stattfand. So luden diese Gastgeberinnen in ihre Salons ein, wo angeregt über Kultur und Politik diskutiert wurde. Bei solchen Zusammenkünften trafen sich vor allem wichtige Persönlichkeiten wie Politiker, Diplomaten, Intellektuelle. Es wurden Meinungen getauscht, Beziehungen geknüpft, diskutiert, und es wurden Machtspiele ausgeübt. Diese Salons ermöglichten ihren Gastgeberinnen, Kontakte zu Persönlichkeiten zu knüpfen, die nicht zum gewohnten familiären Kreis zählten:

[...] con il salotto le nobildonne, favorite da un buon nome, dal denaro, dal fascino e dall'intelligenza aprono le porte delle loro dimore al mondo esterno. (Ricaldone, 1996:29)

Königin Christine von Schweden empfing in ihrem Salon in Rom Schriftsteller und Gelehrte, die nach dem Tod der Königin die „Accademia dell'Arcadia“ gründeten und sie zu deren Schirmherrin ernannten (vgl. Segler-Meißner, 1998:87). Ein bedeutender Pariser Salon war jener von Madame de Staël, der nach der Französischen Revolution als Vorbild für die italienische Salonkultur galt (vgl. *ibid.*: 161).

Die Salonkultur wurde auch von zwei Übersetzerinnen, die Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind, wahrgenommen. Elisabetta Caminer Turra, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebte, hatte ihren Salon in Vicenza, indem Literaten und Intellektuelle verkehrten (vgl. Diamanti, 2001:2). Teresa Carniani Malvezzi eröffnete zu Beginn des 19. Jahrhunderts ihren Salon in Bologna, zu dessen Besuchern auch Giacomo Leopardi zählte (vgl. Bonghi, 1998).

Zur Frauenliteratur des 18. Jahrhunderts zählen die Poesie, das Theater, der Roman, das Tagebuch, die Biographie, der Zeitungsartikel, Reiseliteratur und der Brief.

In die ersten Schriftstücke der Frauen flossen vor allem ihre privaten und persönlichen Erfahrungen sowie ihr tägliches Leben ein. Ein Großteil der Werke der Schriftstellerinnen blieb jedoch unveröffentlicht. Die Kriterien für eine Veröffentlichung von „Frauenbriefen“ hingen beispielsweise nicht mit dem literarischen Können der Frauen zusammen, sondern waren darauf zurückzuführen, ob die Briefe an bedeutende Persönlichkeiten, mit denen diese Frauen in irgendeiner Beziehung standen, gerichtet waren (vgl. Ricaldone, 1996:33).

Für die Frauen des 18. Jahrhunderts stellte der Brief das ideale Kommunikationsmittel zu ihren Verwandten und Bekannten dar, die nicht in unmittelbarer Nähe lebten. Jedoch konnten sich nur gebildete und wohlhabende Frauen aus Adel und Bürgertum dieser Ausdrucksform bedienen. Der Inhalt dieser Briefe, der sich rein auf den privaten und familiären Bereich der Frauen beschränkte, beruht auf der Tatsache, dass Frauen zu jener Zeit noch vom politischen und wissenschaftlichen Leben ausgeschlossen waren. Meist waren diese „Frauenbriefe“, deren Stil von Natürlichkeit und Einfachheit geprägt war, nicht nur für die Augen des Empfängers bestimmt, sondern wurden auch im Kreise der Freunde oder der Familie vorgelesen. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts begannen Frauen, ihre persönliche Meinung zu den verschiedensten Themen in Form des Briefes auszudrücken (vgl. Becker-Cantarino, 1985:83ff.).

Im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern wurden in Italien kaum Romane geschrieben. Es gab zwar zahlreiche Übersetzungen aus dem Französischen und Englischen, die eigene Produktion hielt sich aber in Grenzen. Der Roman stellte im 18. Jahrhundert in Italien jedoch eine bevorzugte Gattung dar, mit der sich Romanschriftsteller und Übersetzer vor allem an weibliche Leser wandten. Daher standen Lehrer, Politiker und Moralisten im ständigen Streit mit Romanschriftstellern und Übersetzern und warfen diesen vor, dass ihre Werke der Fantasie und der Moral der Frauen schaden könnten (vgl. Ricaldone, 1996:38).

Auch das Tagebuch erfreute sich vor allem bei jungen Frauen des Bürgertums großer Beliebtheit. Es spiegelte oft den Übergang von der Kindheit zum Erwachsenwerden wider. Es wurden darin Gefühle, Eindrücke und Ideen beschrieben, jedoch ohne Hoffnung, diese jemals veröffentlichen zu können (vgl. De Giorgio, 1993:378f.).

Im 18. Jahrhundert gab es kaum eine Schriftstellerin, die nicht gerne ein fremdsprachiges Werk übersetzt hätte. Wie eingangs erwähnt, waren zahlreiche Schriftstellerinnen auch als Übersetzerinnen tätig. Das Beherrschen einer Fremdsprache war jedoch von der Erziehung abhängig, und so war es in Adelskreisen üblich, wenigstens eine Fremdsprache zu erlernen (vgl. Ricaldone, 1996:37). Wie im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit „Reflexionen über das Übersetzen im 18. und 19. Jahrhundert“ behandelt werden wird, schlug sich der Einfluss, den die französische Kultur im 18. Jahrhundert in Italien ausübte, auch in Übersetzungen nieder. Wurden in der ersten Hälfte des Settecento hauptsächlich französische Komödien und Tragödien übersetzt, so gewannen mit dem Einsetzen des Zeitalters der Aufklärung Übersetzungen von philosophischen, wissenschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Werken an Bedeutung (vgl. Duranti, 1998:478ff.). Im Hinblick auf die Praxis des Übersetzens gingen auch in Italien die Meinungen bezüglich einer sogenannten „treuen“ und „freien“ Übersetzung stark auseinander. Einerseits wurde eine gewisse „Treue“ zum Original verlangt, andererseits bevorzugte man eine gewisse Freiheit, durch die die Übersetzung an die Eigenheiten und dem Stil der Zielsprache angepasst wurde:

Il Settecento non nutre gli stessi scrupoli di rispetto per il testo riconosciuti oggi; la libertà di trasposizione da una lingua all'altra era allora veramente totale e, in certi casi, veniva addirittura teorizzata. [...] Ma anche chi conosceva bene la lingua giudicava legittimo adattare il testo a ciò che si supponeva più idoneo alla ricezione da parte del proprio pubblico, soprattutto in ambito di ripensamento critico dei propri costumi e dei propri modi di essere [...]. (Ricaldone, 1996:37)

Wie über das Übersetzen im 18. und 19. Jahrhundert in Italien reflektiert wurde, wird im Detail im dritten Kapitel abgehandelt werden.

Da Frauen im 18. und 19. Jahrhundert wie bereits erwähnt von der Gesellschaft in den privaten Bereich abgedrängt wurden, hatten sie auch kein Recht, sich öffentlich zu äußern, denn dieser Schritt bedeutete eine Übertretung der sozialen Regeln:

Le donne che scrivono, o meglio le donne che incominciano pubblicamente ad affermarsi come scrittrici, si trovano a compiere una trasgressione profonda, una radicale rottura delle regole sociali. (Rasy, 1984:18)

Schreibende Frauen wurden von der Gesellschaft angegriffen. Wollten sie ihren Ruf wahren, mussten sie den Weg der Anonymität gehen, wobei ihre Werke namenlos veröffentlicht wurden (vgl. Genette, 1992:45) oder ihre Schriftstücke unter Pseudonymen anfertigen, d.h. sie stellten ihren Werken nicht ihren gesetzlichen Namen voran, sondern wählten einen anderen Namen oder bastelten ein Anagramm (vgl. *ibid.*:50). Sie unterzeichneten ihre Werke etwa als „eine Dame von Stand“ (Dulong, 1997:432) und niemand wusste, wer sich hinter dem Schriftstück verbarg. Dies bot ihnen einerseits Schutz vor gesellschaftlicher Entblößung, andererseits fanden sie, war ihr Werk erfolgreich, niemals die offizielle Anerkennung, die ihnen zustand.

Die einzigen Schriftstücke, die Frauen öffentlich anfertigen durften, waren jene, die sie auch lesen durften, nämlich „fromme und moralisierende Traktate“. Öffentlich äußern konnten sich nur Frauen, die ihre gesellschaftliche Stellung nicht zu wahren brauchten und sich somit ohnehin am Rand der Gesellschaft befanden (vgl. Dulong, 1997:430ff.).

Weiters waren schreibende Frauen einer Mehrfachbelastung ausgesetzt, denn sie waren neben ihrer schriftstellerischen Tätigkeit ganz von den Bedürfnissen der Familie, des Mannes und des Haushalts eingenommen. So konnten sie ihrer literarischen Betätigung nicht in dem Ausmaß nachgehen, wie sie es gewollt hätten (vgl. Dulong, 1997:433).

Der Traum vieler Italienerinnen, beruflich als Schriftstellerinnen tätig zu sein, war somit nur sehr schwer verwirklichtbar. Dies zeigt auch, dass Romane von Frauen für Frauen in Italien mit deutlicher Verspätung gegenüber Frankreich, Deutschland und England erschienen sind. Bis zu den 1880er Jahren gab es in der italienischen Presse beispielsweise kaum Anzeichen von Romanschriftstellerinnen (De Giorgio, 1993:378f.).

Fest steht jedenfalls, dass durch neue Prosaformen wie den Reisebericht, moralische Wochenschriften und den Roman die Literatur zunehmend feminisiert wurde. Frauen trugen dazu als Leserinnen dieser Werke, deren Autoren zwar vorwiegend Männer waren, aber auch selbst als Schreibende bei (vgl. Becker-Cantarino, 1985:98f.).

2.3 DIE FRAUENBEWEGUNG IN ITALIEN

Die Übersetzerinnen Teresa Malvezzi Carniani, Edvige Scolari de Battisti und Anna Maria Mozzoni, die Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind, lebten und wirkten in der Zeit des italienischen Risorgimento, das von sozialen und politischen Veränderungen geprägt war und in dem auch in Italien der Ruf nach Emanzipation laut wurde. Im Besonderen war es Anna Maria Mozzoni, die sich für Frauenrechte einsetzte und in diesem Sinn auch das Werk von Stuart Mill „*The subjection of women*“ ins Italienische übersetzte. In diesem Kapitel soll nun ein Überblick über die Situation und Entwicklung der Anliegen der italienischen Frauen bis hin zu den Anfängen der italienischen Frauenbewegung gegeben werden.

Die Ursprünge des Feminismus gehen auf das 19. Jahrhundert zurück, das von wirtschaftlichen, politischen, sozialen und kulturellen Umwälzungen geprägt war.

In Italien setzte die Frauenbewegung deutlich später ein als in Frankreich und in England. Ausschlaggebend dafür waren das Risorgimento und die nationale Einigung Italiens, die den Zielen und Bedürfnissen der Frauen übergeordnet waren (vgl. Fiocchetto, 1989:24).

Obwohl man nicht sehr viel über die Frauen des Risorgimento weiß, steht fest, dass sie sich, wenn auch auf indirekte Weise, aktiv daran beteiligten. Die neuen Ideen riefen bei den Frauen Kräfte hervor, mit denen sie bei ihren Männern Hoffnungen und Überzeugungen vorantrieben, die sie auf Grund ihrer sozialen Stellung nicht selbst verwirklichen konnten. So beispielsweise auch die Mutter Mazzinis, Maria Drago, „che sposta dal marito, giacobino deluso, al figlio, la speranza di promuovere una qualche gran missione [...]“ (Pieroni Bortolotti, 1963:20f.). Das rege politische Interesse der Frauen zeigte sich auch in ihren Tagebucheinträgen und in ihren Briefen an Familienangehörige (vgl. *ibid.*:19ff.).

Nach 1848 gewann der Ruf nach sozialer Gleichberechtigung zwischen Frauen und Männern durch die Aufwertung einiger Anschauungen von Charles Fourier wieder an Bedeutung. Fourier war der Ansicht, die Stellung der Frau zeige den Entwicklungsgrad einer Gesellschaft an. In Italien war es Anna Maria Mozzoni, die die Behauptungen von Charles Fourier vertrat und sich für die Entwicklung der Frauen einsetzte (vgl. *ibid.*:24).

Grundlegende feministische Forderungen waren das Recht auf Bildung und auf Arbeit. Für Anna Maria Mozzoni war das Recht auf Arbeit außerhalb der Familie ein unerlässlicher Schritt für die Entwicklung der Frauen (vgl. Pieroni Bortolotti, 1963:12).

Die Katholiken und auch die Anhänger Mazzinis waren jedoch anderer Meinung und sahen die traditionelle Rolle der Frau innerhalb der Familie, wobei sich ihre Bildung auf Hauswirtschaft und einige pädagogische Grundkenntnisse beschränken sollte. Mazzini hoffte zwar, dass Frauen, Jugendliche und Arbeiter einen innovativen Geist im nationalen politischen Leben darstellen würden: innovativ jedoch nur als Ausdruck von Kräften, die vom aktiven politischen Leben ausgeschlossen blieben (vgl. *ibid.*:25). Lehrerinnen, Hausfrauen und Malerinnen bewiesen beim Aufstand im März 1848 in der Lombardei jedoch das Gegenteil. Diese Mailänderinnen waren aktiv am Aufstand als Krankenschwestern und Befehlsüberbringerinnen beteiligt und zeigten dadurch Tatkraft und Verantwortungsbewusstsein (vgl. *ibid.*:35f.).

Erst zwischen 1870 und 1890 sollte in Italien der Ruf nach Emanzipation der Frauen richtig aufblühen. Die Frauen schlossen sich zu Organisationen zusammen und gründeten die sogenannten „Leghe“, d.h. Frauenvereinigungen, die sich für die Interessen der Arbeiterinnen einsetzten (vgl. Fiocchetto, 1989:24).

Zu den Pionierinnen kam eine zweite Generation Frauen hinzu, die den Kampf um Bildung und um das Frauenwahlrecht fortführten (vgl. De Giorgio, 1993:8ff.). Zu diesen Vorkämpferinnen, die trotz ihrer Unterdrückung, den Kampf für Frauenrechte aufnahmen, zählten Cristina di Belgiojoso (1808–1891), die sogenannte „Botschafterin der nationalen Einheit Italiens“ (Käppeli, 1997:543), die zwischen 1842 und 1846 in der Lombardei Institutionen für Frauen gründete und 1849 Patrioten unterstützte, Anna Kuliscioff (1854-1925), die der sozialistischen

Bewegung angehörte und Anna Maria Mozzoni, der ein eigenes Kapitel in der vorliegenden Arbeit gewidmet ist (vgl. Fiocchetto, 1989:24f.).

Innerhalb der Mailänder Frauenbewegung verfolgten Anna Kuliscioff und Anna Maria Mozzoni verschiedene Ziele. Wollte Anna Kuliscioff die Frauenemanzipation durch Erwerbstätigkeit und Wahlrecht realisieren, so sah Anna Maria Mozzoni das Ideal der Frau in der „Befreiung der Frau“. Sie bezog sich dabei nicht nur auf klassenspezifische Probleme, sondern meinte damit auch eine Befreiung von der Unterdrückung des Mannes (ibid.:24f.).

Frauenzeitschriften unterstützten diese Frauen bei ihrem Kampf für die Erreichung des Wahlrechts und für das Recht auf Bildung. Es war jedoch nicht einfach, sich öffentlich Gehör zu verschaffen. So waren die Vorläuferinnen der politischen Rednerinnen die sogenannten „lettrici“, die den Mut fanden, in aller Öffentlichkeit Frauenliteratur vorzulesen (vgl. De Giorgio, 1993:397f.).

Wie wichtig der Kampf der Frauen für ihre Rechte war, zeigt beispielsweise die Situation der Schulbildung, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch folgendermaßen aussah: 1861 waren 81 % der Frauen Analphabetinnen, und 28,8 % der Frauen konnten nur lesen, wobei sich ihre Lektüre einzig auf Gebetsbücher beschränkte. Dies war darauf zurückzuführen, dass bis 1888 Lesen und Schreiben in Grundschulen getrennt voneinander unterrichtet wurden. Für die meisten Mädchen endete die Schulbildung mit dem Abschluss der Grundschule, d.h. im Alter von 10 oder 11 Jahren. Mädchen, denen es ermöglicht wurde, ein Internat zu besuchen, beendeten ihre Ausbildung mit zirka 15 oder 16 Jahren. Danach begann für beinahe alle das häusliche Leben als Ehefrau und Mutter (vgl. De Giorgio, 1993:411ff.).

Zur Jahrhundertwende entstand ein neues Bild der Frau. Sowohl kirchliche als auch weltliche Frauenorganisationen, Frauenverbände und Frauenzeitschriften trugen zur Entstehung dieser „donna nuova“ bei, die durch verstärktes Selbstbewusstsein charakterisiert war (vgl. ibid.:8ff.).

Während des Faschismus wurden die bestehenden „Frauenverbände“ wieder aufgelöst und die Bewusstseinsbildung der Frauen unterdrückt. Die Rolle der Frau

wurde vor allem auf die Funktion der Fürsorgerin und Pflegerin sowie der biologischen Fortpflanzung reduziert. Ihre Bewusstseinsbildung sollte erst wieder während der Widerstandsbewegung gegen den Nationalsozialismus zu neuem Leben erweckt werden. 1943 wurden erneut Frauenverbände ins Leben gerufen, die gleiche Arbeit für gleichen Lohn, größeren Schutz für arbeitende Mütter und für die Jugend sowie das Frauenwahlrecht forderten (vgl. Fiocchetto, 1989:25f.).

So wählten die Italienerinnen erstmals im Jahre 1948. Der frauenfeindliche und in Italien vom Katholizismus geprägte Kapitalismus sorgte dafür, dass Frauen wieder an den häuslichen Herd zurückkehrten, und erst die Studentenbewegung von 1968 ließ die Italienerinnen ihren Kampf gegen die patriarchale Gesellschaft wieder verstärkt aufnehmen (vgl. *ibid.*:24ff.).

3 REFLEXIONEN ÜBER DAS ÜBERSETZEN IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT

Nachdem in den ersten beiden Kapiteln ein Abriss der italienischen Geschichte und Literatur sowie der Situation der italienischen Frauen im 18. und 19. Jahrhundert gegeben worden ist, soll nun aufgezeigt werden, wie in diesen beiden Jahrhunderten sowohl in Italien als auch in Deutschland über das Übersetzen reflektiert wurde. Deutschland deshalb, da von bedeutenden deutschen Dichtern und Schriftstellern dieser beiden Jahrhunderte interessante und für die vorliegende Diplomarbeit relevante Überlegungen über das Übersetzen angestellt wurden, die auch weit über die Grenzen hinaus ihren Einfluss nahmen.

Die moderne Translationswissenschaft entstand zwar erst im 20. Jahrhundert, doch wurde in all den Jahrhunderten zuvor beachtliche Vorarbeit geleistet – man denke hier nur etwa an Hieronymus, Luther und Tytler. Bei den ÜbersetzerInnen des 18. und 19. Jahrhunderts handelte es sich nicht um professionelle ÜbersetzerInnen, wie wir sie heute kennen, sondern um PoetInnen, SchriftstellerInnen und PhilosophInnen. Übersetzen stellte für sie nicht die Hauptbeschäftigung dar, es diente eher dazu, die eigene Sprache und den eigenen Stil zu verbessern. Wie man über die Übersetzung reflektierte, brachten die ÜbersetzerInnen im Vorwort oder der Einleitung der übersetzten Bücher oder auch in Anmerkungen zum Ausdruck (vgl. Nergaard, 1993:12f.).

Übersetzungen haben sich seit jeher auf die Entwicklung der Sprache und der Kultur eines Landes ausgewirkt. Daher kann man die Geschichte der Übersetzung nicht von der Geschichte der Sprachen, der Kulturen, der Literatur, der Religionen und der Nationen trennen:

Emerge dalla lettura di molte testimonianze teoriche del passato [...] che in alcune epoche si è attribuito alle traduzioni proprio la facoltà di rinnovare, arricchire, ampliare la lingua e la letteratura di arrivo. (Nergaard, 1993:17f.)

Nachfolgend soll nun beleuchtet werden, welche Reflexionen von deutschen und italienischen ÜbersetzerInnen in den Epochen der Aufklärung, Klassik und Romantik über das Übersetzen angestellt wurden.

3.1 ÜBERSETZEN IN DER AUFKLÄRUNG IN DEUTSCHLAND UND ITALIEN

3.1.1 DEUTSCHLAND

In der Zeit der Aufklärung spielten Übersetzungen im Hinblick auf die Frage der Bildung eine bedeutende Rolle. Die Literatur der Aufklärer sollte dazu dienen, die Menschen zu bilden und so zu erziehen, dass sie sich von ihrem Willen und ihrer Vernunft leiten ließen (vgl. Killinger, 1998:76). Daher wurde besonderes Augenmerk auf den Inhalt der Übersetzungen gelegt. Wissen sollte nicht mehr nur den Gelehrten vorbehalten sein, sondern auch ungebildeten Schichten wie dem Bürgertum und den Frauen zugänglich gemacht werden. Aus diesem Grund sollten im Hinblick auf die Aufklärung in Deutschland Werke auf Deutsch verfasst und lateinische Werke ins Deutsche übersetzt werden (vgl. Fränzel, 1913:25).

1732 gründete Johann Christian Gottsched (1700–1766) die Zeitschrift „Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit“, im Folgenden als „Beyträge“ bezeichnet, deren Veröffentlichung dazu beitragen sollte, seine Reformbestrebungen hinsichtlich der deutschen Sprache und Dichtung einem breiteren Publikum nahe zu legen. Bei den darin veröffentlichten Artikeln handelt es sich vorwiegend um Buchbesprechungen, aber auch um kritische und historische Abhandlungen, die sich mit der Frage des Übersetzens befassen, wie jene von Georg Venzky, die „Das Bild eines geschickten Übersetzers“ zum Inhalt hat und die nachfolgend noch besprochen werden wird (vgl. Huber, 1968:23). Gottsched war der Auffassung, eine gute Übersetzung müsse den Anschein erwecken, man hätte ein deutsches Original vor sich. So war es völlig legitim, im Zuge der Übersetzung Verbesserungen, Veränderungen und Kürzungen vorzunehmen, um einen vollkommen deutschen Text zu erstellen (vgl. Kittel/Poltermann, 1998:421f.). Bei den Besprechungen der Übersetzungen standen die deutsche Sprache und der Stil des Übersetzers im Vordergrund, erst danach kam der Vergleich mit dem Original (vgl. Fränzel, 1913:25f.). Es galt die Regel, „eine Übersetzung ist um so besser, je leichter man denken könnte, es wäre ein deutsches Original“ (Fränzel, 1913:43). So strebten die deutschen Übersetzer des 18. Jahrhunderts mit ihrer Übersetzung zwar ein zweites Original an, um dem Geschmack ihres Publikums zu entsprechen, gleichzeitig wollten sie jedoch auch dem Ausgangstext gerecht werden und

argumentierten für eine sogenannte „Treue“ zum Original, was zu einem Widerspruch führte (vgl. Knufmann, 1967:2695).

Im Hinblick auf den Begriff „Treue“ zum Original ist zu erwähnen, dass ÜbersetzerInnen des 18. und 19. Jahrhunderts in ihren Reflexionen über Übersetzungen vorwiegend diesen Ausdruck sowie auch „Untreue“ oder „wortgetreue Übersetzungen“ verwendeten, ohne diese Begriffe zu definieren. In der modernen Translationswissenschaft des 20. Jahrhunderts wurde dann der Begriff „Äquivalenz“ eingeführt, der von den verschiedensten Schulen diskutiert und ausgeweitet wurde (vgl. Roothaer, 1991:17). Im Rahmen dieser Arbeit werden jedoch die Begriffe so verwendet, wie es bei den ÜbersetzerInnen dieser beiden Jahrhunderte üblich war.

Im 17. und 18. Jahrhundert spielte Frankreichs Kultur in Europa eine führende Rolle. In der französischen Klassik wurden Griechisch und Latein im Gegensatz zu den modernen Sprachen als die zwei vollkommenen und unübertrefflichen Sprachen angesehen (vgl. Mounin, 1967:36). Die Kultur, der das höchste Niveau zugeschrieben wurde, war jedoch die französische. In ihrem Sinne wurden auch Übersetzungen angefertigt, die man *belles infidèles* nannte. Dabei wurden Übersetzungen ins Französische verschönert, der französischen Literatur und somit dem damaligen Geschmack angepasst (vgl. Nergaard, 1993:38). Es wurde sogar die Literatur der Antike den französischen Umgangsformen angeglichen. Doch musste alles Anstößige, was dem französischen Geschmack widersprach, weggelassen oder der französischen Kultur angepasst werden (vgl. Mounin, 1967:38).

Zur Bereicherung der deutschen Literatur wurden Übersetzungen von französischen Bühnenstücken ins Deutsche angefertigt, die einerseits als Vorbilder dienen, andererseits jedoch auch die Literatur anderer Länder den Deutschen näher bringen sollten. Auch von griechischen und römischen Klassikern, die bereits ins Französische übersetzt worden sind, wurden deutsche Übersetzungen angefertigt, wobei diese Übersetzungen aus rein ehrgeizigen und patriotischen Gründen die französischen übertreffen sollten (vgl. Kittelmann/Poltermann, 1998:422).

Mangelnde Englischkenntnisse führten dazu, dass bei der Übersetzung englischer Originalwerke ins Deutsche oft eine französische Übersetzung dazwischengeschaltet wurde. So führte der Weg englischer Werke über eine französische Übersetzung ins Deutsche (vgl. Knufmann, 1967:2679). Dabei spricht man vom „Übersetzen von Übersetzungen“ oder vom „Übersetzen aus zweiter Hand“.

ÜBERSETZEN AUS ZWEITER HAND

Wie erwähnt, wurde in Deutschland im 18. Jahrhundert vorwiegend aus dem Französischem übersetzt, d.h. als Textvorlage wurde eine französische Übersetzung von einem Originalwerk, das man nicht kannte, verwendet (vgl. Graeber, 1992:76).

In der Übersetzungspraxis des 18. Jahrhunderts war dieses „Übersetzen aus einer anderssprachlichen Übersetzung“ (Poltermann, 1987:15) durchaus üblich. Es handelte sich beim Übersetzen aus zweiter Hand also um sogenannte „Nachübersetzungen“, wobei für die Übersetzung anderssprachige, bereits übersetzte Werke verwendet wurden. Johann Friedrich Herder, Goethe und auch Luise Adelgunde Victoria Gottsched-Kulmus griffen auf diese Methode zurück (vgl. Roothaer, 1990:20).

Für das Übersetzen aus zweiter Hand sprachen zwei Gründe. Einerseits machten französische Bücher einen relativ hohen Anteil auf dem deutschen Buchmarkt aus, während die Beschaffung englischer Originaltexte, die in Deutschland eine Rarität darstellten, nicht sehr einfach war. Dasselbe galt für spanische Originalwerke, die ebenfalls über den französischen Buchmarkt nach Deutschland gelangten. Andererseits wurde die französische Sprache besser beherrscht als andere, und daher war es einfacher, aus dieser zu übersetzen (vgl. Knufmann, 1967:2694f.).

Beim Übersetzen aus zweiter Hand bedienten sich die deutschen ÜbersetzerInnen auch bei der Übertragung von Eigennamen der französischen Übersetzungen und übernahmen die französisierten Namen ins Deutsche (vgl. Graeber, 1992:77).

In den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts wurde sehr viel übersetzt. Es gab jedoch noch zwei große Vorurteile gegenüber dem Übersetzen, und zwar „daß nämlich alle Übersetzungen ungenügend und also überhaupt nichts nütze wären“ und „daß nämlich alles Übersetzen, auch gutes, die Schriften der Alten ‚entheilige‘“ (Fränzel, 1913:30f.). Es wurde der Versuch unternommen, diesen Vorurteilen entgegenzuwirken, indem betont wurde, dass übersetzte Werke die Menschen dazu anspornen würden, auch die Originalwerke zu lesen. Dadurch wurden auch die Bedenken der Philologen widerlegt, die behaupteten, dass durch Übersetzungen die Originalwerke und die gelehrten Sprachen an Bedeutung verlören.

So brach im Laufe des 18. Jahrhunderts in Deutschland eine wahre Übersetzungsflut aus, und die Anzahl der ÜbersetzerInnen, die den verschiedensten Berufsgruppen entstammten, nahm rapide zu. Bei den ÜbersetzerInnen handelte es sich um Juristen, Theologen, Staatsräte aber auch um SchriftstellerInnen, die durch ihre Übersetzung bekannt werden wollten (ibid.:32f.).

In Anlehnung an Johann Christian Gottsched, der behauptete, dass die Dichtung lehr- bzw. lernbar sei, standen auch bei Georg Venzky im Hinblick auf das Übersetzen pädagogische Bestrebungen im Vordergrund. Die Anforderungen, die während der Aufklärung an den Übersetzer gestellt wurden und die auch als Richtlinien für Kritiker gelten sollten, fasste Georg Venzky in seinem Aufsatz „Das Bild eines geschickten Übersetzers“, der wie erwähnt in den „Beyträgen“ veröffentlicht wurde, zusammen (vgl. Huber, 1968:28). So definierte Venzky Übersetzungen als Schriften,

welche eine Sache oder gelehrte Arbeit in einer andern und gewissermaßen bekannten Sprache, als in welcher sie anfänglich von ihrem Verfasser geschrieben worden, zu dem Ende erzählen, daß sowohl Unwissende als auch in der Grundsprache einer Schrift Ungeübte eben die Sachen in einer ihnen bekannten Sprache mit größerem Nutzen und Vergnügen lesen können. (Venzky in: Beyträge, 1734:63, zit. n. Fränzel, 1913:36)

Nach Venzky konnten Schriften in gebundener Rede durchaus in Prosa übersetzt werden. Hauptaugenmerk wurde dabei auf den Inhalt gelegt. So meinte er über die Übersetzung:

Hat sie den Verstand einer ursprünglichen Schrift deutlich (wie eine Erklärung) und vollständig (wie eine Umschreibung) ausgedrückt, so ist sie so gut wie das Original selbst. (Venzky in: Beyträge, 1734:64, zit. n. Fränzel, 1913:37)

Bezüglich der „Treue“ der Übersetzungen ist Venzky der Meinung, dass man „nicht nur treulich dem Wortverstande gemäß übersetzt, sondern auch Anmerkungen gibt“ (Venzky in: Beyträge, 1734:66, zit. n. Fränzel, 1913:37). Und zwar werden Anmerkungen dort verlangt, wo der Übersetzer nicht mit dem Autor des Werkes übereinstimmt. Daraus geht hervor, dass sich der Übersetzer gegenüber dem Leser verantwortlicher zeigt als gegenüber dem Autor (vgl. *ibid.*:34ff.).

Ein weiteres von Venzky behandeltes Thema sind die zu übersetzenden Bücher. Er geht davon aus, dass nicht alle Bücher übersetzbar sind. So meint er in den Beyträgen von 1734:

Es gibt nützliche, die übersetze man; es gibt unnützliche, die lasse man, wo sie sind, und freue sich, daß sie nicht Deutsch geschrieben sind. Außerdem gibt es aber solche, die im großen ganzen wohl nützlich sein mögen, aber einige Partien sind unnötig oder gar anstößig; dann lasse man diese Partien eben weg. (Venzky in: Beyträge, 1734, zit. n. Fränzel, 1913:38)

Venzky gesteht dem Übersetzer ohne weiteres zu, Änderungen vorzunehmen, Unklares verständlicher auszudrücken oder Fehlendes zu ergänzen und so den Originalautor auch zu übertreffen. Trotzdem bezeichnet sich Venzky als „Vorkämpfer einer originaltreuen Übersetzungsmethode“ (Fränzel, 1913:38), denn er verlangt, dass Übersetzer, „den völligen Abdruck des Verfassers und die genaue Abbildung des Originals“ (*ibid.*) wiedergeben. Hier widerspricht sich Venzky jedoch, denn seine vorangegangenen Aussagen beziehen sich eher auf nicht „treue“ Übersetzungen, bei denen die Bedeutung des Originals nicht so sehr im Vordergrund steht (vgl. *ibid.*:40).

Neben Veränderungen und „Verbesserungen“ am Originaltext wurden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch anstößige Passagen und Ausschweifungen mit Vorliebe weggelassen. Ferner wurden die Texte auch gerne gekürzt und vereinfacht,

und in manchen Fällen versuchten Übersetzer auch, die Originalwerke mit ihren Übersetzungen zu übertrumpfen. Kritisch betrachtet widersprach das zwar der damaligen Übersetzermoral, den Verlegern kam es jedoch für den Absatz der Bücher nur gelegen (vgl. Knufmann, 1967:2697).

Doch wie stand es nun mit der „Treue“ zum Original? Einerseits übersetzte man im Sinne der Aufklärung, andererseits verlangte man „Treue“ zum Original. Übersetzen hieß „[...] zweien Herren dienen, der fremden Sprache und der eigenen, dem Ideal der „Treue“ und dem des guten Deutsch“ (Fränzel, 1913:44). Doch man konnte beiden Forderungen nur beschränkt nachkommen.

In den 1740er Jahren zeichneten sich hinsichtlich der Übersetzungen aus dem Englischen Veränderungen ab. Übersetzungen von englischen Originalen über französische Übersetzungen wurden zunehmend abgelehnt, und deutsche ÜbersetzerInnen begannen, direkte Übersetzungen von englischen Theaterstücken und Romanen anzufertigen (vgl. Kittel/Poltermann, 1998:422). Shakespeares Stücke, die in Deutschland entweder als englische Originale oder französische Übersetzungen gelesen wurden, wurden nun auch direkt aus dem Englischen übersetzt. Christoph Wieland (1733-1813) übersetzte zwischen 1761 und 1766 22 Stücke von Shakespeare für das deutsche Theater in Prosa, die beim Publikum großen Anklang fanden, und mit Johann Joachim Eschenburgs Shakespeare-Übersetzungen erlangte Shakespeare geradezu den Status eines deutschen Dichters (vgl. Kittel/Poltermann, 1998:423). Zu den berühmtesten deutschen Übersetzern von „Macbeth“ zählten ferner Gottfried August Bürger (1747-1794) und Friedrich Schiller (1759-1805) (vgl. Delisle/Woodsworth, 1995:78).

In den 50er bis 70er Jahren des 18. Jahrhunderts erfuhr die deutsche Literatur einen Aufschwung, und auch deutsche Werke wurden in andere Sprachen übersetzt. Mit dem Aufkommen deutscher Literatur wuchs auch das Bewusstsein und das Interesse am unterschiedlichen Geschmack der verschiedenen Länder (vgl. Fränzel, 1913:73). Dies spiegelte sich auch in der Praxis des Übersetzens wider:

So entdeckte die neuerliche Praxis, die nicht so leichtfertig und gewissenlos weglassen und verändern wollte, bloß weil der Autor gegen ihren Geschmack verstieß, die Verschiedenheit der Völker und Zeiten in Ansehung des Geschmacks. (ibid.:116)

Es galt nach wie vor das Prinzip der „Treue“ und es stellte sich die Frage, ob man es mit dem Geschmack in Einklang bringen könne. So kam es darauf an, wem gegenüber man treu sein wollte. „Treue“ gegenüber dem „Eindruck, den die Worte Ciceros auf den modernen Leser machen“ oder gegenüber dem „Eindruck, den sie auf seine damaligen Zuhörer machten“ (ibid.:116).

Die Praxis des Übersetzens, bei der die Übersetzung wie ein deutsches Original aussehen sollte, begann sich zu ändern:

Immer weiter rückt die Aufgabe des Übersetzers von der des originalen Dichters ab. Gleich wie dieser immer deutscher wird, um so fremder wird der Übersetzer. (Fränzel, 1913:125)

Anders als Gottsched und Venzky, die von einer Lehr- bzw. Lernbarkeit der Dicht- und Übersetzungskunst ausgehen, war der deutsche Dichter Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737–1823) der Auffassung, dass man, um Werke übersetzen zu können, selbst Dichter sein müsse (vgl. Huber, 1968:95). Für ihn war es wichtig, immer wieder den Gedanken hervorzuheben, dass Länder und Zeiten sich grundsätzlich voneinander unterschieden. Sowohl Gerstenberg als auch Johann Gottfried Herder (1744–1803) sprachen vom „Zusammenhang der Gedankenwelt eines Volkes mit seiner Sprache“ und damit kehrte sich das Bild einer schönen deutschen Übersetzung. Im Gegensatz zu Venzky, der es legitim fand, Poesie in Prosa zu übersetzen, forderte Herder in den 70er Jahren, Melodie, Rhythmus und Metrum eines Gedichts beizubehalten. Genau wie bereits Gerstenberg war Herder der Auffassung, dass ein Land durch seine Sprache charakterisiert ist. Sie hängt eng mit der Denkweise der Menschen zusammen und die Verschiedenheit der Völker spiegelt sich in ihr wider (vgl. Fränzel, 1913:135f.). In seinen Fragmenten „Über die neuere deutsche Literatur“ (1766/68) bezeichnet Herder gute Übersetzungen als Bereicherung für die deutsche Sprache sowie für die deutsche Literatur, wobei die nüchterne Sprache der Aufklärung kompensiert werden sollte.

Durch eine Aneignung des Fremden sollte eine eigene Nationalliteratur geschaffen werden, wobei Herder vom Übersetzer forderte, gleichzeitig als Philosoph, Dichter und Sprachwissenschaftler zu agieren (vgl. Kurz, 1996:53f.).

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts sollten Übersetzungen wie deutsche Originale aussehen, da es in Deutschland an eigener Nationalliteratur mangelte. Dann, in den 50er bis 70er Jahren begann die deutsche Literatur aufzublühen. Gegen Ende der 60er Jahre trat durch das Aufkommen einer deutschen Nationalliteratur eine Wende ein, die in die deutsche Klassik übergehen sollte.

3.1.2 ITALIEN

In Italien begannen sich die aufklärerischen Ideen erst ein halbes Jahrhundert später als in Deutschland zu verbreiten. So war die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts von der „Accademia dell’Arcadia“ gekennzeichnet, die zur Jahrhundertmitte in das Zeitalter der Aufklärung übergehen sollte.

Im 18. Jahrhundert begann sich die französische Kultur auch in Italien zu verbreiten und damit auch die Übersetzungen aus dem Französischen. Vor allem wurden französische Komödien und Tragödien aus dem 17. Jahrhundert von Molière, Racine und Corneille, um nur einige zu nennen, übersetzt, wobei im Zuge der Übersetzung oft Anmerkungen und Weglassungen vorgenommen wurden (vgl. Duranti, 1998:478ff.).

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde in der „Accademia dell’Arcadia“ eine Erneuerung der Literatur angestrebt, die von Einfachheit und Natürlichkeit geprägt war. Im Werk „*Memorie istoriche sulla adunanza degli Arcadi*“ von Michele Giuseppe Morei, der ab 1743 die Leitung der Arcadia übernommen hatte, wird zum Ausdruck gebracht, in welchem Ausmaß die „Arcadia“ in Italien begonnen hatte, sich mit der Lektüre, der Interpretation und der Imitation der Klassiker auseinander zu setzen (vgl. Fanti, 1980:4f.). Es sollte die schwülstige Sprache des Barock von ihrer Überladenheit befreit und der gute Geschmack belebt werden (vgl. Petronio, 1993:112). So stellte das Übersetzen der Klassiker eine Suche nach Stil,

Maß und Klarheit dar. Für die Mitglieder der „Arcadia“ erforderte das Übersetzen „Treue“ zum Original. Durch das Übersetzen der Klassiker sollten ihre Erneuerungen, nämlich die Rückkehr zur Natur und Einfachheit ausgedrückt werden und die klassische Kultur mit der Kultur des 18. Jahrhunderts zusammentreffen (vgl. Fanti, 1980:4f.).

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts veränderte sich der Geschmack der Italiener, und das Interesse am französischen Theater ließ nach. Trotzdem breitete sich die französische Kultur weiterhin in Italien aus. Nun handelte es sich jedoch um philosophische, wissenschaftliche, wirtschaftliche und politische Werke von Voltaire, Diderot und D’Alembert, die dazu beitrugen, den kulturellen Horizont zu erweitern. Es brach auch in Italien ein Übersetzungsboom aus. Alle übersetzten, von bekannten AutorInnen bis hin zu unbekanntem AmateurInnen. Die Liste umfasste Dichter, Journalisten, Hochschulprofessoren, Ärzte, Soldaten und natürlich auch Frauen (vgl. Duranti, 1998:478ff.).

Im Hinblick auf die Übersetzungspraxis klafften auch in Italien die Meinungen auseinander. Zunächst war man auch hier überzeugt, dass zwischen der Kultur und der Sprache eines Volkes eine gegenseitige Abhängigkeit bestünde. „Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua“ von Francesco Algarotti war wahrscheinlich das erste Werk in Italien, das die Interdependenz zwischen Kultur und Sprache eines Volkes aufzeigte (vgl. Fanti, 1980:7).

Dies stellte auch in Italien den Ausgangspunkt einer Diskussion dar, die „Treue“ bzw. „Untreue“ zum Original zum Inhalt hatte. Einerseits behauptete man, es sei unmöglich, die idiomatischen und stilistischen Besonderheiten des Originals zu übersetzen, die den unterschiedlichen kulturellen Hintergrund widerspiegeln, da Sprachen unterschiedlich sind und da man dieselben Gedanken nicht in der gleichen Qualität wiedergeben könne. Diese Behauptung führte dazu, dass man die sogenannte freie Übersetzung bevorzugte, die den Eigenheiten und dem Stil der Zielsprache sowie dem guten Geschmack der eigenen Nation gerecht wurde. Andererseits wurde „Treue“ zum Original verlangt, und somit schieden sich auch in Italien ebenso wie in Deutschland diesbezüglich die Geister (vgl. *ibid.*:9f.).

Nachfolgend sollen nun verschiedene Vertreter der italienischen Aufklärung und ihre Reflexionen über das Übersetzen diskutiert werden.

Unermüdlicher Verfechter der Poesie war der Kritiker und Polemiker Giuseppe Baretti (1719-1789), der unter dem Pseudonym Aristarco Scannabue die Zeitschrift „Frusta letteraria“ veröffentlichte und damit eine kulturelle Erneuerung im 18. Jahrhundert in Italien anstrebte. Er lehnte die Übersetzung von Poesie in Prosa ab und war von der Unmöglichkeit einer originalgetreuen Übersetzung überzeugt. Er war der Auffassung:

La buona poesia è come il buon vino che non può essere
travasato senza perdere la sua fragranza. (Fanti, 1980:12)

Bei seiner Übersetzung des „*Polyeucte*“ von Pierre Corneille führte er Veränderungen durch, um das Werk „italienischer“ klingen zu lassen (vgl. *ibid.*:11).

Die Aufgabe der Übersetzer bestand laut Baretti nicht darin, mit Hilfe eines Wörterbuches Wort für Wort zu übersetzen, sondern ginge darüber hinaus. Unter einem Übersetzer verstand Baretti einen Historiker, einen Kritiker und einen Sprachwissenschaftler, „[che] avrebbe dovuto saper cogliere ‚il bello totale‘ di un’opera“ (*ibid.*:12).

Der italienische Literat Melchiorre Cesarotti (1730–1808) galt zu jener Zeit in Italien als der Vertreter von moderneren Ansichten im Hinblick auf Übersetzungen (vgl. Durante, 1998:478). Er teilte Barettis Ansicht, dass eine „treue“ Übersetzung des Originals unmöglich sei, da jede Sprache individuell sei. Ihm war jedoch die Notwendigkeit und Nützlichkeit von Übersetzungen bewusst, und so versuchte er das Übersetzungsproblem zu lösen, indem er von Homers „*Ilias*“ eine zweifache Übersetzung anfertigte: eine „freie“, poetische Version, damit die LeserInnen das Werk genießen können und eine „wortgetreue“ Version in Prosa, um Homer den LeserInnen nahe zu bringen (vgl. Fanti, 1980:20ff.):

Convinto che per fare gustare un originale straniero la traduzione deve essere libera e per farlo conoscere con precisione è necessario sia scrupolosamente fedele, aveva offerto ai suoi lettori [...] una libera, disinvolta e originale in versi, l'altra in prosa schiava della lettera fino allo scrupolo [...]. (ibid.:30)

Cesarotti untersuchte das Problem der „treuen“ und „freien“ Übersetzung anhand von philosophischen Theorien und erzielte dabei wichtige Resultate. Einerseits kam er zum Schluss, dass Sprache und Stil sich im Laufe der Zeit verändern und sich weiterentwickeln. Er war der Meinung, dass die Art, wie etwas von verschiedenen Völkern verstanden, bewertet und wahrgenommen wird, Veränderungen unterliege. Andererseits stellte er fest, dass man die toten Sprachen und den Stil antiker Schriftsteller nicht bewerten könne:

Affermava quindi che negli antichi possiamo gustare quelle inequivocabili bellezze che rimangono tali in ogni tempo; ma che dobbiamo essere prudenti sia nel biasimare che nel lodare quelle espressioni che ormai sono lontane dal nostro modo di concepire e di parlare. (ibid.:26)

Daraus leitete er die Unübersetzbarkeit der Poesie ab und sprach sich gegen eine „treue“ Übersetzung der klassischen Autoren aus (vgl. ibid.:26f.).

Gegenteiliger Meinung war der italienische Dichter Francesco Cassoli (1749-1812). Er verstand unter einem wahren Übersetzer jemanden, der nicht der Bildung, sondern der Dichtung diene. So entschuldigte er auch nicht, dass jemand wie Cesarotti, der Italiener war und die Sprache einwandfrei beherrschte, behauptete, eine gute Übersetzung in Verse sei nicht möglich. Cassoli ging davon aus, dass die Aufgabe eines guten Dichters darin bestünde, die Schönheit des Originals nachzuahmen. Dabei unterschied er zwischen absolut und relativ Schöner. So bildete beispielsweise die „Seele des Originals“ (Fanti, 1980:39), die von Eigenschaften wie Ordnung, Vielfältigkeit, Leidenschaft und Harmonie des Dichters gekennzeichnet war, das absolut Schöne in der Poesie. Die Art, diese Qualitäten an verschiedene Umstände wie Klima, Religion, Politik, Meinungen und Bräuche anzupassen, bildete das relativ Schöne.

Das absolut Schöne eines Originals sei unveränderbar und der Übersetzer müsse es treu wiedergeben. Für Cassoli war es hingegen nicht möglich, das relativ Schöne eines Originals wiederzugeben. Daher müsse der Übersetzer vieles davon verändern und versuchen, es mit anderen Mitteln auszugleichen. Jene relativen Schönheiten, die der Übersetzer jedoch mit dem Autor gemeinsam hat, müssen unangetastet bleiben.

Da Italienisch eine wortreiche, für die Dichtung geschaffene Sprache sei, stellte es für Cassoli kein Problem dar, in Verse zu übersetzen. Weiters behauptete er, dass sowohl bei Originalen als auch bei Übersetzungen die Verwendung des Reims von der Gattung abhinge. So sollte der Übersetzer Reime dann vermeiden, wenn sie die Natürlichkeit stören könnten, wie es beim Brief, bei der Satire, bei der Komödie und Tragödie der Fall war. Man sollte den Reim jedoch für das Epigramm, die Ode, die Elegie und im Allgemeinen für alle erotischen und melodramatischen Dichtungen verwenden, und so schuf Cassoli für die Poesie einen neuen Platz. (vgl. Fanti, 1980:30ff.)

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass im 18. Jahrhundert in Italien zwar auch die Diskussion über „Treue“ bzw. „Untreue“ zum Original, dem man mehr Respekt als im 17. Jahrhundert entgegenbrachte, vorherrschte (vgl. Duranti, 1998:479). Aus den Reflexionen der oben angeführten Vertreter der italienischen Aufklärung geht im Rahmen dieser Diskussion hervor, dass im Hinblick auf die Form die Übersetzung von Poesie jener der Prosa bevorzugt wurde.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts setzte in Italien der Neoklassizismus ein, bei dem wie bei der deutschen Klassik ebenfalls römische und griechische Literatur übersetzt wurde (vgl. Hardt, 1996:513f.).

3.2 ÜBERSETZEN IN DER DEUTSCHEN KLASSIK

Wie auch in der Epoche der deutschen Aufklärung fanden es viele Übersetzer während der Epoche der deutschen Klassik legitim, im Zuge ihrer Übersetzung Veränderungen und Weglassungen vorzunehmen, um so womöglich noch einen besseren Text als das Original hervorzubringen. Obwohl sich zahlreiche

ÜbersetzerInnen theoretisch gegen Anpassungen und Bearbeitungen aussprachen, führten auch sie Änderungen durch. Wollten sie den LeserInnen ein Werk, das in einem gewissen räumlichen und zeitlichen Abstand zur Übersetzung stand, nahe bringen, fanden sie es als erforderlich, Änderungen durchzuführen. Weitere Gründe, die für eine Anpassung oder Bearbeitung sprachen, waren sprachliche Probleme, da die Zielsprache im Hinblick auf Syntaktik und Struktur nie der Originalsprache gleichen kann, Konnotationen, Anspielungen und auch Stilfragen (vgl. Roothaer, 1991:17ff.).

Im Hinblick auf die Frage der Übersetzung von Poesie in Prosa wurde diese auch von Goethe gutgeheißen, um den deutschen LeserInnen ein fremdes Werk nahe bringen zu können (vgl. *ibid.*:22). Häufig sprachen auch moralische Gründe dafür, anstößige Passagen wegzulassen oder sie für das Zielpublikum anzupassen. Jedoch war auch diese Gepflogenheit heftig umstritten, da die Moral für viele ÜbersetzerInnen keinen Anlass für Änderungen darstellte (vgl. *ibid.*:25f.).

So setzte sich unter den ÜbersetzerInnen auch zu Goethes Zeiten die Diskussion hinsichtlich Anpassung und Bearbeitung einerseits und „Treue“ zum Originaltext andererseits fort:

[...] viele Übersetzer, [...] darunter auch Goethe und Chr. M. Wieland, argumentierten abwechselnd zugunsten der Treue, der Anpassung oder der Bearbeitung. (Roothaer, 1991:17)

3.3 ÜBERSETZEN IN DER EPOCHE DER ROMANTIK

3.3.1 DIE FRÜHROMANTISCHE ÜBERSETZUNGSKONZEPTION

In der Romantik setzte eine gegenteilige Tendenz ein. Die Nationalsprachen und das Nationalgefühl blühten auf. Die eigene nationale Identität rückte in den Mittelpunkt, und gleichzeitig erwachte auch das Interesse an anderen Kulturen. Die deutsche Romantik stellte daher andere Anforderungen an die Übersetzung als die französische Klassik. Es ging nicht mehr darum, „geschönte“ Übersetzungen anzufertigen, sondern darum, die jeweilige Nationalsprache sowie das

Nationalgefühl und die Nationalkultur zu beleben (vgl. Mounin, 1967, 42ff.). Es entstand das Bewusstsein, dass sich die Kulturen voneinander unterschieden, und diese Unterschiede sollten in den Übersetzungen aufgezeigt werden:

Ein sprachliches Kunstwerk in seiner national und historisch bedingten Eigenart als Kunstwerk ins Deutsche zu übertragen, wurde zum Anliegen eigentlich erst für die Romantiker. (Knufmann, 1967:2681)

Die Frühromantiker träumten von einer „deutschen Weltliteratur“, die große literarische Werke aus verschiedensten Ländern und Epochen umfasste. Der frühromantische Kanon bestand darin, diese Werke ins Deutsche zu übersetzen, wobei bei den Übersetzungen die Fremdheit der Ausgangssprache bewahrt werden sollte. Durch dieses „verfremdende Übersetzen“ wurde einerseits die deutsche Sprache bereichert, was wiederum der deutschen Literatur zugute kam, andererseits sollte Deutschland dadurch zu einer „führenden Kulturnation“ erhoben werden (vgl. Huysen, 1969:152ff.).

Um dieses Ziel zu erreichen, mussten natürlich zuerst Sprachbarrieren überwunden und fremdes Wissen erschlossen werden (vgl. Knufmann, 1967:2681). Deutsch wurde als ideale Sprache für die Schaffung einer solchen Weltliteratur angesehen. Durch gute deutsche Übersetzungen sollte sogar das Erlernen von Fremdsprachen überflüssig werden. So sagte Johann Wolfgang von Goethe beispielsweise:

Denn nicht allein, daß unsere eigene Literatur es an sich verdient, sondern es ist auch nicht zu leugnen, daß, wenn einer jetzt das Deutsche gut versteht, er viele andere Sprachen entbehren kann. [...] Es liegt in der deutschen Natur, alles Ausländische in seiner Art zu würdigen und sich fremder Eigentümlichkeiten zu bequemen. Dieses und die große Fügsamkeit unserer Sprache macht denn die deutschen Übersetzungen durchaus treu und vollkommen. (Goethe zit. n. Mounin, 1967:45)

Auch Friedrich Schleiermacher stellte die Anforderung, das Fremde in der Übersetzung durchscheinen zu lassen. Die Voraussetzung für das Übersetzen stellt bei ihm die „Kunst des Verstehens“ dar, das heißt der Übersetzer muss sich zunächst fremdes Wissen aneignen, das er dann durch die Übersetzung dem Leser vermittelt.

Verschiedene Sprachen ziehen verschiedene Denkweisen nach sich, und so konnte für Schleiermacher eine Übersetzung beim Leser der Zielsprache niemals dasselbe vermitteln wie das Original. Da Schleiermacher jedoch die Paraphrase und die Nachbildung strikt ablehnte, gab es für ihn nur zwei Methoden, seinen Lesern den Genuss des Originals zu vermitteln: Entweder der Schriftsteller wird zum Leser oder der Leser zum Schriftsteller geführt. Da diese Methoden völlig gegensätzlich sind, kann nur eine der beiden verfolgt werden (vgl. Huyssen, 1969:56ff).

DEN SCHRIFTSTELLER ZUM LESER FÜHREN

Bei dieser Methode handelt es sich um eine Eindeutschung des Originals. Es wird so übersetzt, als ob der Schriftsteller „als Deutscher zu Deutschen gesprochen hätte“ (Huyssen, 1969:58). Dabei werden einerseits die sprachlichen Formen verändert, andererseits liegt das Problem wie bereits erwähnt darin, dass die Sprache niemals von den Gedanken des Menschen getrennt werden kann und somit die Gedanken des Autors verfälscht würden. Für Friedrich Schleiermacher ist diese Methode des Übersetzens, die von A.W. Schlegel und Novalis als „Travestie“ bezeichnet wurde, nicht anwendbar.

DEN LESER ZUM SCHRIFTSTELLER FÜHREN

Diese Methode des Übersetzens bezeichnet Schleiermacher als „eigentliches Übersetzen“. Hierbei handelt es sich um „verfremdendes Übersetzen“, dessen Ziel es ist, dem Leser zwar das fremde Werk verständlich zu machen, dabei soll ihm jedoch bewusst sein, etwas Fremdes vor sich zu haben. Die Aufgabe des Übersetzers besteht darin, das Publikum zum Schriftsteller zu führen, um ihm denselben Eindruck vom Werk zu vermitteln, den er selbst durch seine Sprachkenntnisse gewonnen hat (vgl. Huyssen, 1969:57ff.):

Autor und Leser treffen an einem mittleren Punkt zusammen, eben dort, wo der Übersetzer steht, der die Umwandlung des Werkes in die Zielsprache vornimmt. (Huyssen, 1969:58)

Der Ansatz der Frühromantiker, eine Weltliteratur zu schaffen, geriet jedoch mit dem Aufkommen eigener nationaler Literatur wieder in Vergessenheit (vgl. Huyssen, 1969:43).

3.3.2 ROMANTIK IN ITALIEN

Wie bereits in Kapitel 1.2 besprochen, war einer der Auslöser für die Verbreitung der romantischen Ideen in Italien der Artikel „*Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*“ von Madame de Staël, der in der Mailänder Wochenschrift *Biblioteca Italiana* im Jahre 1816 veröffentlicht wurde. In dieser Abhandlung lobt Madame de Staël die Ausdrucksfähigkeit der italienischen Sprache und insbesondere Vincenzo Montis Übersetzung der Ilias von Homer. Sie ist der Ansicht, dass die italienische von allen modernen Sprachen diejenige sei, die die Eindrücke von Homers Werk am besten wiedergeben kann:

Tra tutte le moderne lingue l'italiana è la più acconcia per imprimere tutti i sentimenti e gli affetti dell'Omero greco. [...] L'Europa certamente non ha una traduzione omerica, di bellezza e di efficacia tanto prossima all'originale, come quella del Monti [...] (De Staël, 1816:14f.)

Insbesondere können durch die sogenannten italienischen „versi sciolti“, d.h. ungereimten Verse die Gedanken, so wie es bei der Prosa der Fall ist, wiedergegeben werden, wobei das Metrum beibehalten wird (vgl. Robinson, 1997:243).

Ferner forderte sie die Italiener auf, moderne europäische Literatur, wie beispielsweise die Poesie der Engländer und der Deutschen, zu übersetzen und nicht mehr die Werke der Klassiker nachzuahmen. Sie war der Ansicht, dass fremde Literatur und Kultur dazu beiträgt, den Horizont zu erweitern und das Wissen zu vergrößern. Auch vermisste Madame de Staël eine Modernisierung in der italienischen Kultur und Literatur, die durch Literaten charakterisiert war, die sich nur auf den Klang der Wörter bezogen und nicht auf den Sinn eines Werkes (vgl. auch Duranti, 1998:479f.).

Durch den Artikel von Madame de Staël wurde in Italien eine Debatte über die Überlegenheit der Klassiker über moderne Werke und über die Frage nach Imitation oder Originalität entfacht. So äußerte sich der italienische Lyriker Giacomo Leopardi (1798-1837) ebenfalls zum Thema Übersetzen. Er glaubte jedoch im Gegensatz zu Madame de Staël, dass die Übersetzung moderner Autoren nichts wert gewesen war. Er unterstrich die Wichtigkeit der ästhetischen Qualität einer Übersetzung und war der Auffassung, eine gute Übersetzung mache es erforderlich, sie zu verschönern und die Zielsprache zu verbessern. Ferner war er davon überzeugt, dass ein guter Stil nur durch die Lektüre klassischer Literatur erzielt werden könne (vgl. Duranti, 1998:480).

Tatsache ist, dass es im 19. Jahrhundert zu einer Verbreitung der italienischen Kultur kam, die einem immer größeren Publikum zugänglich gemacht wurde. Es wurden nun auch andere moderne Sprachen übersetzt, die zuvor ignoriert worden waren. Während weiterhin aus dem Französischen übersetzt wurde und die Zahl der Übersetzungen aus dem Englischen drastisch anstieg, gab es kaum Übersetzungen aus dem Deutschen und Spanischen. Neu war auch, dass viele Übersetzungen die Bereiche Geschichte, Geographie, Wissenschaft, Philosophie und Wirtschaft abdeckten (vgl. *ibid.*:480).

Zu den bedeutendsten Übersetzern dieser Epoche zählen Vincenzo Monti, Ugo Foscolo, Ippolito Pindemonte sowie Domenico Cetti und Girolamo Orti, die beide direkt aus dem Russischen übersetzten (vgl. *ibid.*:480).

Zusammenfassend lässt sich hinsichtlich der Übersetzungsmethoden des 18. und 19. Jahrhunderts sagen, dass sich Für und Wider der verschiedenen Ansätze abwechseln. Diese verschiedenen Reflexionen, die über das Übersetzen angestellt worden sind, haben jedoch dazu beigetragen, eine moderne Translationswissenschaft zu entwickeln.

4 METHODISCHE VORGEHENSWEISE ZUR AUFFINDUNG

GEEIGNETER QUELLEN

Zur Erreichung meines Zieles, d.h. anhand von Biographien, Paratexten sowie Übersetzungen zu untersuchen, welche Rolle Übersetzerinnen im 18. und 19. Jahrhundert spielten, welche Autoren bzw. Originalwerke aus welchen Sprachen sie übersetzten und ob sie sich dabei in den Kanon der Übersetzer dieser beiden Jahrhunderte einfügten oder „subversiv“ handelten, musste ich, was die Recherchen anbelangt, eine umfangreiche Vorarbeit leisten.

Ich setzte meine Suche nach italienischen Übersetzerinnen bei Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts an. Als Ausgangspunkt dienten mir dazu vor allem Literaturlexika, die ich Eintrag für Eintrag nach italienischen Schriftstellerinnen durchforstete, die über Fremdsprachenkenntnisse verfügten oder unter deren Werken sich auch Übersetzungen befanden. Meine Suche führte ich über die Online-Kataloge und Zettelkataloge der Universitätsbibliothek Graz durch. Dabei waren mir einige Literaturlexika zugänglich, die mir bei einer ersten Recherche behilflich waren, wie etwa *Eroine, ispiratrici e donne di eccezione* von Francesco Orestano (1940) oder *Poetesse e scrittrici* von Maria Bandini Buti (1941). Bei Durchsicht dieser beiden Werke war es mir bereits möglich, zahlreiche Übersetzerinnen zu finden, die im Anhang meiner Diplomarbeit kurz erwähnt werden. Diese Anzahl beschränkte sich in weiterer Folge jedoch aufgrund verschiedener Selektionen, die ich in der Folge noch genau beschreiben werde, auf ein Minimum an Übersetzerinnen, die effektiv für eine Analyse herangezogen werden konnten.

Eine weitere Suche nach Übersetzerinnen führte ich computerunterstützt über die Recherchendatenbank Ultra*Net in der „Bibliografia italiana“ durch. Als äußerst nützlich erwies sich auch der italienische Verbundkatalog „SBN Servizio bibliotecario nazionale“, an den Bibliotheken aus allen Regionen Italiens angeschlossen sind und zu dem ich über das Internet Zugang fand.

Die erste Freude über die relativ große Anzahl an Übersetzerinnen in dieser Zeit schlug recht bald ins Gegenteil um, als ich feststellen musste, dass es sich als äußerst

schwierig erwies, biographische Angaben dieser Frauen sowie ihre Übersetzungen samt den paratextuellen Elementen ausfindig zu machen. Daher war es mir leider nicht möglich, alle „entdeckten“ Übersetzerinnen gleichermaßen in meine Diplomarbeit einzubinden. Bei der Selektion musste ich einige sehr wichtige Kriterien beachten. Einerseits begab ich mich auf die Suche nach biographischen Hinweisen über diese Übersetzerinnen, andererseits benötigte ich für meine Analyse Vorworte und Anmerkungen sowie ihre Übersetzungen, im Idealfall samt Originalwerk. Es war mir jedoch fast überhaupt nicht möglich, für die jeweiligen Übersetzerinnen alle diese Kriterien zu erfüllen. So fand ich einmal nur ihre Übersetzungen und kaum biographische Angaben oder umgekehrt.

Bei dem gesuchten Material handelte es sich vorwiegend um Texte, die im 18. und 19. Jahrhundert verfasst und veröffentlicht wurden und sich hauptsächlich in italienischen Bibliotheken befinden. Ich konnte bei meiner Literaturrecherche, die ich in diesem Stadium vor allem über den italienischen Verbundkatalog SBN sowie über zahlreiche andere im Internet befindlichen italienischen Bibliothekssysteme durchführte, einige Standorte über Biographien und Übersetzungen ausfindig machen. Meine computerunterstützten Recherchen endeten jedoch dort, wo Werke nicht mehr elektronisch erfasst worden sind und nur über die Zettelkataloge der Bibliotheken gefunden werden können.

Da es mir nicht möglich war, überall vor Ort zu recherchieren und verwendbares Material zu selektieren und die Werke sich in Bibliotheken über ganz Italien verstreut befanden, versuchte ich im Zuge meiner Recherchierarbeit, verschiedene Möglichkeiten auszuschöpfen.

Die erste Methode bestand darin, über die Fernleihe der UB Graz zu versuchen, Werke von den betreffenden italienischen Bibliotheken zu entleihen. Diese Vorgehensweise endete jedoch zumeist in einer Sackgasse, da viele der erforderlichen Werke im Hinblick auf ihr frühes Erscheinungsjahr nicht mehr über die Fernleihe entliehen werden dürfen.

Die zweite Strategie, die ich bei meiner Materialbeschaffung anwandte, war der Versuch, direkt zu einigen italienischen Bibliotheken mittels Fax oder E-mail Kontakt aufzunehmen, wobei ich teilweise recht erfreuliche Erfolge verzeichnen

konnte. So bekam ich von der Bibliothek *Malatestiana* in Cesena auf Anfrage sofort die Kopien einiger Vorwörter von Teresa Malvezzi Carniani per Post kostenlos zugesandt. Franca Ranghino von der Bibliothek *Centro Studi Piero Gobetti* in Turin übermittelte mir freundlicherweise ebenfalls kostenlos Kopien des Vorworts „*Ifigenia in Tauride*“ von Edvige de Battisti. Chiara Faggiolo von der *Biblioteca Comunale di Milano* war sogar so freundlich, mir die gewünschten Seiten einzuscannen und zu mailen. Darüberhinaus versorgte sie mich noch mit weiterführender Literatur und recherchierte für mich im „Catalogo dei Libri Italiani dell’Ottocento (CLIO)“, zu dem ich keinen Zugang finden konnte, zahlreiche Standorte der von mir gesuchten Werke. Sergia Adamo von der Universität Triest, mit der ich ebenfalls im Briefwechsel stand, konnte mir auch einige Standorte der gesuchten Werke ausfindig machen. An dieser Stelle möchte ich den MitarbeiterInnen dieser Bibliotheken sowie Sergia Adamo noch einmal meinen herzlichsten Dank für ihr Entgegenkommen aussprechen, denn es ist mir durchaus bewusst, dass es nicht Usus der Bibliotheken ist, solche Gefälligkeiten zu erweisen.

Des Weiteren musste ich sehr bald feststellen, dass es bei den meisten Werken des 18. und 19. Jahrhunderts nicht erlaubt ist, Kopien anzufertigen. Die *Biblioteca Nazionale Centrale di Roma* antwortete mir auf meine Anfrage bezüglich Kopien von Vorwörtern von Elisabetta Caminer Turra, man könne davon nur mehr Microfilme anfertigen lassen. Da ich noch Bedarf an Material für meine Untersuchungen hatte, bestellte ich direkt bei der *Biblioteca Nazionale Centrale di Roma* einen Microfilm der betreffenden Vorwörter. Ein weiterer Microfilm wurde mir von der Bibliothek *Società Napoletana di Storia Patria* in Neapel nach schriftlicher Anfrage über das Vorwort und die Einleitung der Übersetzung „*Niun diritto compete al sommo pontefice sul Regno di Napoli*“ von Eleonora de Fonseca Pimentel angefertigt.

Auf diesem Weg konnte ich Texte, die mir als Grundlage für meine Diplomarbeit dienen, nach eingehendem Schriftwechsel mit verschiedenen Bibliotheken bekommen. Es war jedoch nicht immer möglich, von Österreich aus Standorte über Werke herauszufinden und Bestellungen über bestimmte Buchseiten vorzunehmen, da wie bereits erwähnt alte Werke oft nicht elektronisch erfasst sind und nur über Zettelkataloge ausfindig gemacht werden können.

Der dritte Schritt meiner Strategie bestand darin, direkt nach Venedig zu fahren, um vor Ort Recherchen durchführen zu können. Bei meinem ersten Aufenthalt in der *Biblioteca Marciana* führte ich eingehende Recherchen in den Zettelkatalogen durch und stieß auf einige für meine Diplomarbeit relevante Werke. Laut Bibliotheksvorschriften dürfen in der *Biblioteca Marciana* pro Person und Tag jedoch nur fünf Bücher ausgehoben und wiederum nur Fotografien von den entsprechenden Seiten anfertigt werden. Da die Zahl der betreffenden Werke diese Einschränkung jedoch um ein Vielfaches überschritt und meine vorgesehene Zeit in Venedig dafür zu kurz war, plante ich einen zweiten Aufenthalt in Venedig, der sich als sehr erfolgreich herausstellte. In Begleitung meiner Freundin und Studienkollegin Susanne Paar und mit Hilfe der freundlichen MitarbeiterInnen der *Biblioteca Marciana* war es mir möglich, innerhalb kürzester Zeit in sämtliche Werke Einblick zu nehmen und von den entsprechenden Seiten einen Microfilm in Auftrag zu geben.

Der gute schriftliche Kontakt zu Dott. Stefania Rossi Minutelli der *Biblioteca Marciana* erlaubte es mir auch noch im Nachhinein von Österreich aus, Microfilm-Bestellungen von Werken vorzunehmen, die mir erst nach meinem Italienaufenthalt bekannt geworden waren und wofür ich auch ihr noch einmal meinen Dank aussprechen möchte.

Meine Recherchen nach betreffender deutscher als auch englischer Originalliteratur, die ich zur Analyse der italienischen Übersetzungen benötigte, führte ich hauptsächlich an der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien durch. Auch dort wurde es mir ermöglicht, trotz des Alters der Werke von einigen relevanten Seiten Kopien anfertigen zu lassen.

All diese Schritte trugen zur Selektion der in meiner Diplomarbeit angeführten Übersetzerinnen und ihrer Werke bei. Die langen Wartezeiten, die zwischen Schriftwechsel bzw. Bestellungen von Büchern über die Fernleihe sowie von Microfilmen lagen, die erst produziert werden mussten, waren maßgeblich daran beteiligt, dass sich meine Diplomarbeit zeitlich etwas in die Länge zog.

5 SECHS ITALIENISCHE ÜBERSETZERINNEN IM BRENNPUNKT

In diesem Kapitel wird nun das Leben und Werk von sechs italienischen Übersetzerinnen, die zwischen 1703 und 1920 lebten, in chronologischer Reihenfolge dargestellt. Ihre Biographien sollen Aufschluss über ihre soziale Rolle geben und zeigen, wie sehr ihre soziale aber auch private Situation ihr Handeln als Übersetzerinnen, das in Kapitel 7 eingehend besprochen werden wird, beeinflusste.

In den ersten beiden Biographien geht es um zwei Frauen, die im 18. Jahrhundert in Venedig lebten und sich vor allem der Literatur und dem Journalismus widmeten. Es handelt sich dabei um *Luisa Bergalli Gozzi* (1703–1779) und *Elisabetta Caminer Turra* (1751–1796).

Die dritte Übersetzerin ist *Eleonora de Fonseca Pimentel* (1752–1799). Ihr Leben spielte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ab und erreichte seinen Höhepunkt in der neapolitanischen Revolution von 1799. Eleonora de Fonseca Pimentel war während der kurzen Zeit der Parthenopäischen Republik als Journalistin tätig und in zahlreichen Wissensgebieten bewandert.

Teresia Carniani Malvezzi (1785-1859), die vierte Übersetzerin, lebte in Bologna und fertigte zahlreiche Übersetzungen aus dem Englischen und Lateinischen an. Die fünfte aus Gorizia stammende Übersetzerin, *Edvige de Battisti de Scolari* (1808-1868), übersetzte vorwiegend deutsche Werke von Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe und Gottfried August Bürger ins Italienische.

Die letzte Übersetzerin wird zugleich als erste Feministin Italiens bezeichnet. Es handelt sich dabei um *Anna Maria Mozzoni* (1837-1920), die sich im 19. Jahrhundert hauptsächlich mit der Frauenfrage auseinandersetzte und das Werk „*The subjection of women*“ von Stuart Mill ins Italienische übersetzte.

5.1 LUISA BERGALLI GOZZI (1703-1779)

5.1.1 BIOGRAPHIE

Luisa Bergalli wurde am 16. April 1703 als Tochter von Giovan Giacomo Bergalli und Diana Ingali in Venedig geboren (vgl. Bergalli, 1997:87). Zunächst lernte sie das Handwerk der Stickerei (vgl. Orestano, 1940:49). Erst später erwarb sie Kenntnisse in der italienischen, lateinischen und französischen Sprache sowie in Philosophie und Mathematik und wurde von den besten Lehrern ihrer Zeit unterrichtet. Dazu zählten:

[...] padre Antonio Alberghetti per la lingua italiana e la filosofia, l'abate Antonio Sforza per la lingua latina, Apostolo Zeno per l'arte drammatica e Rosalba Carriera per la pittura. (Bergalli, 1997:87)

Als Schriftstellerin verfasste Luisa Bergalli zahlreiche Libretti und Gedichte. Durch die Veröffentlichung ihrer literarischen Werke wurde sie in verschiedene Akademien aufgenommen. Besonders erwähnenswert ist die Akademie „Arcadia“, in der sie den Namen *Irminda Partenide* erhielt (vgl. Bandini Buti, 1941:85).

1738 heiratete sie den zehn Jahre jüngeren Gasparo Gozzi, mit dem sie eine unglückliche Ehe führen sollte. Diese Heirat bedeutete zwar einerseits einen sozialen Aufstieg, da sie in eine Adelsfamilie einheiratete, andererseits litt ihr literarisches Wirken sehr darunter. Luisa Bergalli Gozzi wurde Mutter von fünf Kindern und musste sich um die gesamte Adelsfamilie Gozzi kümmern, die sich finanziell in einer äußerst misslichen Lage befand. Um diese Situation zu verbessern, fertigte Luisa Bergalli Gozzi Übersetzungen an, beteiligte sich an den Übersetzungen des Ehemannes und schrieb Theaterstücke (vgl. Ricaldone, 1996: 191). Sie setzte jedoch in dem Versuch, die finanziellen Missstände der Familie zu bereinigen, ihre gesamte literarische Laufbahn aufs Spiel, indem sie einige mittelmäßige Werke verfasste (vgl. Bergalli, 1997:88). Wie es der damaligen Zeit entsprach, erschienen einige von Luisa Bergalli Gozzis Übersetzungen auch anonym. So wurde beispielsweise ihre Übersetzung „*Storia ecclesiastica di monsignor Claudio Fleury*“ auf Wunsch des Verlegers unter dem Namen Gasparo Gozzi veröffentlicht:

[...] continua il suo lavoro di traduttrice anonima e di raccoglitrice. La versione di Fleury uscita per interesse del libraio col nome del marito, è, fuor che nel primo capitolo, opera sua. (Tassistro, o.J.:153)

1756 verließ Gasparo Gozzi seine Frau und die fünf Kinder, um mit der Französin Jeanne Sara Cénet zusammenzuleben, die er nach Luisa Bergalli Gozzis Tod heiraten sollte (vgl. Bergalli, 1997:88).

Nachdem Gasparo Gozzi seine Familie verlassen hatte, zog sich Luisa Bergalli Gozzi immer mehr aus dem öffentlichen Leben zurück. Sie verfasste in jener Zeit zahlreiche Gedichte für Hochzeiten, Todesfälle oder verschiedene Zeremonien, lebte aber immer mehr in Zurückgezogenheit und Stille. Am 18. Juli 1779 verstarb Luisa Bergalli Gozzi in Venedig (vgl. Bergalli, 1997:89):

La malattia [...] e più il silenzio in che s'era chiuso negli ultimi anni il suo spirito, fecero l'oscurità attorno a lei quando scomparve [...]. (Tassistro, o.J.:192)

5.1.2 ORIGINALWERKE

Neben zahlreichen Übersetzungen, die im nächsten Kapitel aufgezeigt werden, verfasste Luisa Bergalli Gozzi auch Originalwerke. Bei ihrem ersten erfolgreichen Werk handelte es sich um das Libretto für die Oper „*Agide, re di Spagna*“, die dank Apostolo Zeno im Jahre 1725 im Theater S. Moisé in Venedig uraufgeführt wurde. Die Musik zu dieser Oper stammt von Giovanni Porta (vgl. Bergalli, 1997:87f.).

1726 veröffentlichte Luisa Bergalli in Venedig „*Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*“, eine Sammlung, die Werke von Dichterinnen vorangegangener Jahrhunderte umfasst. Damit wollte Luisa Bergalli das Interesse zeitgenössischer Intellektueller auf die Literatur von Frauen lenken und beweisen, dass die Werke von Frauen jenen der Männer ebenbürtig waren. Sie nahm in diesem Werk auch zugunsten der Bildung der Frauen Stellung (vgl. Bergalli, 1997:7).

1728 veröffentlichte Luisa Bergalli Gozzi die Tragödie „*Teba*“ in Venedig und 1730 das Libretto zur Oper „*Elenia*“ für das Theater Sant'Angelo in Venedig, die von Tommaso Albinoni komponiert wurde (vgl. Bergalli, 1997:87f.). Ebenfalls aus dem

Jahr 1730 stammte die Komödie „*Le avventure del poeta*“, die sie ihrem zukünftigen Schwager Jacopo Antonio Gozzi zueignete. Thema dieser Komödie waren die Probleme, mit denen die DichterInnen jener Zeit konfrontiert waren, nämlich finanzielle Probleme und Klassenunterschiede. Das Werk spiegelt die eigenen Erfahrungen, die Luisa Bergalli Gozzi als Schriftstellerin gemacht hat, wider (vgl. Ricaldone, 1996:190).

Ein ähnliches Ziel wie mit „*Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d’ogni secolo*“ verfolgte Luisa Bergalli 1738 mit einer Neuauflage des Werkes „*Rime*“ von Gaspara Stampa (Padua 1523–Venedig 1554), mit der sie das Werk dieser Dichterin aus dem 16. Jahrhundert aufwerten wollte.

1739 wurde mit der Musik von Giuseppe Giovanni Bonno das Oratorium „*Eleazaro*“ in Wien aufgeführt (vgl. Bergalli, 1997:87f.).

1743 wurde in Venedig die Tragödie „*Elettra*“ zur Aufführung im Theater Grimani di S. Samuele und 1747 „*La Bradamante*“ zur Aufführung im Theater S. Angelo in Venedig veröffentlicht. Diese beiden Werke wurden zwar unter dem Namen Gasparo Gozzi veröffentlicht, jedoch geht Giammaria Mazzuchelli in „*Gli scrittori d’Italia*“ (1760) davon aus, dass beide von Luisa Bergalli Gozzi stammen. In einer Rezension in „*Novelle Letterarie della Repubblica di Venezia*“ aus dem Jahr 1744 wird das Werk „*Elettra*“ ebenfalls Luisa Bergalli Gozzi zugeschrieben. „*L’Almanacco delle donne*“, das 1750 in Venedig zwar anonym veröffentlicht wurde, wie es damals durchaus üblich war, wurde ebenfalls von Luisa Bergalli Gozzi verfasst (vgl. Bergalli, 1997:91f.).

Des Weiteren schrieb Luisa Bergalli Gozzi zahlreiche Sonette und Gedichte zu den verschiedensten Anlässen (vgl. Bandini Buti, 1941:85ff.).

Mit den Werken „*Le avventure del poeta*“, „*Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d’ogni secolo*“ und der Neuauflage von „*Rime*“ wollte Luisa Bergalli Gozzi einerseits die Klischees aufzeigen, mit denen DichterInnen jener Zeit behaftet waren, andererseits wollte sie mit diesen Werken auch beweisen, dass Frauen mit demselben Intellekt wie Männer ausgestattet waren und die italienische Literatur mit ausgezeichneten Werken bereichern konnten.

5.1.3 ÜBERSETZUNGEN

Luisa Bergalli Gozzi übersetzte zahlreiche Werke aus dem Französischen und Lateinischen. Zwischen 1727 und 1731 wurden in Venedig „*Le Commedie di Terenzio*“, das die Stücke „*L’Andria*“ (Terenzio, 1727), „*L’Eunuco*“ (Terenzio, 1728), „*L’Affanatore*“ (Terenzio, 1728), „*I due fratelli*“ (Terenzio, 1729), „*Gli Adelfi*“ (1729) (vgl. Tassistro, o.J.:70), „*Il Formione*“ (Terenzio, 1730) und „*L’Ecira*“ (Terenzio, 1731) umfasst, veröffentlicht und zwischen 1736 und 1737 anonym „*Opere di Racine*“ mit den Stücken „*Berenice*“, „*Bajazet*“, „*Mitridate*“, „*Ifigenia*“, „*Fedra ed Ippolito*“, „*Tebaide*“, „*Andromaca*“, „*Britannico*“, „*Athalie*“ und „*Ester*“ (vgl. Bergalli, 1997:87f.).

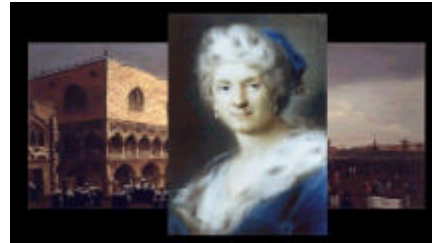
1739 erschien die Übersetzung „*Storia ecclesiastica di monsignor Claudio Fleury*“, die bis auf das erste Kapitel von Luisa Bergalli Gozzi übersetzt wurde, jedoch auf Wunsch des Verlegers unter dem Namen Gasparo Gozzi veröffentlicht wurde (vgl. Tassistro, o.J.:153). In Zusammenarbeit mit Gasparo Gozzi entstand 1745 die Übersetzung „*Il Misanthropo*“ von Jean-Baptiste Molière (vgl. Bergalli, 1997:88).

Im zweiten Band der Anthologie „*Teatro ebraico*“ aus dem Jahr 1751 befinden sich die Übersetzungen „*Il Gionata*“ und „*L’Assalonne*“ von Didier-Jaques Duché und „*I Maccabei*“ von Antoine Houdar de La Motte (vgl. Tassistro, o.J.:92). 1756 folgte die Übersetzung „*Le Amazzoni*“ von Madame Du Boccage (vgl. Du Boccage, 1756).

5.2 ELISABETTA CAMINER TURRA (1751-1796)

5.2.1 BIOGRAPHIE

Elisabetta Caminer Turra wurde am 29. Juli 1751 in Venedig geboren. Ihr Vater war Domenico Caminer, ihre Mutter hieß Anna Maldini (vgl. Bandini Buti, 1941:130).



Quelle: Puricelli, 2001

Domenico Caminer war einer der ersten Journalisten Venedigs, so wuchs Elisabetta Caminer mit dem Journalismus auf und folgte später dem Vorbild des Vaters. Bereits als junge Frau interessierte sich Elisabetta Caminer weniger für die Hausarbeit als für die Lektüre von Büchern, vor allem französischer Romane. Im Alter von 16 Jahren brach sie die Klosterschule ab und begann bereits an der Zeitschrift „*Europa letteraria*“, die ihr Vater 1768 gründete, mitzuarbeiten (vgl. Diamanti, 2001:1). Domenico Caminer wollte in seiner Zeitschrift das Beste aus anderen, vor allem aus ausländischen literarischen Zeitschriften veröffentlichen sowie seine Leser über neue Bücher informieren. Ausgezeichnete autodidaktisch erworbene Französischkenntnisse ermöglichten es Elisabetta Caminer, zahlreiche Artikel aus einigen zeitgenössischen französischen Zeitschriften ins Italienische zu übersetzen und in der Zeitschrift des Vaters zu veröffentlichen (vgl. Puricelli, 2001). Bereits mit 17 Jahren übersetzte sie Auszüge aus dem Theaterstück „*Eufemia ovvero Il trionfo della Religione*“ von François Thomas Marie Baculard D’Arnaud und aus „*Ericia ovvero la Vestale*“ von Gaspard Dubois-Fontenelle, die ebenfalls in der Zeitschrift „*Europa letteraria*“ im September bzw. Oktober 1768 veröffentlicht wurden (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:11).

Elisabetta Caminer sprach sich bei ihrem Debüt als Redakteurin offen für die Aufklärung und die moderne Literatur jenseits der Alpen aus und stand somit im Widerspruch mit den Einstellungen des Vaters. Mit 18 Jahren übersetzte sie das Theaterstück „*L’onesto colpevole ossia l’amore filiale*“ von Fenouillot de Falbaire für die Aufführung im Theater San Salvatore in Venedig (vgl. Diamanti, 2001:2).

Das Theaterstück fand großen Anklang, sodass der Direktor dieses Theaters die junge Übersetzerin ermutigte, weitere Theaterstücke, etwa „*Il disertore*“ von Louis Sebastien Mercier, ins Italienische zu übertragen (vgl. Bandini Buti, 1941:130).

Bereits mit 18 Jahren hatte Elisabetta Caminer klare Vorstellungen vom Theater und vertrat die Theaterreform von Carlo Goldoni (vgl. Puricelli, 2001, Petronio, 1993:185). In der „*Europa letteraria*“ zögerte sie auch nicht, Carlo Gozzi, Verfechter der „Commedia dell’arte“ und Schwager von Luisa Bergalli Gozzi, zu kritisieren (vgl. Puricelli, 2001). In dem Versuch, das zeitgenössische französische Theater in Italien bekannt zu machen, brach ein heftiger Streit zwischen Elisabetta Caminer und Carlo Gozzi aus:

La Caminer s’impegna a seguire i passi del Goldoni nella sua riforma del teatro e a introdurre il contemporaneo teatro francese presso il pubblico italiano. Da quello che forse era stata dapprima una relazione amichevole tra la Caminer e il Gozzi nasce quindi un conflitto letterario. (Sama, 1998:65)

Am 20. Juni 1772 heiratete Elisabetta Caminer den Arzt und Naturalisten Antonio Turra, dem sie nach Vicenza folgte, wo sie weiterhin für die „*Europa letteraria*“ arbeitete und ihren Übersetzungen von Theaterstücken nachging (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:24f.). In Vicenza eröffnete sie einen Salon, in den sie Intellektuelle und Literaten lud, und gründete eine Theaterschule, die ausgezeichnete SchauspielerInnen ausbildete (vgl. Diamanti, 2001:2). Neben ihrer Tätigkeit als Redakteurin und Übersetzerin war sie auch als Pädagogin, Dramaturgin, Regisseurin, Lehrerin und höchstwahrscheinlich sogar selbst als Schauspielerin tätig (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:59).

Von Vicenza aus arbeitete Elisabetta Caminer Turra bei der Auswahl der Beiträge für die Zeitschrift eng mit dem Abt und Naturwissenschaftler Alberto Fortis zusammen, sodass die Rolle ihres Vaters bei der Gestaltung der venezianischen Zeitschrift „*Europa Letteraria*“ immer mehr an den Rand gedrängt wurde. Elisabetta Caminer Turra und Alberto Fortis sahen in der Zeitschrift ein potentes Medium, die neuen aufklärerischen Ideen zu verbreiten (vgl. Puricelli, 2001).

Elisabetta Caminer Turra hatte einen großen Bekanntenkreis. Dazu zählten unter anderem die Venezianerin Giustina Renier Michiel (1755-1832), die Shakespeare übersetzte (vgl. Bandini Buti, 1941:171ff.), Isabella Teotochi Albrizzi (1760-1836), deren Salon in Venedig von Persönlichkeiten wie etwa Ugo Foscolo, Vittorio Alfieri, Ippolito Pindemonte und George Gordon Byron besucht wurde (vgl. Riganti, 1994:47) und Francesco Albergati Capacelli (1728–1804), ein bologneser Komödientextdichter, mit dem Elisabetta Caminer Turra einen intensiven Briefwechsel führte, in dem sie gegenseitig zu ihren Werken Stellung nahmen. Elisabetta rezensierte in ihrer Zeitschrift die Originalwerke und Übersetzungen von Francesco Albergati Capacelli, während dieser ihre übersetzten Theaterstücke, etwa „*Gabriella di Vergy*“ von Burette de Belloy und „*Il Disertore*“ von Louis Sebastien Mercier, in seinem privaten Theater in Bologna aufführte (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:12ff.).

1774 wurde die „*Europa Letteraria*“ in „*Il Giornale Enciclopedico*“ umbenannt, die Elisabetta Caminer Turra gemeinsam mit ihrem Vater leitete. 1777 übernahm sie jedoch gemeinsam mit dem Advokaten Giovanni Scola die Leitung der Zeitschrift, und die Redaktion und der Druck wurden nach Vicenza verlegt. Die Zeitschrift erschien wöchentlich und wurde Bezugspunkt für aufklärerische Ideen, die in Frankreich und in Deutschland bereits verbreitet waren sowie für die aufklärerische Kultur Italiens:

„Il Giornale Enciclopedico“ contribuì in modo determinante alla diffusione in Italia delle idee e degli scritti di Voltaire, Rousseau, D'Alembert, ma anche Locke. (Puricelli, 2001)

Im Jahre 1781 wurde die Zusammenarbeit zwischen Elisabetta Caminer Turra und Giovanni Scola plötzlich aus unbekanntem Gründen abgebrochen (vgl. Puricelli, 2001), und 1782 wurde der Name der Zeitschrift in „*Nuovo Giornale Enciclopedico*“ umbenannt. Neben literarischen Themen behandelte man nun auch Themen wie etwa die neue Auffassung von Erziehung, die Erneuerung des Theaters und der Sprache (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:35f.). 1790 wurde der Name der Zeitschrift wiederum geändert, und zwar in „*Nuovo Giornale Enciclopedico*“

d'Italia“, die jedoch den Erfolgen ihrer Vorläufer nicht standhalten konnte und nur bis 1794 bestand (vgl. Diamanti, 2001:3).

1795 erkrankte Elisabetta Caminer Turra an Brustkrebs. Die noch im selben Jahr durchgeführte Operation brachte jedoch nicht den erhofften Erfolg und so verstarb Elisabetta Caminer Turra am 7. Juni 1796 in Orgiano bei Vicenza. Sie wurde in der Kirche Santo Stefano in Vicenza beigesetzt (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:54ff.).

5.2.2 ORIGINALWERKE

Neben ihren Übersetzungen verfasste Elisabetta Caminer Turra zahlreiche wissenschaftliche und literarische Artikel, die in den Zeitschriften „*Europa Letteraria*“, „*Il Giornale Enciclopedico*“ „*Nuovo Giornale Enciclopedico*“ sowie in der „*Nuovo Giornale Enciclopedico d'Italia*“ veröffentlicht wurden. Darüber hinaus schrieb sie auch Sonette und Gedichte zu feierlichen Anlässen wie Hochzeiten, Einweihungen aber auch zu Todesfällen (vgl. Bandini Buti, 1941:130f.).
Nachstehend werden ihre Originalwerke angeführt:

- *Sonetto all'Eccellentissima Signora Procuratessa Paolina Gambara Pisani Cognata Dignissima dell'Ecc. Signor Procuratore. In Poetici Componimenti per l'ingresso solenne alla dignità di Procurator di S. Marco per merito dell'Eccellentissimo Signor Gian-Francesco Pisani. Raccolti da Giambatista Lusa Nobile di Feltre, Venezia, Guglielmo Zerletti, 1763, p. XV*
- *Rime, in Poesie di diversi autori, in morte della contessa Antonia Dondi Orologio Borromeo, ecc., Padova, 1769*
- *Rime di donne illustri a Sua Eccellenza Caterin Dolfina cavaliere e procuratessa Tron, Venezia, Pietro Valvasense, 1773, pp. 20 s.*
- *Rime, in Raccolta di rime di donne illustri a S. E. Caterina Dolfin, ecc., Venezia, 1773*
- *Poesie per le fanciulle, Venezia, 1774*
- *Sonetto a sua eccellenza Polo Querini cugino della sacra sposa. In: Poesie nell'occasione che veste l'abito di S. Benedetto nel Nobilissimo monastero di S.*

- Zaccaria di Venezia la nobil donna Foscarina Garzoni che prende il nome die Maria Pisana*, Venezia, Stamperia Fenzo, 1781, p. XXVIII
- *Ottave per le felici nozze de' signori Francesca Ceroni e Giuseppe Dottor Disconzi*, Vicenza, Turra, 1785, pp. 3 – 10
 - *Idillio per il felicissimo ingresso di Sua Eccellenza Reverendissima Mons. Marco Zaguri alla Chiesa Vescovile di Vicenza*, Vicenza, Turra, 1786
 - *Idillio per il felicissimo ingresso alla dignità di Procurator di S. Marco di S. E. il Sign. Cavalier Andrea Memmo*, Vicenza, Turra, 1787, p. 10
 - *Versi nella partenza da Vicenza del podestà Camillo Gritti*. In *Tributo alla Verità*, Vicenza, Turra, 1788, pp. 3-18 e 101-106
 - *Versi in Raccolta di sentimenti ingenui presentati al Reverendissimo Signor D. Bartolomeo Fiorese nel suo solenne ingresso alla Pieve di S. Angelo da Antonio Caminer*, Vicenza, Turra, 1790, pp. 58-63 e 83 s.
 - *Idillio. Nel solenne ingresso del Rev. Sig. Abate Antonio Gobbetti alla Chiesa Parrocchiale di Santo Stefano in Vicenza*. Insetto nel „Giornale poetico, ossia Poesie inedite d'Italiani Viventi“. Anno Terzo, Secondo trimestre, Venezia, Giacomo Storti, 1791
 - *Il serto. Alla Nobile Signora Contessa Lucietta Da Porto*, Vicenza, Turra 1791
 - *Nuova raccolta di novelle morali*, tomi cinque, Vicenza, 1791-92-93
 - *Lettera sulle prime tragedie dell' Alfieri*, in *Saggi dell'Accademia degli Unanimi*, tomo I. Torini, 1793
 - *Serto della contessa Lucietta Porto*, Vicenza, 1793
 - *Rime in Anno poetico, ossia Raccolta Annuale di Poesie Inedite di Autori Viventi*. Vol. IV, Venezia, Tip. Pepoliana, 1796, pp., 25-36

(Unfer Lukoschik, 1998:115ff. / Bandini Buti, 1941:130f.)

5.2.3 ÜBERSETZUNGEN

Elisabetta Caminer Turra verfügte über sehr gute Französischkenntnisse, die sie wie erwähnt bereits als junge Frau nutzte, um Artikel aus zeitgenössischen französischen Zeitschriften ins Italienische zu übersetzen und in der Zeitschrift „*Europea Letteraria*“ ihres Vaters zu veröffentlichen (vgl. Puricelli, 2001). Neben ihrer

Tätigkeit als Redakteurin übersetzte sie zahlreiche Theaterstücke, die sie 1772 in der Sammlung *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer Turra* in vier Bänden veröffentlichte. Diese Sammlung umfasst italienische Übersetzungen von Theaterstücken, die von Vertretern der europäischen Aufklärung geschrieben wurden und stellt eine sehr wichtige Etappe für die Verbreitung des bürgerlichen Trauerspiels in Italien dar (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:21).

Es handelt sich dabei um:

- *Olindo e Sofronia* von Louis-Sébastien Mercier
- *Eufemia o sia il trionfo della religione* von François Thomas Marie Baculard D'Arnaud
- *Il Disertore* von Louis-Sébastien Mercier
- *Il Matrimonio interrotto* von Jean-Francois Cailhava de L'Estandoux
- *Il Fabbricatore inglese* von Charles Georges Fénuillot de Falbaire de Quincey
- *Il collerico di buon cuore* von Carlo Goldoni in Französisch verfasst
- *L'Onesto colpevole o sia l'Amor filiale* von Charles Georges Fénuillot de Falbaire de Quincey
- *Gabriella di Vergy* von Pierre Laurent Buyrette de Belloy
- *I due amici ovvero il Negoziante di Lione* von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais
- *Il Falso amico* von Louis-Sébastien Mercier
- *Il ripiego felice* von Arthur Murphy
- *Béverlei* von Bernard-Joseph Saurin
- *Clarice* von Jean André Perreau
- *Giannina ovvero il Disinteresse* von Cavaliere D.S.W.
- *Jenneval ovvero il Barnevelt francese* von Louis-Sébastien Mercier
- *I pelopidi ovvero Atreo e Tieste* von Voltaire
- *Trionfo delle buone mogli* von Johann Elias Schlegel

(vgl. Unfer Lukoschik, 1998:117f.)

1774 wurde die *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra* in sechs Bänden veröffentlicht. Mit dieser Sammlung wollte

Elisabetta Caminer Turra ebenfalls einen Querschnitt der Theaterproduktion aus der Zeit der europäischen Aufklärung geben (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:43f.). Da Elisabetta Caminer Turra zwar über Französisch-, Englisch- und offensichtlich auch über Deutschkenntnisse verfügte, die zu übersetzenden Theaterstücke jedoch auch in anderen Sprachen wie Spanisch, Russisch usw. verfasst waren, fertigte sie Übersetzungen aus zweiter Hand an, wobei sie auf französische Übersetzungen dieser Werke zurückgriff. Nachfolgend sollen die Theaterstücke der sechs Bände angeführt werden, wobei sich in Klammer die jeweilige Sprache des Originalwerks – sofern dokumentiert – befindet:

Band I:

- *La Caccia di Enrico IV* von Charles Collé (französisch)
- *La Morte di Bucefalo* von Pierre Rousseau
- *L'Indigente* von Louis-Sébastien Mercier (französisch)
- *La moglie gelosa* von George Colman (englisch)

Band II:

- *Sara Sampson* von Gotthold Ephraim Lessing (deutsch)
- *Il Cieco di Bethnal-Green* von Robert Dodsley (englisch)
- *La sposa in Lutto* von William Congreve (englisch)
- *Solimano II* von Charles Simon Favart (französisch)

Band III:

- *Il Saggio nel suo Ritiro* von Don Giovanni de Mathos Fragoso (spanisch)
- *Lo Stagnajo politico ovvero l'uomo di stato immaginario* von Ludvig Holberg (dänisch)
- *Le leggi di Minosse* von Voltaire (französisch)
- *La bottega del Chincagliere* von Robert Dodsley (englisch)

Band IV:

- *Il Figlio Riconoscente* von Johann Jakob Engel (deutsch)
- *Non sempre è certo il peggio* von Don Pedro Calderon della Barca (spanisch)
- *Merival* von Francois Thomas Marie Baculard D'Arnaud (französisch)
- *Il Nascosto, e la Velata* von Don Pedro Calderon della Barca (spanisch)

Band V:

- *Alberto Primo ovvero Adelina* von Antoine Blanc (französisch)
- *Il Carretto del Venditore d'Aceto* von Louis-Sébastien Mercier (französisch)
- *Mentzikoff* von einem unbekanntem Autor (russisch)
- *La Giornaliera* von Ludvig Holberg (dänisch)

Band VI:

- *Natalia* von Louis-Sébastien Mercier (französisch)
- *La scuola de' costumi ovvero le Conseguenze del libertinaggio* von Charles Georges Fénéouillot de Falbaire de Quincey (französisch)
- *Lo Stato di Matrimonio* von Jakob Friedrich Freiherr von Bielefeld (holländisch)
- *La madre gelosa* von Nicolas Thomas Barthe (französisch)

Im selben Jahr übersetzte sie "*Il magazzino delle fanciulle*" von Signora Beaumont, 1781 "*Il magazzino delle adulte*" und 1782 "*Istruzione per le giovani dame che entrano nel mondo e si maritano*" von derselben Schriftstellerin (vgl. Bandini Buti, 1941:131).

Aus dem Jahr 1780 stammt das Werk „*Quadro della storia Moderna dalla caduta dell'Impero d'Occidente sino alla pace di Vestfalia del signor cav. di Méhégan*“, das aus dem Französischen übersetzt wurde.

Elisabetta Caminer Turra zeigte auch großes Interesse an der deutschen Literatur. Besonderes Augenmerk legte sie dabei auf die Werke des Schweizer Dichters und Malers Salomon Geßner (1730-1788), dessen Werke sie ebenfalls ins Italienische übersetzte:

1781 veröffentlichte Elisabetta Caminer Turra „*Le opere del Sig. Salomone Gesnero tradotte dalla Sig. Elisabetta Caminer Turra, con le Novelle morali del Sig. D*** [Diderot], Tomi III, Vicenza, Turra, 1781*“.

Ferner übersetzte sie „*Idilli del Sig. Salomone Gessner tradotti. Tomi II, Livorno C. Giorgi, 1787*“ und „*Il primo navigatore. Poemetto del sig. Salomone Gessner, tradotto dalla signora Elisabetta Caminer Turra, Livorno, Giorgi, 1787*“.

Aus dem Jahre 1793 stammt ihre Übersetzung „*L'ammalato immaginario, commedia con prologhi e intermezzi di Molière*, traduzione di Elisabetta Caminer Turra. In *Biblioteca teatrale della nazione francese, ossia raccolta de' più scelti componimenti teatrali d'Europa*“.

„*Drammi Trasportati dal Francese Idioma Ad uso Del Teatro Italiano Da Elisabetta Caminer Turra Per servire di Proseguimento al Corpo delle Traduzioni Teatrali pubblicato dalla medesima qualche anno fa, Tomi II, Venezia, Albrizzi 1794*“ umfasst folgende Theaterstücke:

- *Tamos re d'Egitto* von einem unbekanntem Autor
- *L'Abitante della Guadaluppa* von Louis-Sébastien Mercier
- *L'Umanità o sia il Ritratto dell'indigenza* von Randon de Boisset
- *Paolo e Virginia* von E. Guillaume Francois de Favères
- *Lo spetro [sic] ovvero i due granatieri* von Alexandre Joseph Désenne
- *I sepolcri di Verona* von Louis-Sébastien Mercier
- *Il sordo o la Locanda piena* von Pierre Jean-Baptiste Choudard Desforges
- *La Lite di famiglia* von Francois Claude Le Roy de Lozembrune
- *La Curiosa* von Caroline Stéphanie Félicité Ducrest de Mézières comtesse de Genlis
- *Il sonnambulo* von Antoine de Ferriol comte de Pont-de-Vesle

(vgl. Unfer Lukoschik, 1998:120ff.)

Zu weiteren Übersetzungen zählen „*I nuovi racconti morali* di J.F. Marmontel“ (Forlani/Savini, 1991:109) und „*Del soggiorno dei conti del Nord in Venezia nel gennaio 1782*“, dessen Originalautor nicht bekannt ist (vgl. Bandini Buti, 1941:131).

5.3 ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL (1752-1799)

5.3.1 BIOGRAPHIE

Eleonora De Fonseca Pimentel wurde am 13. Jänner 1752 als Tochter von Don Clemente Henriquez de Fonseca Pimentel Chaves und seiner Frau Caterina Lopez de León in Rom geboren (vgl. Macciocchi, 1993:27). Ihr vollständiger Name lautete Eleonora Anna Maria Felice de Fonseca Pimentel (vgl. Cassani, 1999:26).



Quelle: Rosa, 1996

Eleonoras Familie portugiesischer Herkunft gehörte der Aristokratie an. Bis zu ihrem achten Lebensjahr lebte Eleonora mit ihrer Familie in Rom. 1760 musste sie jedoch Rom verlassen und nach Neapel emigrieren. Grund dafür war der Streit zwischen Portugal und der römischen Kurie, nachdem die Jesuiten aus Portugal und den portugiesischen Kolonien vertrieben worden waren (vgl. Macciocchi, 1993:21ff.). In Neapel widmete sich die talentierte junge Frau, die neben Lateinisch und Griechisch auch Italienisch, Französisch, Englisch und Portugiesisch beherrschte, ernsthaften Studien. Ihr Onkel, der Abt Antonio Lopez, der mit der Familie nach Neapel ging, übte auf Eleonoras Bildung großen Einfluss aus (vgl. *ibid.*:29):

Riprese gli studi di greco e di latino, ma affinava anche la conoscenza delle lingue moderne: il portoghese, idioma della terra di origine, l'italiano, il francese e l'inglese. Le furono procurati dal padre ottimi maestri, fu inserita negli ambienti intellettualmente più stimolanti, grazie allo zio colto, l'abate Don Antonio Lopez, eccellente letterato [...]. (Macciocchi, 1993:75)

Neben ihrer Vorliebe für Fremdsprachen interessierte sich Eleonora auch für Naturwissenschaften, Philosophie und für demokratische Ideen (vgl. Peterson, 1999:1). Bereits mit 16 Jahren gehörte Eleonora verschiedenen Akademien in Neapel an. In der Akademie „Filaleti“ war sie unter dem Anagramm *Epolnifenora Olcesamante* und in der Akademie „Arcadia“ unter dem Namen *Altidora Esperetusa* bekannt (vgl. Bandini Buti, 1941:268). Mit 18 Jahren schickte Eleonora ihre ersten

gedruckten Verse dem Dichter Pietro Metastasio, der Eleonoras Werke sehr lobte und bis zu seinem Tode mit ihr im Briefwechsel stand (vgl. Macciocchi, 1993:123).

Zu Eleonora de Fonseca Pimentels Lieblingsdisziplinen zählten Wirtschaft und öffentliches Recht. Dies ermöglichte ihr, folgende Abhandlung von Nicolò Caravita ins Italienische zu übersetzen und mit Kommentaren zu versehen: „*Niun diritto compete al Sommo Pontefice sul regno di Napoli. Dissertazione storico-legale del Consigliere Nicolò Caravita, tradotta dal Latino ed illustrata con varie note.*“ (vgl. Battaglini, 1997:11f.).

In Neapel ahmte man zu jener Zeit die am französischen Hof vorherrschende Etikette der Königin Marie-Antoinette nach, die im Gegensatz zu ihrer Schwester Maria Carolina beim Volk relativ beliebt war. Anlässlich der Geburt des Sohnes des neapolitanischen Herrscherpaares Carolina und Ferdinand fand am königlichen Hof ein Wettbewerb für DichterInnen statt. Unter den acht TeilnehmerInnen befand sich auch Eleonora de Fonseca Pimentel, die diesen Wettbewerb gewann. Mit diesem Sieg wurden ihr die Pforten zur Bibliothek des Königsschlusses geöffnet (vgl. Macciocchi, 1993:111ff.):

Carolina fece di lei la propria bibliotecaria. Fu allora che prese a trascorrere le sue giornate nella biblioteca della reggia, fra i libri che amava così fervidamente, e trovava riparo nelle sale che nessuno dei reali frequentava, le sale più silenziose dell'immensa dimora. (Macciocchi, 1993:119f.)

Eleonora ließ sich Bücher aus Paris kommen oder lieh sie von Bekannten, mit denen sie dann literarische und politische Diskussionen führte. Auch ihr gesellschaftliches Leben war sehr erfüllt. Sie besuchte verschiedene Salons und zahlreiche Bälle (vgl. Macciocchi, 1993:136).

Am 17. Oktober 1777 heiratete Eleonora de Fonseca Pimentel den vierzigjährigen Offizier Pasquale Tria de Solis aus Neapel (vgl. Bandini Buti, 1941:269) und am 31. Oktober 1778 kam ihr Sohn Francesco Maria Clemente Nicola zur Welt. Sie versuchte das Kind auf moderne Art großzuziehen und stillte es sogar selbst. Das Kind starb jedoch bereits mit acht Monaten (vgl. Macciocchi, 1993:140f.). Nach

sieben qualvollen Ehejahren, die von krankhafter Eifersucht, Schlägen und Treulosigkeiten des Ehemannes gezeichnet waren, wurde Eleonoras Ehe mit Hilfe ihres Vaters, der beim König ein Gesuch einreichte, aufgelöst:

Era il 1784 quando il padre chiese la separazione e il 1785 quando il marito non ebbe più potestà alcuna su di lei e nessun potere di perseguirla per la sua passione politica e culturale. (Macciocchi, 1993:142)

Eleonora de Fonseca Pimentel gliederte sich wieder in das gesellschaftliche Leben ein, besuchte den Salon von Giulia Carafa, der Ehefrau des Herzogs Serra di Cassano, und fand Trost und Ruhe in ihren Studien (vgl. Macciocchi, 1993:199).

Die autoritäre Politik der Herrscher in Neapel und der revolutionäre Wind, der aus Frankreich wehte, veränderte auch die politische Einstellung von Eleonora de Fonseca Pimentel (vgl. Bandini Buti, 1941:269). Sie propagierte demokratische Ideen und befürwortete eine friedliche Revolution (vgl. Peterson, 1999:2). Nach der französischen Revolution im Jahre 1789 bekamen es auch die Bourbonen in Neapel mit der Angst zu tun. Es wurden ausländische Zeitungen, vor allem die französische Zeitung „Moniteur“ verboten, und man begann, die neapolitanischen Jakobiner zu verfolgen (vgl. Macciocchi, 1993:206).

Als man Eleonora verdächtigte, Beziehungen zu den Jakobinern zu haben, stand sie unter ständiger Beobachtung. Am 5.10.1798 wurde sie mit der Anschuldigung, Jakobinerin zu sein, verhaftet und musste die darauffolgenden vier Monate unter menschenunwürdigen Bedingungen im Gefängnis verbringen (vgl. *ibid.*:222f.). Erst als der Feldzug der Bourbonen gegen die Franzosen scheiterte und König Ferdinand nach Sizilien flüchtete, wurde Eleonora aus dem Gefängnis befreit und beteiligte sich aktiv an der Revolution (vgl. Cassani, 1999:48f.). Sie ließ sich die Haare kurz schneiden, wie es bei RevolutionärInnen üblich war und wurde mit „cittadina Pimentel“ angesprochen. Vom 19. auf den 20. Jänner 1799 besetzte sie gemeinsam mit anderen Patriotinnen und Patrioten das Schloss Sant’Elmo in Neapel. Es galt das Motto: „*O vita, o morte!*“ (Macciocchi, 1993:240). Unter den Frauen, die sich teilweise als Männer verkleidet hatten, befanden sich patriotische Aristokratinnen sowie die Frauen von Jakobinern. Als die Franzosen unter der Führung von Jean-

Étienne Championnet am 23. Jänner 1799 Neapel erreichten, war das Schloss bereits erobert und mit einem Freiheitsbaum versehen (vgl. *ibid.*:240f.). An dem Tag, als die Parthenopäische Republik ausgerufen wurde, trug Eleonora ihr „*Inno alla libertà*“, eine Hymne auf die Freiheit, vor (vgl. Bandini Buti, 1941:269).

Während der Zeit der Republik wurde Eleonora die Zeitung „*Monitore napoletano*“ anvertraut, die sie vom 2. Februar bis zum 8. Juni 1799 fast ausschließlich alleine leitete (vgl. Macciocchi, 1993:263f.). Es handelte sich dabei um ein politisches Blatt, mit dem Eleonora einige Ziele verfolgte. Einerseits wollte sie die Regierung auf ihrem Weg der Reformierung vorantreiben, andererseits verteidigte sie das neapolitanische Volk und seine Bedürfnisse (vgl. Battaglini, 1997:32). Sie begab sich auch unter das neapolitanische Volk und verbreitete die neuen Ideen im Dialekt, um so besser verstanden zu werden. Dadurch wollte sie den Menschen die Werte der Republik näher bringen (vgl. Macciocchi, 1993:243f.).

Eleonora nahm sich auch kein Blatt vor den Mund, wenn es darum ging, über das neapolitanische Herrscherpaar zu schreiben. Sie bezeichnete Carolina im „*Monitore*“ als „*trimbade impura*“ und als Frau eines „*imbecille tiranno*“; damit unterschrieb sie ihr eigenes Todesurteil (vgl. *ibid.*:292).

Die Zeit für die junge neapolitanische Republik war noch nicht gekommen. Am 8. Juni 1799 fielen bourbonische Truppen unter der Führung Kardinal Ruffos in Neapel ein. Die Gräueltaten, die die bourbonischen Truppen im Namen des Königs begingen, reichten – wie bereits erwähnt – von Vergewaltigungen an Frauen, Kindern und sogar an Klosterschwestern bis zu Massakern. Die Jakobiner bzw. die Republikaner sollten im Namen des Königs systematisch ausgerottet werden (vgl. *ibid.*:349f.):

Entrate le masse Calabre nella città, ed unitesi colla plebagia,
che ben tosto comparve armata, tanti e tanti eccidii comise,
che la penna rifugge a descriverli. Guai a que' Patriotti che
non furono solleciti a ritirarsi in uno delle indicate Castella,
mentre il popolaccio, col pretesto della causa del Re, li
aggrediva e li massacrava. (Macciocchi, 1993:356)

Als Kardinal Ruffo in die Stadt einfiel, flüchtete Eleonora de Fonseca Pimentel mit anderen Patriotinnen in die Festung Sant'Elmo. Nach der Kapitulation der Republikaner am 21. Juni 1799 begab sie sich auf ein französisches Schiff, um ins Exil zu gelangen. Jedoch sollte Eleonora den neapolitanischen Hafen niemals verlassen, das französische Exil niemals sehen. Denn gemeinsam mit anderen Patrioten wurde sie im letzten Augenblick vom Schiff geholt und zum Tode verurteilt (vgl. Macciocchi, 1993:359f.). Die Verbrechen, derer sie angeklagt wurde, werden heute in den meisten Ländern der Welt nicht als Vergehen angesehen. Doch damals reichten sie für ein Todesurteil. Eleonora wurde beschuldigt, öffentliche Reden in den Strassen zu halten und eine Zeitung zu leiten (vgl. Peterson, 1999:3).

Am 18. August 1799 wurde Eleonora in das *Castello del Carmine*, in das sogenannte „*Anticamera della Morte*“, das Vorzimmer des Todes gebracht. Dort sollte sie die letzten vierundzwanzig Stunden bis zu ihrer Hinrichtung verbringen, die am 20. August 1799 stattfand (vgl. Macciocchi, 1993:374f.). Obwohl Eleonora eine Marchesa war und es nicht ihrer Würde entsprach, wurde sie erhängt und nicht enthauptet (vgl. *ibid.*:292). Auf ihrem Weg zum Galgen war sie dem Geschrei und den Beleidigungen der angesammelten Menschenmassen ausgesetzt: „A morte la Giacobba, viva'o rre“ (*ibid.*:380).

Trotzdem trat Eleonora dem Strang genauso mutig entgegen wie sie für die Freiheit gekämpft hatte. Im Angesicht des Todes, nachdem ihr noch eine Tasse Kaffee gewährt wurde (vgl. *ibid.*:379), sprach sie die Worte:

Forsan et haec olim meminisse juvabit
(E forse un giorno gioverà ricordare tutto questo) VIRGILIO
(Fonseca Pimentel zit. n. Macciocchi, 1993:5)

5.3.2 ORIGINALWERKE

Die Liste der Werke von Eleonora de Fonseca Pimentel ist sehr lang. Es handelt sich dabei vor allem um Gedichte, Dramen, Epithalamien und Sonette anlässlich eines Todes oder einer Geburt. Sie schrieb angeblich nur zwei Gedichte mit politischem

Inhalt. Eines davon war „*Inno alla libertà*“, das sie im Castello S. Elmo im Jänner 1799 verfasste (vgl. Battaglini, 1997:18). Den Großteil ihrer Werke schrieb sie jedoch zu freudigen Ereignissen im Herrscherhaus und für den Empfang von ausländischen Gästen. Das Epithalamium „*Il tempio della gloria*“ aus dem Jahre 1768 verfasste sie beispielsweise anlässlich der Hochzeit von König Ferdinand IV mit Maria Carolina (vgl. Cassani, 1999:31). Eine Ausnahme bildet das Bändchen „*Sonetti di Altidora Esperetusa in morte del suo unico figlio*“, in dem sie ihrem Schmerz über den Tod ihres Kindes Ausdruck verleiht (vgl. Battaglini, 1997:18f.).

Weitere Werke werden aus der Bibliographie in Benedetto Croce's „*La rivoluzione napoletana del 1799*“ zitiert:

- *Il tempio della gloria*. Epitalamio nell'augustissime nozze di Ferdinando IV re delle due Sicilie con Maria Carolina arciduchessa d'Austria di ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL, tra i Filaleti Epolnifenora Olcesamante, Napoli, 1768, presso Giuseppe Raimondi.
- Sonetto, in *Componimenti per le nozze dell'ecc.mo signore D. Gherardo Carafa Conte di Policastro ecc. con D. Maddalena Serra de'duchi di Cassano, e di D. Luigi Serra duca di Cassano ecc. con D. Giulia Carafa de'Principi della Roccella*, in Napoli, 1770, a p. 82. – La raccolta fu messa insieme da Luigi Serio.
- Sonetto, in *Componimenti per la morte di Monsignor Giovanni Capece de' baroni di Barbarano Patrizio del Sedile di Nido, vescovo di Oria*, raccolti da Michele Arditi giureconsulto napoletano, in Napoli, presso i Raimondi, 1771.
- Due epigrammi latini, col nome di Altidora Esperetusa, innanzi al libro di FR. VICTORIO DE SANTA MARIA, *Doctrina christiaâ e rosario de Nossa Senhora composta en metro*, En Napoles, na estamperia de Raimondi [1771]; ristampa di Roma, 1780.
- Sonetto, in *Rime di donne illustri a S. E. Caterina Dolfin cavaliere e procuratessa Tron nel gloriosissimo ingresso alla dignità di procuratore per merito di S. Marco di S. E. Cavalier Andrea Tron*, Venezia, P. Valvasense, 1773. La raccolta fu fatta da Luisa Bergalli.
- *A Maria Carolina regina delle due Sicilie per l'augustissimo parto d'una seconda bambina, Sonetto*, s. l. a., foglio volante.

- *La nascita d'Orfeo*. Cantata per l'augustissima nascita di S. A. R. il principe ereditario delle due Sicilie di ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL fra gli Arcadi Altidora Esperetusa, in Napoli, 1775, presso i Raimondi, di pp. 31.
- Sonetto, in *Componimenti poetici per le nozze di Vincenzo duca della Salandra con Beatrice di Sangro*, 1775.
- *Il trionfo della virtù*. Componimento drammatico dedicato all'Eccellenza del sig. Marchese di Pombal primo ministro segretario di stato del Re fedelissimo ecc. di ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL s. l. a. [Napoli, 1777].
- *Sonetti di Altidora Esperetusa in morte del suo unico figlio*, Napoli, 1779, di pp. 20.
- Sonetto, in *Orazioni e Sonetti nella solenne apertura della Reale Accademia delle Scienze e Belle lettere in Napoli recitata nel dì 5 maggio 1780*.
- *La gioia d'Italia*. Cantata per l'arrivo in Napoli delle LL. Alt. RR. il Granduca e la Gran Duchessa delle Russie di ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL nei Tria de Solis fra gli Arcadi Altidora Esperetusa. S. l. a., di pp. 11 num.: la 12.^a non numerata contiene un sonetto: *Alla Cesarea Imperial Maestà di Caterina II Imperatrice autocratica delle Russie*.
- *Il vero omaggio*. Cantata per celebrare il fausto ritorno delle loro Maestà di ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL... Epigr.: *Vultus ubi tum affulsit populo, gratior it dies*. HORAT. S. l. a. di pp. 23.
- Sonetto, in *Componimenti poetici per le leggi date alla nuova popolazione di Santo Leucio da Ferdinando IV re delle Sicilie P.F.A.* Napoli, dalla stamperia reale, 1789, a p. 23.
- Sonetto in dialetto napoletano per l'abolizione della chinea, in foglio volante, senza firma, ma che nella copia da me veduta reca a mano: "Di D. Eleonora Lopez [sic] Pimentel". È dedicato: *A lo rre nnuosto – Ferdinando IV – Ddio nce lo guard'e mmantenga – a nnomme de lo fedelissimo puopolo napoletano - Fabbeione; [...]*
- *La fuga in Egitto*. Oratorio sacro dedicato a S. A. R. D. Carlotta Borbone principessa del Brasile da Donna Eleonora de Fonseca Chaves. Napoli, MDCCXCII.
- *Monitore napoletano* (Dal n. 15 in poi napoletano). [...]

(Cassani, 1999:81ff.)

5.3.3 ÜBERSETZUNGEN

Leider war es mir im Zuge meiner Recherchen nur möglich, zwei Übersetzungen von Eleonora de Fonseca Pimentel ausfindig zu machen. Dabei handelt es sich um die Übersetzung der lateinischen Abhandlung von Nicolò Caravita „*Nullum jus pontificis maximi in regno neapolitano, dissertatio historico-iuridica*“ (Battaglini, 1997:27) aus dem Jahre 1707 ins Italienische und zwar mit dem Titel: „*Niun diritto compete al Sommo Pontefice sul regno di Napoli. Dissertazione istorica-legale del Consigliere Nicolò Caravita, tradotta dal latino, ed illustrata con varie note.*“

Aus dem Portugiesischen übersetzte Eleonora de Fonseca Pimentel ein Werk von Antonio Pereira del Figueredo mit dem italienischen Titel: „*Analisi della professione di fede del santo padre Pio IV di ANTONIO PEREIRA DEL FIGUEIREDO, ecc., ora tradotta dal portoghese con alcune dilucidazioni*, Napoli, 1792, nella stamperia di Nicola Russo, in 4°, di pp. XV-140“ (Cassani, 1999:84).

Obwohl Eleonora de Fonseca Pimentel - wie bereits in ihrer Biographie erwähnt - neben Lateinisch und Portugiesisch auch Griechisch, Italienisch, Französisch und Englisch beherrschte, sind mir keine weiteren Übersetzungen bekannt.

5.4 TERESA CARNIANI MALVEZZI (1785-1859)

5.4.1 BIOGRAPHIE

Teresa Carniani wurde am 28. März 1785 in Florenz geboren (vgl. Orestano, 1940:140). 1801 heiratete sie den bologneser Grafen Francesco Malvezzi dei Medici, dem sie 1802 nach Bologna folgte. Unter dem arkadischen Namen *Ipsinoe Cidonia* eröffnete sie in Bologna ihren Salon, in den sie Gelehrte und Künstler lud und nahm Unterricht in klassischer Literatur, Philosophie und modernen Sprachen bei ausgewählten Lehrern wie dem Cardinal Giuseppe Mezzofanti (1774-1849), der angeblich etwa zwanzig Sprachen fließend sprach (vgl. Bonghi, 1998).

Zu ihrem Freundeskreis zählten der Dichter Vincenzo Monti (1754-1828) und der Literat Giulio Perticari (1779-1822) (vgl. Orestano, 1940:243). 1826 lernte Teresa Carniani Malvezzi in der *Accademia dei Felsinei* Giacomo Leopardi (1798-1837) kennen. Obwohl Giacomo Leopardi 13 Jahre jünger war als Teresa Carniani Malvezzi, entstand aus einer engen Freundschaft eine tiefe Leidenschaft, die Leopardi in seinen Briefen oft beschrieb (vgl. Bandini Buti, 1941:140). Giacomo Leopardi war von der Persönlichkeit und dem Wissen von Teresa Carniani Malvezzi überwältigt:

[...] e lui che non aveva ancora conosciuto una donna in grado di capire ciò che lui le diceva, provò per Teresa, per la prima volta in vita sua una sconvolgente e inebriante sensazione mai provata prima. (Bonghi, 1998)

Zu jener Zeit übersetzte Teresa Carniani Malvezzi einige Fragmente aus „*De Republica*“ von Cicero, und der Prinz Pietro Odescalchi, der sich zur gleichen Zeit an die selbe Arbeit machte, gestand der Übersetzerin bessere Übersetzerfähigkeiten zu als sich selbst (vgl. Bandini Buti, 1941:140).

Anders erging es ihr jedoch mit der Übersetzung des Werkes „*Sogno di Scipione*“ von Cicero, die ihr laut Bandini Buti Maria gestohlen wurde. So versuchte Giacomo Leopardi ihr bei der Suche des gestohlenen Manuskripts zu helfen und schrieb in einem Brief an den Verleger A. F. Stella:

Una contessa Malvezzi di qui, dama di molto spirito e di molta cultura ha composta una traduzione del „Sogno di Scipione“ ciceroniano, il manoscritto della quale le è stato rubato da un amico e mandato a stampare essa non sa dove. Mi ha pregato che io le domandi se per caso il manoscritto fosse stato inviato a lei in vista della sua edizione delle opere di Cicerone“, (3 settembre 1826). (Bandini Buti, 1941:140)

Nachdem der Ehemann von Teresa Carniani Malvezzi angesichts der langen und bis in die Nacht dauernden Besuche von Giacomo Leopardi Verdacht schöpfte, ging die Beziehung der beiden im Oktober 1826 abrupt auseinander (vgl. Bonghi, 1998).

Teresa Carniani Malvezzi lebte weiterhin mit ihrem Ehemann in Bologna. Erst nach einer ernsthaften Erkrankung verbrachte sie die letzten Jahre ihres Lebens in Einsamkeit und verstarb am 9. Jänner 1859 (vgl. Orestano, 1940:243).

5.4.2 ORIGINALWERKE

Teresa Carniani Malvezzi fertigte neben Übersetzungen von Alexander Pope und Cicero, die im nachfolgenden Kapitel angeführt werden, auch Originalwerke an:

- „*La cacciata del tiranno Gualtieri, accaduta in Firenze l'anno 1343*“, Kurzepos, Florenz, 1827.
- „*In morte di Vincenzo Monti*“, Gedichte, Bologna, 1829.
- „*La cacciata del tiranno Gualtieri, accaduta in Firenze l'anno 1343*“, sechs weitere Gedichte, die der Ausgabe von 1827 folgten, Bologna, 1832.

5.4.3 ÜBERSETZUNGEN

Zu ihren Übersetzungen zählen:

- „*Il riccio rapito*“, von Alexander Pope, Bologna, 1822 und Messina, 1836.
- „*Frammenti della Repubblica*“ von Cicero, Bologna, 1827.
- „*Della natura degli Dei*“, von Cicero, Bologna, 1828.
- „*Della divinazione del fato*“, von Cicero, Bologna, 1829.

- „*Del supremo dei beni e dei mali*“, von Cicero, Bologna, 1835.
- „*Il Messia*“, Ekloge von Alexander Pope, Bologna, 1825. (In „*Poesie e prose inedite o rare d'italiani viventi*“, Band VI).
- „*Lucullo*“ von Cicero, Bologna, 1836.
- „*Alla maestà di Carlo IV, esortazione di F. Petrarca per la pace d'Italia*“, Florenz, 1827.

(vgl. Bandini Buti, 1941:140)

5.5 EDVIGE DE BATTISTI DE SCOLARI (1808-1868)

5.5.1 BIOGRAPHIE

Edvige de Battisti de Scolari wurde am 7. Jänner 1808 als Tochter von Francesco Battisti di Rovereto in Gorizia geboren. Sie war eine angesehene Literatin, liebte die Dichtkunst und gehörte der Akademie „Agiati“ in Rovereto an, in der sie hohes Ansehen genoss. Als Übersetzerin übertrug Edvige de Battisti de Scolari Werke aus dem Deutschen ins Italienische. Vorzugsweise übersetzte sie Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe und auch Gottfried August Bürger. Ihre Übersetzungen versah sie mit Vorworten, die, wie im Kapitel 7 der vorliegenden Arbeit gezeigt werden wird, von beträchtlicher historischer und kritischer Bedeutung sind.

Edvige de Battisti de Scolari starb am 14. November 1868 in Verona (vgl. Bandini Buti, 1941:72).

5.5.2 ORIGINALWERKE

Neben ihren Übersetzungen verfasste sie auch zahlreiche Gedichte, die zum Teil in Geschenkbänden und auch in zeitgenössischen Zeitschriften veröffentlicht wurden.

Aus Bandini Butis *„Poetesse e scrittrici“* sind mir folgende Originalwerke bekannt:

- - „*Rime*“, in *„Scelta di poesie edite ed inedite di vari autori tirolesi“*, Trento, 1830
- „*Rime*“ im Geschenkband *„Non ti scordar di me“*, Milano, n.1, 2, 3.
- „*Terzine*“ im Geschenkband *„Non ti scordar di me“*, Milano, n. 8

(vgl. Bandini Buti, 1941:72)

5.5.3 ÜBERSETZUNGEN

Edvige de Battisti de Scolari übersetzte wie bereits erwähnt aus dem Deutschen. Zu ihren Übersetzungen zählen:

- *Ines di Castro*, tragedia del conte Giulio di Soden. Traduzione libera dal tedesco di Eduige De Battisti di S. Giorgio. Verona. Tipografia di Paolo Libanti Edit. 1827
- *Maria Stuarda*, tragedia di Federico Schiller, tradotta in versi italiani da Eduige de Battisti di S. Giorgio. Verona. Dalla Tipografia di Paolo Libanti, 1829.
- *Il conte d'Habsburg*. Ballata di Federico Schiller, recata in verso italiano da Eduige De-Battisti di San Giorgio. Verona. Dalla Tipografia di Paolo Libanti, 1829
- *L'Imperatore Massimiliano I sulla Martinswand, ossia monte di S. Martino, l'anno 1493*, romanza di E. G. Collin, tradotta in versi italiani. Verona, 1831. La Battisti vi premise un „Discorso“ letto all'I. R. Acc. degli Agiati di Rovereto, datato da Conegliano, 1° febbraio 1831. (Bandini Buti, 1941:72)
- *Ifigenia in Tauride*, dramma di G. Volfango Goethe, tradotto in versi italiani, da Eduige de Battisti di San Giorgio de Scolari. Verona dalla Tipografia di Paolo Libanti, 1832.
- *Canzone del brav'uomo*, ballata di Goffredo Augusto Bürger. Recata in rime italiane da Eduige de Battisti di S. Giorgio de Scolari.

5.6 ANNA MARIA MOZZONI (1837-1920)

5.6.1 BIOGRAPHIE

Anna Maria Mozzoni wurde am 5.5.1837 in Mailand geboren. Ihre Eltern, Delfina Piantanida und Giuseppe Mozzoni entstammten beide dem Adel. Als jüngste Tochter kam Anna Maria Mozzoni mit fünf Jahren in ein Internat in Mailand, wo sie bis zum Jahre 1851 blieb. Trotz der österreichfreundlichen und bigotten Erziehungsmaßnahmen des Internates wurden Anna Maria Mozzoni seit jeher gegenteilige Ideen vermittelt. Es war vor allem ihre Mutter, die ihre Kinder dazu erzog, die vorherrschenden Meinungen abzulehnen und es dem Vater, einem Patrioten, gleichzutun. Sie vermittelte ihren Kindern Werte, die für die Befreiung von der Fremdherrschaft sprachen, und was Frauen betraf, lehnte sie das allgemeine Vorurteil ab, Frauen hätten kein Recht auf Gedankenfreiheit (vgl. Pieroni Bortolotti, 1963:47f.).

Die Bildung von Anna Maria Mozzoni basierte auf der Lektüre von französischen und lombardischen Aufklärern und von Dichtern ihres Landes, „dal Porta al Parini, Mazzini e i romanzieri contemporanei, Balzac, la Sand, E. Sue, [...] furono i testi sui quali Anna Maria Mozzoni completò la sua educazione in famiglia“ (Pieroni Bortolotti, 1963:48).

Im Jahre 1858 gewann die Frauenfrage für Anna Maria Mozzoni besondere Bedeutung. Den Anstoß, als Feministin tätig zu werden, gab ein Artikel im Periodikum „*La ragione*“ von Ausonio Franchi, in dem die Diskussion zwischen Jenny D’Héricourt (1809-1875), Schriftstellerin und frühsoziologische Denkerin, und Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), französischer Frühsozialist und Schriftsteller, anlässlich der Volksabstimmung von Luigi Bonaparte in Frankreich geschildert wurde und wobei Pierre-Joseph Proudhon die Teilnahme der Frauen an den Aufständen von 1848 als die Ursache für die Niederlage der Demokratie sah. Diese und weitere Vorurteile gegenüber Frauen veranlassten Anna Maria Mozzoni aktiv dagegen vorzugehen (vgl. *ibid.*:51).

Die regionalen Unterschiede, die zu jener Zeit in Italien vorherrschten, weckten Anna Maria Mozzonis Interesse am Werk des französischen Sozialisten Charles Fourier (1772-1837), der den Entwicklungsgrad einer Gesellschaft an den Frauen maß: „la condizione della donna indicava il grado di civiltà di un popolo“ (Pieroni Bortolotti, 1963:53). Als erste Feministin Italiens angesehen, setzte sich Anna Maria Mozzoni für die Entwicklung der Frauen ein. Für sie stellte der Ausbruch aus der Abgeschlossenheit der Familie und das Recht auf Arbeit den Weg zur Emanzipation dar (vgl. Bandini Buti, 1941:57).

In der Hoffnung, dass in Italien endlich Veränderungen stattfinden würden und sich das „wahre Risorgimento“, nämlich jenes der Frauen bewahrheiten würde, schrieb Anna Maria Mozzoni zwei Bücher (vgl. Rognoni, 2000:1). Im Jahre 1864 verfasste sie „*La donna e e suoi rapporti sociali*“ und wollte damit die Tatsache bekräftigen, dass die nationale Unabhängigkeit nicht die bisherigen Errungenschaften ablehne (vgl. Pieroni Bortolotti, 1963:53f.).

In ihrem zweiten Buch „*La donna in faccia al progetto del nuovo codice civile italiano*“ verteidigte sie den Zugang der Frauen zum Berufsleben, Rechte für Frauen aus der Mittelschicht und gleichen Lohn für Arbeiterinnen (vgl. Rognoni, 2000:1).

Im Jahre 1868 gründete Anna Maria Mozzoni die Zeitschrift „*La donna*“, in der über feministische Aktivitäten im Ausland berichtet wurde (vgl. Käppeli, 1997:546). 1870 übersetzte Anna Maria Mozzoni das Werk von Stuart Mill „*The subjection of women*“ ins Italienische, im gleichen Jahr unterrichtete sie auch am von Vincenzo de Castro gegründeten Mädchengymnasium Philosophie und arbeitete an der Zeitschrift „*Riforma del secolo XIX*“ mit (vgl. Pieroni Bortolotti, 1963:91f.). Weiters zählte sie auch zu den ersten Frauen Italiens, die anhand von Reden in der Öffentlichkeit ihre Standpunkte vertraten: „[...] fa parte del gruppo di pioniere che scelgono di servirsi della parola viva, oltre che della penna“ (De Giorgio, 1993:398).

Anna Maria Mozzoni gehörte der Partei „Partito operaio italiano“ an (vgl. Pieroni Bortolotti, 1963:17). 1878 wandte sie sich dem Sozialismus zu (vgl. *ibid*:153). Von diesem Zeitpunkt an war sie vor allem in der Arbeiterbewegung aktiv. Sie weckte bei den italienischen Arbeiterinnen das Interesse für die Frauenfrage, die dann von den Frauenverbänden aufgegriffen und weitergeführt wurde (vgl. *ibid*:193ff.).

5.6.2 ORIGINALWERKE

Anna Maria Mozzoni verfasste zahlreiche Werke, die die Frauenfrage zum Inhalt hatten. Sie setzte sich darin mit den Rechten der Frauen hinsichtlich Bildung und Arbeit, ihrem Stimmrecht sowie ihrer rechtlichen und sozialen Stellung auseinander (vgl. Villani, 1913:126f.). Nachfolgend sollen ihre Originalwerke angeführt werden, die aus Maria Bandini Butis „*Poetesse e scrittrici*“ zitiert sind:

- *La donna e i suoi rapporti sociali*, Tip. Sociale, Milano, 1864
- *Dei diritti della donna*, Milano, 1865
- *La donna in faccia al progetto del nuovo codice civile italiano*, Tip. Sociale, Milano, 1865
- *Un passo avanti nella coltura femminile. Tesi e progetto*, Tip. internazionale, Milano, 1866
- *Il bonapartismo in Italia*, Milano, 1867
- *Delle scienze morali considerate in ordine all'educazione della donna*, Genova, 1871
- *Delle condizioni civili e politiche delle italiane*, Bergamo, 1878
- *Della riforma sociale in favore delle donne*, Roma, 1880
- *Lettera all'onorevole Zanardelli relatore sul progetto di legge della riforma elettorale*, Roma, 1881
- *Della riforma sociale in favore alle donne*, Roma, 1881
- *L'organizzazione dei lavoratori*, Roma, 1891
- *La donne nella famiglia, nella società e nello stato*, Bologna, 1891
- *I socialisti e l'emancipazione della donna*, Alessandria, 1892
(Bandini Buti, 1941:57)

5.6.3 ÜBERSETZUNGEN

Anna Maria Mozzoni übersetzte im Jahre 1870 das englische Werk „*The subjection of women*“ von John Stuart Mill mit dem Titel „*La servitù delle donne*“ ins Italienische. Weitere Übersetzungen sind mir nicht bekannt.

6 PARATEXTE

6.1 DAS BEIWERK EINES BUCHES

Ein literarisches Werk besteht nicht nur aus einem literarischen Text, sondern auch aus einem Beiwerk verbaler und nicht-verbaler Texte. Der französische Strukturalist Gérard Genette bezeichnet dieses Beiwerk als *Paratext*. Es handelt sich dabei um Texte, die das eigentliche Werk begleiten wie beispielsweise Umschlag, Titelseite, Name des Autors/der Autorin, Widmungen, Motti, Vorworte und Anmerkungen (vgl. Genette, 1992:9ff.):

Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. (Genette, 1992:10)

Paratexte dienen zur Erklärung von Verfahrensweisen und Strategien, die sich nicht im eigentlichen Text befinden. Sie sind von der Absicht des Autors/der Autorin charakterisiert und stellen eine Hilfsfunktion dar, die dem Haupttext jedoch immer untergeordnet ist. Um zu verstehen, wie ein Paratext funktioniert und welche Aufgaben er erfüllt, muss festgelegt werden, welche Funktionen seine Nachricht hat und an wen er adressiert ist (vgl. Crisafulli, 1999:92f.).

In diesem Kapitel soll näher auf die Funktionen von Paratexten, im Besonderen auf Widmungen, Vorworte und Anmerkungen eingegangen werden, da diese im Hinblick auf Übersetzungen, die im 18. und 19. Jahrhundert angefertigt wurden, maßgeblich dazu beitragen, Aufschluss über die Reflexionen und angewandten Übersetzungsstrategien von ÜbersetzerInnen zu geben.

DER NAME DES VERFASSERS/DER VERFASSERIN

Hier gilt es vorerst zwischen den Begriffen der *Onymität*, der *Anonymität* und der *Pseudonymität* zu unterscheiden. Die Onymität, d.h. den Namen des Autors oder der Autorin anzuführen, stellt heute nichts Ungewöhnliches mehr dar. Jedoch war es im Mittelalter üblich, den Autor/die Autorin nicht namentlich zu nennen und ihn/sie so in der Anonymität zu lassen. In der Klassik verwendeten Personen hohen Ranges

Anonyme, um ihren Anstand zu wahren. In Adelskreisen wurde es als unangebracht empfunden, seinen oder ihren Namen öffentlich anzugeben, obwohl aus der Identität des Autors/der Autorin oft kein Geheimnis gemacht wurde. Verfasste man/frau jedoch Werke, die Anlass zu Verfolgungen von Staat oder Kirche waren, musste die eigene Anonymität auf alle Fälle gewahrt bleiben (vgl. Genette, 1992:541ff.). Besonders Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts waren davon betroffen, ihre Werke namenlos zu veröffentlichen oder Pseudonyme zu verwenden. Wählten SchriftstellerInnen den Weg der Pseudonymität, so wurde das Werk nicht mit dem gesetzlichen Namen signiert, sondern mit einem anderen. Es kann sich dabei um den Namen eines Familienmitgliedes handeln, der Vorname kann geändert werden, Frauen können Männernamen annehmen oder es wird ein Anagramm erstellt, bei dem die Buchstaben oder Silben innerhalb eines Wortes umgestellt werden (vgl. Genette, 1992:50ff.). Dies war auch eine Gepflogenheit in verschiedenen italienischen Akademien. Eleonora de Fonseca Pimentel war beispielsweise - wie an anderer Stelle erwähnt - in der Akademie „Filaleti“ unter dem Anagramm *Epolnifenora Olcesamante* und in der Akademie „Arcadia“ unter dem Namen *Altidora Esperetusa* bekannt (vgl. Bandini Buti, 1941:268). Viele Schriftstellerinnen unterzeichneten ihre Werke auch etwa als „Dame von Stand“ (Dulong, 1997:432). Wie bereits im Kapitel „Italiens Frauen im 18. und 19. Jahrhundert“ der vorliegenden Arbeit besprochen, beschränkten sich die Aufgaben der Frau auf den Bereich des Privaten, und somit waren sie von der Öffentlichkeit ausgeschlossen. Schreibende Frauen übertraten, indem sie sich öffentlich äußerten, die sozialen Regeln, setzten ihren Ruf aufs Spiel, waren Beleidigungen und dem Spott ihrer männlichen Zeitgenossen ausgesetzt und riskierten, an den Rand der Gesellschaft gedrängt zu werden. Dagegen boten Anonyme und Pseudonyme zwar den erforderlichen Schutz, jedoch blieb diesen SchriftstellerInnen die offizielle Anerkennung, die ihnen zustand, versagt (vgl. Dulong, 1997:430ff.).

WIDMUNGEN

Hier muss zwischen den Begriffen Widmung und Zueignung differenziert werden. Beide Begriffe bezeichnen den Akt, einer privaten oder öffentlichen Person ein Werk als Zeichen der Verehrung zu widmen. Unter Zueignung wurde im 18. Jahrhundert

das Verfahren verstanden, mit dem es galt, das Wohlwollen eines reichen Adligen oder Mäzens zu gewinnen, da man/frau in finanzieller Hinsicht auf deren Großzügigkeit angewiesen war. Dies geschah entweder in Form einer kurzen Erwähnung des Adressaten, als Widmungsepistel oder Widmungsvorrede, bei der sich der Autor bzw. die Autorin in Form einer Rede an den Adressaten wandte (vgl. Genette, 1992:115ff.). Wie meine Diplomarbeit zeigen wird, handelt es sich jedoch beim Zueigner/bei einer Zueignerin nicht nur um den Autor/die Autorin des Werkes, da es auch üblich war, dass ÜbersetzerInnen ihre Übersetzung zueigneten. Die ökonomische Funktion der Zueignung verschwand zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit dem Aufkommen der nebenberuflichen Schriftstellerei (vgl. Retsch, 2000:85f.), und die Widmungsepistel übernahm eine Art Vorwortfunktion, mit der man/frau sich an Kollegen oder Lehrer wandte, die das Werk zu würdigen verstanden (vgl. Genette, 1992:115ff.). Heute sind Widmungen in einzelnen Exemplaren ohne finanziellen Hintergrund für Personen gedacht, die den Autor oder der Autorin in irgendeiner Weise nahe stehen (vgl. Wilpert, ⁷1989:171). Im Weiteren wird jedoch für beide Funktionen die Bezeichnung "Widmung" verwendet.

VORWORT

Im 18. und bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts war es üblich, dass SchriftstellerInnen seinem oder ihrem Werk ein Vorwort voranstellten, um damit eine gute Aufnahme des Werkes bei den LeserInnen, KritikerInnen sowie GönnerInnen zu gewährleisten. Das Vorwort, das dem Haupttext fakultativ vorgeschaltet werden konnte, wurde im 18. Jahrhundert auch als „Vorrede“, „Vorbericht“ und „Prolog“ bezeichnet oder wurde ganz einfach ohne Titel hingestellt. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts bildete sich jedoch immer mehr die Bezeichnung „Vorwort“ heraus (vgl. Retsch, 2000:49f.).

Das Vorwort stellt das Paratextelement dar, bei dem sowohl der Autor bzw. die Autorin als auch der Übersetzer bzw. die Übersetzerin des Werkes eine direkte Beziehung zum Leser und zur Leserin eingehen (vgl. *ibid.*:52f.). Demnach ist das Vorwort ein Bindeglied zwischen AdressantIn, RezipientIn des Werkes und dem Werk selbst und übt dabei eine vermittelnde Funktion aus (vgl. *ibid.*:65). Sowohl Genette (vgl. 1992:190ff.) als auch Retsch (vgl. 2000:57ff.) schreiben dem Vorwort

zahlreiche Funktionen zu: Die Hauptfunktion des Vorwortes im Original besteht bei Genette darin, eine gute Lektüre des Werkes zu gewährleisten. Es soll dem Leser/der Leserin nahegebracht werden, warum er/sie das Werk lesen soll und gleichzeitig soll das jeweilige Thema des Werkes aufgewertet werden. Diese „Aufwertungsfunktion“ tritt jedoch ab Beginn des 19. Jahrhunderts in den Hintergrund und wird von der Funktion, dem Leser/der Leserin wichtige Information für die gute Lektüre zu geben, abgelöst.

Eine weitere wichtige Funktion des Vorwortes stellt die sogenannte „Kritikabwendung“ dar. Der Autor bzw. die Autorin des Textes entschuldigt sich bereits vorab beim Publikum für etwaige Mängel oder Fehler, die das Werk aufweisen könnte. Es wird dem Leser/der Leserin oder dem Kritiker/der Kritikerin überlassen, eine Bewertung über das Werk abzugeben. Indem jedoch bereits im Vorfeld mögliche Kritikpunkte vom Autor bzw. von der Autorin selbst angesprochen werden, werden diese zugleich entkräftigt und unterbunden.

Des Weiteren übt das Vorwort besonders im Hinblick auf den Bildungsroman eine didaktische Funktion aus, die auch als „Absichtserklärung“ des Autors/der Autorin bezeichnet wird. Dabei erfährt der Leser/die Leserin oder Kritiker/Kritikerin, welche Absichten mit dem Werk verfolgt werden und was man/frau daraus lernen soll (vgl. Retsch, 2000:57ff.). Als Variante der „Absichtserklärung“ könnte laut Genette die „Gattungsdefinition“ gelten, da mit dieser Funktion besonders in den Epochen wie Barock und Frühromantik versucht wurde, Normabweichungen zu definieren (vgl. Genette, 1992:217ff.).

Neben den bereits erwähnten Funktionen erfüllt das Vorwort noch die Funktion, Informationen über die Entstehung eines Werkes bekannt zu geben und Quellen- bzw. Inhaltsangaben zu machen. Mit dem Vorwort kann sich der Autor/die Autorin auch an ein bestimmtes Publikum wenden, für das das Buch gedacht ist oder sich bei Personen bedanken, die maßgeblich zu dessen Entstehung beigetragen haben (vgl. Genette, 1992:190ff.).

Einige Vorwortfunktionen, die im 18. Jahrhundert ihre Anwendung fanden, spiegeln die Unsicherheit und das Gefühl nach Rechtfertigung der AutorInnen wider (vgl. Retsch, 2000:65). So versuchten beispielsweise zu Beginn des 18. Jahrhunderts deutsche Vorredner, ihre Übersetzungen von Lustspielen in die deutsche Sprache zu

rechtfertigen, da diese zu diesem Zeitpunkt kaum existierten (vgl. Grimberg, 1998:XXVIIff.).

Im 19. Jahrhundert nahm mit zunehmender finanzieller Unabhängigkeit der SchriftstellerInnen auch ihr Selbstbewusstsein zu, was sich auch in ihren Vorworten niederschlug (vgl. Retsch, 2000:99).

Genette unterscheidet verschiedene Arten des Vorwortes: das „auktoriale“ oder auch „autographe“ Vorwort stammt direkt vom Autor/der Autorin des Werkes; beim „aktorialen“ Vorwort ist der angebliche Autor/Autorin des Vorworts eine Figur der Handlung und beim „allographen Vorwort“ ist der/die VorwortverfasserIn eine dritte Person (vgl. Genette, 1992:173). Diese dritte Person kann sowohl der Herausgeber/die Herausgeberin als auch der Übersetzer bzw. die Übersetzerin eines Werkes sein, die der Übersetzung ein anonymes oder signiertes Vorwort voranstellen. Dies zeigen allographe Vorworte, die den Übersetzungen aus den verschiedensten Epochen vorangestellt wurden:

Die Vorwortproduktion wäre somit eng mit der humanistischen Editions- und Übersetzungstätigkeit klassischer Texte des Mittelalters und der klassischen Antike verknüpft. (Genette, 1992:252)

Wie bereits erwähnt, kann der Übersetzer/die Übersetzerin das Vorwort anonym verfassen oder es signieren. Sobald der Übersetzer bzw. die Übersetzerin als VorwortverfasserIn jedoch beginnt, die eigene Übersetzung zu kommentieren, spricht Genette nicht mehr von einem allographen Vorwort, denn dessen Funktion besteht hauptsächlich darin, Informationen über das Werk, den Autor/die Autorin oder der Entstehungsgeschichte des Werks zu liefern oder dient dazu, Empfehlungen darüber abzugeben (vgl. *ibid.*:252ff.).

Ferner unterscheidet Genette zwischen einem „authentischen“ Vorwort, das einer wirklichen Person zugeschrieben wird und einem „fiktiven“ Vorwort, das einer fiktiven Person gilt (vgl. Genette, 1992:173).

ANMERKUNGEN

Ein weiteres Paratextelement stellen Anmerkungen dar. Genette definiert Anmerkungen folgendermaßen:

Eine Anmerkung ist eine Aussage unterschiedlicher Länge (ein Wort genügt), die sich auf ein mehr oder weniger bestimmtes Segment des Textes bezieht und so angeordnet ist, daß es auf dieses Segment verweist oder in dessen Umfeld angesiedelt ist. (Genette, 1992:304f.)

Die gängigste Methode, einen Text mit Anmerkungen zu versehen, geschieht mit Zuhilfenahme von Lettern, Sternchen und Ziffern, die einer Anmerkung zugeordnet werden (vgl. Genette, 1992:306). Anmerkungen besitzen einen fakultativen Charakter und wenden sich üblicherweise an den Leser/die Leserin des Werkes, können aber auch an bestimmte AdressatInnen gerichtet werden, die sich für etwaige zusätzliche oder abweichende Informationen interessieren könnten (vgl. Crisafulli, 1999:92). Wie bei den Vorworten unterscheidet Genette auch bei den Anmerkungen zwischen auktorialen, aktorialen, allographen, authentischen und fiktionalen, wobei allographe Anmerkungen von HerausgeberInnen und ÜbersetzerInnen stammen (vgl. Genette, 1992:307).

Auch im 18. Jahrhundert war es üblich, Übersetzungen mit Anmerkungen zu versehen. Knufmann (1967:2698) unterscheidet zwei Arten von Anmerkungen, „unerheblich-überflüssige und nützlich-nötige“. Letztere dienten dem besseren Verständnis des Textes, sie waren durch Prägnanz gekennzeichnet und waren für ein anderes Publikum, nämlich für Frauen bestimmt:

Ein Übersetzer, der sich dieser letzteren befleißigt, denkt dabei, wenn er sich sein Publikum vorstellt, weniger an Gelehrte [...] als an die bildungsfreudigen „Frauenzimmer“. (ibid.:2698)

Ein weiterer Unterschied zeigte sich darin, ob die ÜbersetzerInnen ihre Anmerkungen selbst verfassten oder sie von bereits bestehenden Übersetzungen übernahmen (vgl. ibid.:2698).

6.2 VORWORT UND WIDMUNG ALS REFLEXION KULTURPOLITISCHER UND ÄSTHETISCHER ANLIEGEN VON ÜBERSETZERINNEN

Im Hinblick auf Übersetzungen im 18. und 19. Jahrhundert stellten das Vorwort und die Widmung als paratextuelle Elemente einen Ort theoretischer Reflexionen dar, an dem ÜbersetzerInnen neben der Praxis des Übersetzens auch Überlegungen über ihre Übersetzung anstellten und sich mit deren Problematik auseinandersetzen. Diese theoretischen Äußerungen traf man jedoch nicht nur in Vorworten und Widmungen, sondern auch in anderen paratextuellen Elementen wie in Kommentaren, Anmerkungen oder Einleitungen von Übersetzungen an (vgl. Schwarze, 1999:127). In Anlehnung an das Kapitel „Paratexte“ soll nun aufgezeigt werden, welche politischen Anliegen ÜbersetzerInnen im Allgemeinen, vor allem jedoch die Übersetzerinnen der vorliegenden Arbeit in ihren Vorworten und Widmungen verfolgten.

Findet man für das deutsche Wort „Vorwort“ Synonyme wie „Vorrede“, „Vorbericht“ usw., so gilt dies auch für die italienische Bezeichnung „prefazione“, die auch als „avviso del traduttore“, „discorso preliminare“, „il traduttore a chi legge“, „al cortese lettore“ oder auch als „avvertimento preliminare“ betitelt wurde. In den von mir recherchierten italienischen Vorworten finden sich beispielsweise neben „Prefazione“ (Caminer Turra, 1774b:3) auch Bezeichnungen wie „Avvertimento della traduttrice“ (Caminer Turra, 1774a:1), „Discorso preliminare di chi traduce“ (Fonseca Pimentel, 1790b:III), „Avvertimento“ (Battisti de Scolari, 1829a:3), „A chi legge“ (Battisti de Scolari, 1829b:1) oder „Agli studiosi giovani“ (Carniani Malvezzi, 1839:I). Vorworte wurden der Übersetzung jedoch auch ohne Titel vorangestellt, wie es beispielsweise Edvige de Battisti de Scolari bei ihrer Übersetzung „*Ifigenia in Tauride*“ von Goethe tat (vgl. Battisti de Scolari, 1832a:V).

Im Allgemeinen sind hinsichtlich der Vorwortfunktionen Parallelen zum Vorwort im Original festzustellen. Zum einen erklärte der Übersetzer/die Übersetzerin die guten Absichten und Vorsätze, die mit der Übersetzung verfolgt wurden und wollte auf diese Weise sowohl Anerkennung gewinnen als auch mögliche Kritik im Vorhinein neutralisieren. Die ÜbersetzerInnen bedienten sich hierzu der „captatio benevolentiae“, mit der sie beabsichtigten, das Wohlwollen der LeserInnen zu

gewinnen (vgl. Ueding, 1994:122). Indem sie Unsicherheiten bezüglich ihrer Übersetzung zum Ausdruck brachten und sich vorab bei der Leserschaft für eventuelle Fehler, die ihre Übersetzung aufweisen könnte, entschuldigten, versuchten sie, negative Aspekte ihrer Arbeit zu relativieren. Zum anderen wurde bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts von Seiten des Auslandes Kritik an der italienischen Sprache und Kultur geübt. Ausgangspunkt dieser Kritik waren die Schriften des französischen Jesuiten Dominique Bouhours, der, indem er das Französische zur europäischen Universalsprache erheben wollte, alle anderen, besonders das Italienische, kritisierte (vgl. Schwarze, 1999:127ff.). Die Abwendung dieser Kritik kam im Vorwort wesentlich zum Tragen:

Vorreden sind eben nicht bloße Zierde eines Textes, denn sie haben ihren Sinn in der Rechtfertigung und Verteidigung des Textes gegen die nie ausbleibenden, lästigen ‚Fliegen der Kritik‘. (Schwarze, 1999:127f.)

In Vorworten zu klassischen Übersetzungen aus dem Lateinischen und Griechischen ins Italienische brachten der Übersetzer/die Übersetzerin die Überlegenheit des Italienischen zum Ausdruck, da es dank seiner Struktur von allen modernen Sprachen als einzige in der Lage sei, klassische Werke gut zu übersetzen und man/frau distanzierte sich vom französischen Übersetzergeschmack der „belles infidèles“ jener Zeit (vgl. Schwarze, 1999:133).

Was zeitgenössische Übersetzungen anbelangte, konnte man ab dem frühen 18. Jahrhundert einen Anstieg der Übersetzungen von französischen Theaterstücken beobachten. Die Vorworte dieser Stücke thematisierten einerseits vor allem literarische Gattungsprobleme, d.h. Übersetzungen von Versen in gebundene oder ungebundene Sprache. Andererseits wurde darin auch die Überlegenheit der italienischen Dichtung gegenüber der französischen zur Sprache gebracht (vgl. *ibid.*: 143ff.).

In ihren Vorworten und Widmungen behandelten auch die Übersetzerinnen der vorliegenden Arbeit die verschiedensten Themen. Nachfolgend soll nun dargestellt werden, welche Funktionen ihre Vorwörter und Widmungen im Hinblick auf ihre Übersetzungen erfüllten.

Aus den mir vorliegenden Vorworten und Widmungen wurde ersichtlich, welche Absichten die Übersetzerinnen damit verfolgten. So dienten Vorworte und Widmungen, die sich an die LeserInnenschaft der Übersetzung richteten, etwa dazu, das Wohlwollen der LeserInnen zu gewinnen und mögliche Kritik an ihrer Übersetzung im Vorhinein abzuwenden. Einige Übersetzerinnen brachten Bedenken hinsichtlich der Eleganz oder Ästhetik ihrer Übersetzung zur Sprache, baten die LeserInnen um Nachsicht und schwächten somit mögliche Kritik ab. So schrieb beispielsweise Eleonora de Fonseca Pimentel in ihrer Einleitung zur Übersetzung „*Niun diritto compete al Sommo Pontefice sul regno di Napoli*“:

[...] ci siamo mossi a tradurla su l'originale antico, sperando, che dalla cortesia de' Lettori ci sarebbe facilmente cononato, se alquanto avesse nelle nostre mani perduto del primigenio pregio della splendida eleganza, onde l'avea saputa abbellire l'autore; (Fonseca Pimentel, 1790b:IV)

Auch Edvige de Battisti de Scolari wandte sich in ihren Vorworten mit der Bitte an die LeserInnen, ihre Mühe und ihren Fleiß, die sie bei der Übersetzung aufgebracht hat zu akzeptieren. Sie überließ die Bewertung der Übersetzung den LeserInnen und hoffte auf Nachsicht, dass diese ihre Mängel verzeihen. In ihrem Vorwort zur Übersetzung „*Ifigenia in Tauride*“ von Goethe schrieb sie:

Così dall'una parte vorrà, io spero, sapermi grado del mio buon volere, avendo cercato di dare all'Italia una delle più belle produzioni dell'alemannna letteratura, e dall'altra mi sarà indulgente nel condonar quei difetti, ne' quali per avventura io fossi incorsa. (Battisti de Scolari, 1832a:XVII)

Unsicherheiten im Sinne der „captatio benevolentiae“ ließ Edvige de Battisti de Scolari auch in ihrem Vorwort zur Übersetzung „*Ines di Castro*“ von Julius Soden durchscheinen, da sie nicht sagen konnte, ob es ihr gelungen war, mit ihrer Arbeit eine poetische Übersetzung zu liefern und ob sie bei den LeserInnen bzw. ZuseherInnen des Stückes den gleichen Eindruck vermitteln konnte wie Julius Soden bei seinem Publikum und überließ diese Entscheidung dem Publikum (vgl. Battisti de Scolari, 1827:Vff.). Für sie war diese Übersetzung eine rein sprachliche und

literarische Übung, da sie, wie sie selbst zugab, das Übersetzen nicht besonders gut beherrschte und mit ihrer Übersetzung nur eines wollte: „[...] tentar le vie [d]el pelago profondo in altrui legno“ (Battisti de Scolari, 1827:XIII).

KULTURPOLITISCHE ANLIEGEN

Elisabetta Caminer Turra brachte in ihren Vorworten zu den Bänden der Sammlung *„Nuova raccolta di composizioni teatrali“* klar zum Ausdruck, welche Absichten sie damit verfolgte. Das Hauptziel dieser Veröffentlichung war, nicht nur eine Idee des modernen französischen Theaters zu vermitteln, wie es bei ihrer Sammlung *„Raccolta di composizioni teatrali“* der Fall war, sondern auch einen Einblick in das deutsche, englische, spanische, dänische und russische Theater zu geben und somit den „Geschmack“ anderer Länder in Italien zu verbreiten (vgl. Caminer Turra, 1774a:1ff.).

ABSICHTSERKLÄRUNG

Einige Übersetzerinnen gaben explizit bekannt, welche Absichten sie mit ihrer Übersetzung verfolgten. So wollten sie auch einen Beitrag zur italienischen Literatur leisten. Teresa Carniani Malvezzi veröffentlichte beispielsweise ihre Übersetzung *„Della Natura degli Dei“* von Cicero, weil sie der Meinung war, „che questo volgarizzamento manchi alle Italiche lettere“ (Carniani Malvezzi, 1836ab:12). Edvige de Battisti de Scolari wollte mit ihrer Übersetzung *„Maria Stuarda“* Friedrich Schiller in Italien zu noch mehr Ruhm verhelfen und das Werk, wie sie sagte, „in seinem wahren Licht“ für die italienische Bühne übersetzen (vgl. Battisti de Scolari, 1829b:6).

RECHTFERTIGUNG FÜR ÄNDERUNGEN

Vorwörter dienten auch dazu, Änderungen, die Übersetzerinnen im Zuge ihrer Tätigkeit vornahmen, zu rechtfertigen. Edvige de Battisti de Scolari rechtfertigte

zahlreiche Veränderungen und Weglassungen von Stellen in ihrem Vorwort zur Übersetzung „*Ines di Castro*“ folgendermaßen: Sie ging davon aus, dass diese Tragödie von Julius Soden den Ansprüchen des italienischen Theaters nicht gewachsen war und hielt es daher für legitim, Veränderungen durchzuführen, jedoch nicht ohne diese mit Anmerkungen am Ende ihrer Übersetzung zu versehen. Ihrer Meinung nach sollten diese Anmerkungen das Werk vollständig machen und auf die unterschiedlichen „Geschmäcker“ der verschiedenen Länder hinweisen (vgl. Battisti de Scolari, 1827:Vff.).

AUSEINANDERSETZUNG MIT ÜBERSETZUNGSSPEZIFISCHEN FRAGEN

Neben den Funktionen der Kritikabwendung und Absichtserklärung stellten die Übersetzerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts in ihren Vorworten auch Überlegungen im Hinblick auf das Übersetzen und auf literarische Strömungen und Gattungen an. In ihrem Vorwort zu „*Maria Stuarda*“ gibt Edvige de Battisti de Scolari einen kurzen Abriss über die damalige Situation der deutschen Literatur und des Theaters, die in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts dank Literaten wie Bodmer, Kleist, Klopstock, Lessing und Goethe einen deutlichen Aufschwung erlebte. Im Hinblick auf die Frage der Übersetzungen moderner europäischer Werke ins Italienische schloss sich Edvige de Battisti de Scolari der Meinung von Madame de Staël an, die behauptete, dass das Übersetzen ausgezeichneter Werke als größte Bereicherung für die Literatur eines Landes gelten kann und dies deshalb auch den italienischen ÜbersetzerInnen nahelegte:

Dovrebbero a mio avviso gl'italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche, onde mostrare qualche novità a'loro cittadini [...]. Che se le lettere si arricchiscono colle traduzioni de'poemi; traducendo i drammi si conseguirebbe una molto maggiore utilità; poichè il teatro è come il magistrato della letteratura. (De Staël, 1816:16)

Ferner schreibt Edvige de Battisti de Scolari hinsichtlich der Übersetzung dieser Tragödie ins Italienische kaum mehr Bedenken zu haben und stützt sich dabei auf den zeitgenössischen Dichter Alessandro Manzoni, der mit seinen Werken das

Interesse an den romantischen Ideen wecken konnte (vgl. Battisti de Scolari, 1829b:1f.).

Edvige de Battisti de Scolari setzte sich außerdem im Vorwort zu ihrer Übersetzung „*Ines di Castro*“ von Julius Soden mit der Tragödie und deren Regeln auseinander.

WIDMUNGEN

Manchmal wurden der Übersetzung sowohl Vorworte als auch Widmungen oder nur Widmungen vorangestellt, die an bedeutende Persönlichkeiten gerichtet waren. In diesen Widmungen drückten die Übersetzerinnen ebenfalls im Sinne der klassischen „*captatio benevolentiae*“ ihre Unsicherheit aus, sie entschuldigten sich bereits im Voraus für ihre mangelhafte Übersetzung und versuchten damit auch Kritik abzuwenden. Teresa Carniani Malvezzi widmete ihre Übersetzung „*Della Natura degli Dei*“ von M. Tullio Cicerone dem Prinzen *Don Pietro Odescalchi dei Duchi di Sirmio* und bittet ihn darin, Augenmerk auf den Autor des Werkes zu legen und nicht auf die Übersetzerin: „*Accettatelo guardando a chi compose, non chi tradusse [...]*“ (Carniani Malvezzi, 1836aa:3f.) Luisa Bergalli Gozzi möchte in ihrer Widmung der Übersetzung „*Le Amazzoni*“ der Signora Du Boccage das Wohlwollen von *Tommaso Giuseppe Farsetti* gewinnen und drückt dies in Versform aus:

Con novi detti, che mia penna espresse,
A te l'opera immortal rimando alfine:
Tu a Lei, che sulla Senna ha i lauri al crine,
Dì, che mio stile al Suo valor non resse.
(Bergalli Gozzi, 1756:III)

Auch in ihrer Widmung zur Übersetzung „*L’Affannatore*“ an *Girolamo Giustiniano*, der Prokurator von San Marco war, bediente sie sich der „*captatio benevolentiae*“:

[...] ardisco dedicar al Vostro glorioso Nome questa terza
Commedia di Terenzio da me tradotta; e forse con tanto poco
d’arte, e di spirito [...] (Bergalli Gozzi, 1728b:4)

Oft wurden der Übersetzung auch sogenannte „notizie storiche“ vorangestellt, in denen historische Fakten über Personen gemacht wurden. Laut Edvige de Battisti de Scolari wurden die Fakten über Maria Stuart im Laufe der Zeit von nachlässigen Autoren verdreht und verstellt und führten oft zu Widersprüchlichkeiten. So hat sie es für notwendig befunden, ihrer Übersetzung einige Angaben über diese Königin zu machen, die sie verlässlichen Quellen wie der *“Storia della Casa dei Tudori”* von David Hume und Werken, die auch Friedrich Schiller als Grundlage für seine Tragödie heranzog, entnahm (vgl. Battisti de Scolari, 1829b:10f.). Edvige de Battisti de Scolari gibt auch in ihrem Vorwort zu *“Il Conte d’Habsburg”*, ebenfalls von Friedrich Schiller, biographische Angaben über Graf Rudolf von Habsburg (vgl. Battisti de Scolari, 1829a:3ff.).

Dieser kurze Abriss über die mir zur Verfügung stehenden Vorworte und Widmungen der einzelnen Übersetzerinnen lässt deutliche Parallelen zu den Vorworten und Widmungen der AutorInnen von Originalwerken sowie ihrer zeitgenössischen Übersetzerkollegen erkennen. So dienten Vorworte und Widmungen auch den Übersetzerinnen, sich für ihre Arbeit zu rechtfertigen, Kritik abzuwenden und darin ihre Standpunkte hinsichtlich literarischer und übersetzungsspezifischer Fragen zu äußern.

Wie die sechs Übersetzerinnen der vorliegenden Arbeit in ihren Vorworten und Widmungen im Einzelnen über ihre Übersetzungen reflektierten und welche Strategien sie im Zuge ihrer Übersetzungen anwandten, wird im nächsten Kapitel „Übersetzungsstrategien der italienischen Übersetzerinnen“ Gegenstand der Untersuchung sein.

7 ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN DER ITALIENISCHEN ÜBERSETZERINNEN

In diesem Kapitel soll untersucht werden, welche Strategien die sechs Übersetzerinnen, die im 5. Kapitel „Sechs italienische Übersetzerinnen im Brennpunkt“ porträtiert wurden, bei ihren Übersetzungen angewandt haben. Sowohl die Auswahl der übersetzten Werke und AutorInnen als auch eine Analyse der von ihnen verfassten Vorwörter und Widmungen sowie Textbeispiele sollen Aufschluss über ihre Übersetzungsstrategien geben. Zu Beginn jedes Kapitels soll dargelegt werden, wie die Übersetzerinnen in ihren Vorworten und Widmungen über ihre Übersetzung reflektierten. Danach soll der Versuch unternommen werden zu überprüfen, ob einerseits die von ihnen angewandten Übersetzungsstrategien mit den Reflexionen über ihre Übersetzung übereinstimmen, und ob sich die Übersetzerinnen andererseits in den Kanon der Übersetzer des 18. und 19. Jahrhunderts eingefügt oder ob sie „subversiv“ übersetzt haben. Ferner soll herausgearbeitet werden, wie sehr ihre Rolle als Frau ihre Arbeit bestimmte.

7.1 LUISA BERGALLI GOZZI

Luisa Bergalli Gozzi übersetzte, wie bereits in ihrer Biographie erwähnt, Komödien und Tragödien aus dem Französischen und Lateinischen.

Bei meinen Recherchen über Luisa Bergalli Gozzi sind mir nachfolgende angeführte Widmungen zugänglich gewesen, die sie ihren Übersetzungen vorangestellt hat. Mit der Widmung zur Übersetzung „*Le Amazzoni*“ von Madame du Boccage versuchte Luisa Bergalli Gozzi ganz im Sinne der klassischen „*captatio benevolentiae*“ das Wohlwollen von Tommaso Giuseppe Farsetti zu gewinnen und drückt dies wie bereits im Kapitel „Paratexte“ erläutert in Versform aus:

Con novi detti, che mia penna espresse,
A te l'opera immortal rimando alfine:
Tu a Lei, che sulla Senna ha i lauri al crine,
Dì, che mio stile al Suo valor non resse.
(Bergalli Gozzi, 1756:III)

Ebenso gingen den Übersetzungen der Komödien von Terenz, die zwischen 1727 und 1731 veröffentlicht wurden, folgende Widmungen voraus: „*L’Andria*“ widmete sie dem Abt Arrigo di Collalto, „*L’Eunuco*“ Giacomo Soranzo, „*I due fratelli*“ Giorgio Cottoni, „*Il formione*“ dem Konsul Neilbrown Armigero, „*La Ecira*“ dem Grafen Francesco Beretta und „*L’Affannatore*“, dessen Widmung, wie im Kapitel „Paratexte“ erwähnt, ebenfalls die Funktion der „*captatio benevolentiae*“ erfüllte, dem Prokurator von San Marco Girolamo Giustiniano (vgl. Bergalli Gozzi, 1728b:4).

Die von Luisa Bergalli Gozzi angefertigten Übersetzungen von Terenz’ Werken beinhalteten jedoch nur ein Vorwort, das der Komödie „*L’Andria*“ vorangestellt wurde und das ich für meine Untersuchung bezüglich ihrer Übersetzungsreflexionen herangezogen habe.

Da es mir aus sprachlichen Gründen leider nicht möglich war, ihre Übersetzungen hinsichtlich der angewandten Strategien selbst zu untersuchen, stütze ich mich bei dieser Analyse vor allem auf Carlotta Egle Tassistros Buch „*Luisa Bergalli Gozzi. La vita e l’opera sua nel suo tempo*“ (o.J.), in dem Vergleiche von Auszügen aus den Originalwerken mit den Übersetzungen von Luisa Bergalli Gozzi angestellt werden. Im Kapitel 7.1.1 werden Terenz’ Komödien „*Le commedie di Terenzio*“ und im Kapitel 7.1.2 Racines Werke „*Le opere di Racine*“ anhand des mir zugrunde liegenden oben angeführten Materials auf Luisa Bergalli Gozzis Übersetzungsstrategien untersucht.

7.1.1 LE COMMEDIE DI TEREZIO

Obwohl Luisa Bergalli Gozzi nicht dem Adel entstammte, konnte sie, wie aus ihrer Biographie ersichtlich ist, dank des Abts Antonio Sforza Lateinkenntnisse erwerben und somit Terenz’ Komödien ins Italienische übersetzen (vgl. Bergalli, 1997:87). Wie aus Kapitel 2.2 “Schreibende Frauen in Italien” hervorgeht, war das Beherrschen einer Fremdsprache im 18. Jahrhundert von der Erziehung abhängig, und meist wurde es nur Frauen aus Adelskreisen ermöglicht, eine oder mehrere Fremdsprachen zu erlernen (vgl. Ricaldone, 1996:37).

Aus den Titelblättern der oben angeführten Widmungen zu den Komödien von Terenz geht hervor, dass Luisa Bergalli Gozzi sie allesamt in sogenannte “*versi*

sciolti”, d.h. ungereimte Verse übersetzte. Im Vorwort zur Komödie „*L’Andria*“, das Luisa Bergalli Gozzi mit „*A’ Lettori*“ betitelt, schreibt sie, dass sie mit dieser Übersetzung nicht beabsichtigt, die anderen Übersetzer, die dieses Werk bereits ins Italienische übersetzt hatten, zu übertreffen, sondern dass sie die Übersetzung einerseits nur zum eigenen Vergnügen machte, und dass andererseits Terenz als Vorbild für zeitgenössische Poeten dienen sollte. Sie selbst übersetzte „*L’Andria*“ in Elfsilbern ins Italienische, da sie der Auffassung war, dass sich dieses Versmaß ausgezeichnet dafür eignete, mit Einfachheit und Natürlichkeit Gefühle auszudrücken:

[...] ma del verso endecasilabo servita io mi sono, perchè credo, ch’egli benissimo si adatti ad esprimere con semplicità, e naturalezza ogni sentimento; [...] (Bergalli Gozzi, 1727b:10)

Hier spricht Luisa Bergalli Gozzi ganz im Sinne der „*Accademia dell’Arcadia*“, in der sie unter dem Pseudonym *Irminda Partenide* bekannt war. Wie bereits in Kapitel 1.2 „*Italienische Literatur im 18. und 19. Jahrhundert*“ dargestellt, wurden ab Beginn des 18. Jahrhunderts auch Frauen, d.h. sogenannte *Hirtinnen* in den Kreis der „*Accademia dell’Arcadia*“ aufgenommen, die im Hinblick auf die sich vollziehende Geschmackswende eine wesentliche Rolle spielten (vgl. Segler-Meßner, 1998:87f.). So wurden in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, die in Italien von der „*Arcadia*“ geprägt waren, eine Rückkehr zur Einfachheit und Natürlichkeit in der Literatur angestrebt, und die überladene Sprache des Barocks sollte reformiert werden (vgl. Fanti, 1980:4f.). Im Hinblick auf diese Reformbestrebungen der „*Arcadia*“ fügen sich Luisa Bergalli Gozzis Übersetzungsstrategien ganz in diesen Kanon ein.

In ihrem Vorwort zu „*L’Andria*“ zählte sie auch andere ÜbersetzerInnen auf, die diese Komödie von Terenz bereits ins Italienische übersetzt hatten. So verwendete *Alvise Querini* bei der Übersetzung von „*L’Andria*“ ebenfalls Elfsilber, während *Batista da Borgo Franco* und *Cristoforo Rosario* die Komödie in Prosa übertrugen. *Bernardo Felippini* übersetzte in Verse und *Giovanni Giustiniano di Candia* in gleitende Reime. Luisa Bergalli Gozzi führt als eine sehr gelungene Übersetzung

auch jene von *Fiammetta Malaspina Soderini* an, die aus dem 16. Jahrhundert stammt (vgl. Bergalli Gozzi, 1727b:9ff.).

Obwohl Luisa Bergalli Gozzi diese anderen Übersetzungen ins Italienische der Komödien von Terenz kannte, schien es jedoch, dass keine dieser Übersetzungen ihre eigene beeinflusst hätte. So stellt Carlotta Egle Tassistro fest, dass Luisa Bergalli Gozzis Stil bei der Übersetzung von Terenz' Werken „flüssig“ sei, sie nicht „wörtlich“ übersetzte und versuchte den Sinn, den Witz und die Komik ins Italienische zu übertragen. Dies sei ihrer eigenen Meinung nach das beste Mittel, ein klassisches Werk zeitgemäß zu übersetzen:

In generale il suo stile è festoso e snello, vi si scorge la cura di render il testo non nella lettera soltanto, come avviene agli altri che la precedono, ma nello spirito, e di riprodurre le arguzie e le situazioni comiche con una scioltezza spontanea, che sarebbe stata, riuscendo secondo il desiderio della scrittrice, il miglior mezzo di rendere un'immagine dell'arte antica alla maniera che i tempi richiedevano. (Tassistro, o.J.:65f.)

Mit diesem lebhaften Stil wurde sie mit der französischen Übersetzerin Anne Dacier (1654-1720) verglichen, die durch ihre Übersetzung der Werke „*Ilias*“ und „*Odyssee*“ von Homer ins Französische in ganz Europa bekannt war. In ihrem Vorwort zur Übersetzung „*L'Iliade d'Homer*“ aus dem Jahr 1699 unterstreicht Anne Dacier, dass sie nicht für ein gelehrtes Publikum übersetzt, das Homer auch auf Griechisch lesen könne, sondern für ein Publikum, das Homer nicht kenne. Sie bevorzugt dabei eine Übersetzung in Prosa, da sie der Meinung war, dass die französische Dichtkunst sich nicht dafür eigne, Homers Werk in seiner ganzen Schönheit auszudrücken. In Prosa könne man jedoch auch den Geist des Originals wiedergeben. Sie vergleicht einen guten Übersetzer auch mit einem Bildhauer, der es versteht, ein Abbild von einem Original zu schaffen (vgl. Robinson, 1997:186-189). Luisa Bergalli Gozzi und Madame Dacier unterschieden sich zwar in ihrer Interpretation, waren einander jedoch im Stil sehr ähnlich. Dies zeigt, dass beide zumindest in dieser Frage dem Geist der Zeit folgten und versuchten, den Stil des Originals durch andere eigene Sprachmittel zu ersetzen (vgl. Tassistro, o.J.:65ff.).

Bei dem Versuch, natürliche Lebhaftigkeit in ihre Übersetzungen zu bringen, übertrieb Luisa Bergalli Gozzi jedoch manchmal. Viele Ausdrücke schienen im Hinblick auf das Maß und die Eleganz, die den Stil Terenz' prägten, zu roh und zu einfach (vgl. Tassistro, o.J.:66). So übersetzte Luisa Bergalli Gozzi in Terenz' Komödie „*Il formione*“, Akt 2, Szene 3a:

Quia egens relicta est misera

*Umbè. Perchè la cattivella restò al mondo
senza un cane di soldo.*

(Bergalli Gozzi, zit. n. Tassistro, o.J.:66)

Dieser übertriebene Stil lässt sich aber auch darauf zurückzuführen, dass sich Luisa Bergalli Gozzi mit der Übersetzung von Terenz' Werken das Ziel gesetzt hatte, selbst Komödien schreiben zu lernen, wobei Terenz als klassischer lateinischer Poet als Vorbild dienen sollte (vgl. Tassistro, o.J.:67). Sie folgte dabei der klassischen Tradition der Komödie, bei der Menschen aus unteren Volksschichten mit einer einfachen Sprache auftraten (vgl. Killinger, 1998:53). Auch ihre eigene erste Komödie „*Le avventure del poeta*“, die im Jahr 1730 erschien, spiegelt thematisch die Probleme und Klassenunterschiede der DichterInnen jener Zeit wider (vgl. Ricaldone, 1996:190).

Ein erster Neudruck der Übersetzung der Komödien von Terenz erschien 1733. Ein weiterer wurde 1735 begonnen und erst 1739 mit der Übersetzung „*Ecira*“ fertiggestellt. Die Neuauflagen beinhalten die Komödien „*Gli Adelfi*“, „*Il Formione*“, „*L'Ecira*“, „*L'Andria*“, „*L'Eunuco*“ und „*L'Affannatore*“ (vgl. Tassistro, o.J.:69).

Bei der Untersuchung dieser Neudrucke stellte Carlotta Egle Tassistro fest, dass Luisa Bergalli Gozzi ihre Übersetzungen teilweise korrigiert und verändert hat, wobei sie bei den Korrekturen lebhafter und genauer übersetzte. Oft hielt sie sich enger ans Original, auch wenn dabei etwas an Klarheit verloren ging (vgl. Tassistro, o.J.:70). So führte sie beispielsweise bei der Übersetzung der Komödie „*Gli Adelfi*“ folgende Veränderungen durch:

1. Akt, Szene 1a:	1. Version	korrigierte Version:
<i>Nisi ne hoc foret</i>	<i>Oh, nol diss'io che batte qui</i>	<i>dovea succeder questo</i>
		(Bergalli Gozzi, zit. n. Tassistro, o.J.:70)

5. Akt, Szene 6a:	1. Version	korrigierte Version:
<i>Id salvos fies</i>	<i>Bacio le mani</i>	<i>Il cielo vi dia buon di.</i>
		(Bergalli Gozzi, zit. n. Tassistro, o.J.:70)

Anders ging sie jedoch bei folgender Korrektur vor, bei der sie der Übersetzung mehr Klarheit im Ausdruck verleiht:

5. Akt, Szene 6a:	1. Version	korrigierte Version:
<i>Paulatim plebem primulum facio meam.</i>	<i>Bel bello intanto, io tiro dalla mia costoro</i>	<i>Pian piano io mi fo amiche queste genterelle.</i>
		(Bergalli Gozzi, zit. n. Tassistro, o.J.:70)

Oft ist der Grund für ihre durchgeführten Änderungen nicht ersichtlich. Carlotta Egle Tassistro führt die zahlreichen Korrekturen auf eine gewisse Unzufriedenheit in Bezug auf ihre ersten Übersetzungen zurück, von der Luisa Bergalli Gozzi in ihrem Vorwort zur Komödie „*L'Andria*“ aus dem Jahr 1735 spricht und in dem sie auch zum Ausdruck bringt, dass sie sich bei ihren ersten Übersetzungen von Terenz' Werken noch zu jung und unerfahren gefühlt hatte (vgl. Tassistro, o.J.:70).

Die oben angeführten Beispiele lassen jedoch darauf schließen, dass Luisa Bergalli Gozzi bei ihren Übersetzungen von Terenz' Komödien sowohl theoretisch als auch praktisch den Anforderungen, die die Mitglieder der „Arcadia“ an eine Übersetzung stellten, entspricht, die wie im 3. Kapitel „Reflexionen über das Übersetzen im 18. und 19. Jahrhundert“ dargelegt, „Treue“ zum Original und eine Suche nach Klarheit und Stil anstrebten.

So wird Luisa Bergalli Gozzi einerseits den eigenen Anforderungen, die sie in ihrem Vorwort an die Übersetzung von Terenz' Komödien stellt, gerecht, andererseits fügt sie sich auch in den vorherrschenden Übersetzungskanon der Epoche der "Arcadia" in zunehmendem Maße im Verlauf ihrer Übersetzungstätigkeit ein.

7.1.2 OPERE DI RACINE

Wie aus Kapitel 3 hervorgeht, begann sich im 18. Jahrhundert die französische Kultur in Italien zu verbreiten. Vorzugsweise wurden französische Komödien und Tragödien aus dem 17. Jahrhundert von Molière, Racine, Corneille, usw. ins Italienische übersetzt. Luisa Bergalli Gozzi folgte ebenfalls dieser Praxis und übersetzte neben klassischen Werken auch modernere französische Literatur wie die Werke von Racine.

Luisa Bergalli Gozzis Übersetzung „*Opere di M. Racine tradotte*“, die „*Berenice*“, „*Bajazet*“, „*Mitridate*“, „*Ifigenia*“, „*Fedra ed Ippolito*“, „*Tebaide*“, „*Andromaca*“, „*Britannico*“, „*Athalie*“ und „*Ester*“ von Jean Racine (1639-1699) umfasst, wurde in zwei Bänden von Domenico Lovisa 1736 und 1737 in Venedig anonym veröffentlicht. Luisa Bergalli Gozzi genoss zwar als Hirtin innerhalb der akademischen Gesellschaft der „Arcadia“ einen gewissen Schutz, doch ist davon auszugehen, dass im Hinblick auf die Tatsache, dass schreibende Frauen im 18. Jahrhundert von der Gesellschaft diskreditiert wurden, dieser Schutz bei der Übersetzung solch herausragender Literatur nicht ausreichte und sie es deshalb vorzog, ihre Übersetzung anonym zu veröffentlichen. Interessant ist auch festzustellen, dass Luisa Bergalli Gozzis Übersetzung „*Storia ecclesiastica di monsignor Claudio Fleury*“ 1739 auf Wunsch des Verlegers unter dem Namen ihres Ehemannes Gasparo Gozzi veröffentlicht worden ist (vgl. Tassistro, o.J.:153), was die Situation von Übersetzerinnen bzw. Schriftstellerinnen zu jener Zeit im Hinblick auf die Möglichkeit der Veröffentlichung ihrer Werke, wie in Kapitel 2.2 geschildert worden ist, deutlich widerspiegelt.

Nichtsdestotrotz war Luisa Bergalli Gozzi als Übersetzerin von Racines Werken bekannt, denn kurz nach der Veröffentlichung wurde in der Zeitschrift „*Novelle*

letterarie di Venezia“ ein Artikel über sie gedruckt, in dem sie und ihre Übersetzung positiv kritisiert wurden (vgl. Tassistro, o.J.:127).

Diesbezüglich wäre es auch von Interesse, weitere Rezensionen aus dem 18. Jahrhundert über die Übersetzungen von Luisa Bergalli Gozzi zu konsultieren und damit die Rezeption ihrer Übersetzungen näher zu beleuchten. Da diesem Vorhaben jedoch eine weitläufige Recherche zugrunde liegen und den Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit sprengen würde, kann darauf nicht näher eingegangen werden.

Luisa Bergalli Gozzi übersetzte die Werke Racines in Prosa, wie es bereits bei Übersetzungen von Racine, die im 17. Jahrhundert angefertigt wurden, der Fall gewesen war (vgl. Tassistro, o.J.:127). Wie in Kapitel 3.1.2 jedoch dargelegt, war es in Italien im 18. Jahrhundert kaum mehr üblich, Übersetzungen in Prosa anzufertigen, da man im Allgemeinen die Übersetzung von Poesie vorzog und dem Original mehr Respekt als bei den Übersetzungen des 17. Jahrhunderts entgegenbrachte (vgl. Duranti, 1998:479). Im Hinblick auf Übersetzungen aus modernen Sprachen sprach sich Luisa Bergalli Gozzi jedoch gegen eine sogenannte „treue“ Übersetzung aus, bei der die gebundene Rede bewahrt werden sollte und war der Meinung, dass die Prosa einen klaren und flüssigen italienischen Stil gewährleiste:

Tali mutamenti [mettere in prosa i versi] non sono però, nell'intento dell'autrice, senza ragione: si comprende che ella li seguì perchè ai suoi occhi la forma più fedele al testo non sarebbe parsa abbastanza italiana [...] e anche perchè l'espressione fosse così più snodata e piana, logicamente incatenata e scorrevole, come alla prosa conviene [...].
(Tassistro, o.J.:131)

So übersetzte sie beispielsweise das Klagen von *Fedra*:

*C'est Vénus toute entière dans mes veines
cachées*

*Ella è la stessa madre di amore, a divorarmi le
viscere intesa*

(Bergalli Gozzi, zit. n. Tassistro, o.J.:131)

Und in der Übersetzung „*Britannico*“, 2. Akt, Szene 3 vereinfachte sie die Äußerung der Hauptfigur Giunia:

mais toujours de mon coeur ma bouche est *ma io non so mentire*
l'interprète (Bergalli Gozzi, zit. n. Tassistro, o.J.:131)

Ferner nahm Luisa Bergalli Gozzi im Zuge ihrer Übersetzungen auch Weglassungen von Stellen vor, die sie offenbar für das italienische Publikum als nicht zuträglich empfand. So ließ sie bei den Übersetzungen „*Tebaide*“ und „*Andromaca*“ von Racines Originalen „*La Thébaïde*“ (1664) und „*Andromaque*“ (1667) (Önnersdorf, 1994) jeweils im 1. Akt einige Verse weg (vgl. Tassistro, o.J.:128).

Im Hinblick auf die Übersetzung von Racines Werken in Prosa scheint es, als ob Luisa Bergalli Gozzi sich auch diesbezüglich der Meinung von Madame Dacier anschloss, die ja, wie erwähnt, auch eine Übersetzung in Prosa vorzog. Somit handelte Luisa Bergalli Gozzi hinsichtlich der Form entgegen dem allgemein vorherrschenden Übersetzungskanon jener Zeit.

Nachfolgend angeführte Übersetzungen wurden alle nach 1738, d.h. nach Luisa Bergallis Heirat mit Gasparo Gozzi angefertigt. Sie stammen aus einer Zeit, in der Luisa Bergalli Gozzi neben ihrer Rolle als Frau und Mutter von fünf Kindern, wie in ihrer Biographie ersichtlich ist, auch gravierende wirtschaftliche Missstände bewältigen musste und daher einer Dreifachbelastung ausgesetzt war.

Bei ihren Übersetzungen „*Il Gionata*“ und „*L'Assalonne*“ von Didier-Jacques Duché und „*I Maccabei*“ von Antoine Houdar de La Motte aus dem Jahr 1751 unterscheiden sich ihre Übersetzungstrategien laut Carlotta Egle Tassistro kaum von jenen, die sie bei den Übersetzungen von Racine angewandt hatte. So übersetzte sie auch hier die gebundene Rede des Originals in Prosa. Carlotta Egle Tassistro stellt ferner fest, dass sie bei diesen Übersetzungen im Hinblick auf das Original in ihren Bestrebungen, „einen guten und korrekten italienischen Text“ zu produzieren, genauer vorgegangen ist (vgl. Tassistro, o.J.:166).

Luisa Bergalli Gozzi war eine der ersten ÜbersetzerInnen, die zur Verbreitung der französischen Komödie in Italien beitrug. Ihre Übersetzung der Komödie *“Il Misanthropo”* (1745) von Jean-Baptiste Molière, die im Theater San Salvatore in Venedig aufgeführt wurde, ähnelt im Stil ihrer eigenen Komödie *“Le avventure del poeta”* aus dem Jahr 1730. Sie verwendete dabei dasselbe Metrum, nämlich elfsilbige Verse (vgl. Tassistro, o.J.:154). In Elfsilbern verfasste sie wie bereits erwähnt *“L’Andria”* von Terenz und auch die Übersetzung *“Le Amazzoni”* (1756) von Madame Du Boccage, bei der sie sowohl Elfsilber als auch Siebensilber verwendete (vgl. Tassistro, o.J.:169).

Bei dem von Luisa Bergalli bevorzugtem Metrum bei Übersetzungen von Komödien handelt es sich somit vorwiegend um Elfsilber, die sie sowohl bei der Übersetzung klassischer Werke als auch für moderne französische Komödien heranzog.

7.1.3 ZUSAMMENFASSUNG

Die in diesem Kapitel besprochenen Übersetzungen von Luisa Bergalli Gozzi wurden in einem Zeitraum angefertigt, der in Italien literaturhistorisch von der „Accademia dell’Arcadia“ sowie auch von der Epoche der Aufklärung geprägt war. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Luisa Bergalli Gozzi bei der Übersetzung klassischer Werke wie den Komödien von Terenz hinsichtlich des literarischen Kanons, der eine Rückkehr zu Einfachheit und Klarheit zu erreichen versucht und ein Zusammentreffen der klassischen Kultur mit der Kultur des 18. Jahrhunderts anstrebt, ganz im Sinne der Auffassungen der „Arcadia“ handelt. Denn auch sie versucht in ihren Übersetzungen, durch eine Imitation der Komödien von Terenz die erforderliche Natürlichkeit und Klarheit der klassischen Kultur so lebhaft als möglich wiederzugeben. Mit ihren Strategien fügt sich Luisa Bergalli Gozzi, die ja selbst als Hirtin unter dem Pseudonym *Irminda Partenide* zu den Mitgliedern der „Arcadia“ zählte, somit in den allgemeingültigen Kanon der ÜbersetzerInnen der „Arcadia“ ein.

Im Hinblick auf Übersetzungen aus modernen Sprachen trug Luisa Bergalli Gozzi durch ihre Übersetzungen von Racine, Molière, Madame du Boccage, Didier-Jaques Duchè und Antoine de La Motte zur Verbreitung der französischen Kultur in Italien

bei. Verwendete sie bei der Übersetzung der Werke von Molière und Madame du Boccage ebenfalls Elfsilber, so bevorzugte sie bei der Übersetzung von Racines Werken jedoch eine Übersetzung von Versen in Prosa, da sie der Ansicht war, dass nur eine Übersetzung in Prosa einen klaren, flüssigen italienischen Stil gewährleisten könne. Durch ihre Übersetzungen in „versi sciolti“ und in Prosa nimmt Luisa Bergalli Gozzi einen Gedanken vorweg, den Madame de Staël erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts äußern wird. Madame de Staël bevorzugte eine Übersetzung in Prosa, unterstrich jedoch auch die Vorzüge der italienischen reimlosen „versi sciolti“, da diese wie die Prosa die Gedanken des Autors sehr gut wiedergeben könnten (vgl. Robinson, 1997:243). Da, wie in Kapitel 3.1.2 der vorliegenden Arbeit betont wurde, im 18. Jahrhundert im Allgemeinen die Übersetzung von Poesie jener der Prosa vorgezogen wurde, handelte Luisa Bergalli Gozzi bezüglich der Form entgegen dem zu jener Zeit in Italien üblichen Übersetzungskanon, lässt jedoch einen Ansatz durchscheinen, der, wie sich im Verlauf dieser Arbeit noch zeigen wird, auch von anderen Übersetzerinnen aufgegriffen wurde.

7.2 ELISABETTA CAMINER TURRA

Elisabetta Caminer Turra wuchs als Tochter von Domenico Turra, einem der ersten Journalisten Venedigs, förmlich mit dem Journalismus auf. Wie bereits erwähnt erwarb sie durch die Lektüre französischer Romane autodidaktisch Französischkenntnisse und widmete sich mit besonderem Interesse der Übersetzung von französischen Theaterstücken aus dem Zeitalter der Aufklärung. Sie war Verfechterin der Theaterreform von Carlo Goldoni, bei der den SchauspielerInnen im Gegensatz zu den Stegreifstücken der „Commedia dell’arte“ fixe Rollen zugeschrieben wurden (vgl. Petronio, 1993:188). Ferner wollte sie zur Verbreitung des „bürgerlichen Theaters“ und seiner Ideen in Italien beitragen (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:22). Dies strebte sie einerseits durch die Veröffentlichung von übersetzten Artikeln aus zeitgenössischen französischen Zeitschriften in der Zeitschrift ihres Vaters, der „Europa letteraria“ an (vgl. Puricelli, 2001). Andererseits widmete sie sich der Übersetzung von französischen und zahlreichen anderssprachigen Theaterstücken, die sie in ihren Sammlungen *Composizioni teatrali moderne* und *Nuova raccolta di composizioni teatrali* dem Publikum zugänglich machte:

Contribuirà così – come giornalista e come traduttrice – in modo decisivo all’affermazione del dramma borghese europeo sulle scene italiane. (Unfer Lukoschik, 1998:36)

Durch diese Übersetzungen erzielte Elisabetta Caminer Turra einerseits große Erfolge und erhielt andererseits auch die Anerkennung von Seiten der AutorInnen der Originalwerke (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:46).

In ihren Bestrebungen, das italienische Theater zu reformieren, handelte sie so zwar ganz im Sinne der Aufklärung, brach jedoch auch die Normen der konventionellen „Commedia dell’arte“, was zu heftigen Kontroversen mit Carlo Gozzi, einem der wichtigsten Vertreter dieser Stegreifkomödie, führte.

Für die Analyse ihrer Übersetzungsstrategien hatte ich Zugang zu einigen Vorwörtern ihrer Werksammlungen, in denen Elisabetta Caminer Turra Reflexionen über ihre Übersetzungen anstellte. Es handelt sich dabei um die Vorwörter der ersten drei Bände der *Nuova raccolta di composizioni teatrali* aus den Jahren 1774 und

1775 (vgl. Caminer Turra, 1774a, 1774b und 1775) sowie um ihre Anmerkungen in der Übersetzung „*L'ammalato immaginario*“ von Molière (vgl. Caminer Turra, 1793). Ferner waren mir ihre Übersetzung „*La bottega del chincagliere*“ sowie das dazugehörige Original „*The Toy-Shop*“ von Robert Dodsley und ihre Übersetzung „*Il figlio riconoscente*“ und das Original „*Der dankbare Sohn*“ von Johann Jakob Engel zugänglich, die ich für eine Untersuchung der angewandten Übersetzungsstrategien heranziehen konnte.

7.2.1 ELISABETTA CAMINER TURRAS REFLEXIONEN ÜBER IHRE ÜBERSETZUNGEN

In ihrem Vorwort zum ersten Band der Sammlung *Nuova raccolta di composizioni teatrali* aus dem Jahr 1774, das sie als „Avvertimento della traduttrice“ bezeichnet, verfolgt Elisabetta Caminer Turra, wie bereits in Kapitel 6.2 erwähnt, ein kulturpolitisches Ziel. So wollte sie durch ihre Übersetzungen neben dem französischen Theater auch Einblick in das deutsche, englische, spanische, dänische, holländische und russische Theater gewähren, den Geschmack dieser Länder dem italienischen Publikum zugänglich machen und somit zu einem kulturellen Aufschwung in Italien beitragen (vgl. Caminer Turra, 1774a:2). Damit nimmt sie bereits die erst vier Jahrzehnte später von Madame de Staël geäußerten Gedanken vorweg (vgl. Kapitel 3).

Elisabetta Caminer Turra besaß nach eigenen Angaben sehr gute Französischkenntnisse und mäßige Englischkenntnisse (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:44). Bei ihren Übersetzungen handelte es sich hauptsächlich um Übersetzungen aus zweiter Hand, da sie aus den verschiedensten dramatischen Werken jene auswählte, die bereits ins Französische übersetzt worden waren. Sie fertigte somit sogenannte „Nachübersetzungen“ an, denen, wie bereits in Kapitel 3 besprochen, als Textvorlage französische Übersetzungen zugrunde lagen:

È questa tuttavia la prassi dell'epoca che non considera affatto problematico un tale tradurre 'di seconda mano', essendo universale lo spirito umano che si manifesta in più lingue, e particolare ed accessoria la sua concreta realizzazione in lingue differenti. (Unfer Lukoschik, 1998:44f.)

Ferner rechtfertigte Elisabetta Caminer Turra in ihrem ersten Band der *Nuova raccolta di composizioni teatrali* auch die Auswahl ihrer übersetzten Werke. Sie wollte einerseits die verschiedenen Geschmäcker anderer Kulturen vermitteln („dare un’idea del gusto di queste differenti Nazioni“ (Caminer Turra, 1774a:2)) , aber auch dem italienischen Publikum entgegenkommen und sich seinen Gepflogenheiten anpassen. So hätte sie ihm niemals so sittenlose Komödien oder so grausame Tragödien wie jene der Engländer zugemutet, in denen Prostituierte und Straßendiebe vorkamen, in denen Morde geschahen oder in denen eine Kurtisane und ihr Liebhaber am Schafott hingerichtet wurden. Mit dem Argument, beide Ziele miteinander zu verbinden, d.h. sowohl fremdes Kunstverständnis zu vermitteln als auch dem eigenen Publikum im Geschmack („gusto“) entgegenzukommen, verteidigte Elisabetta Caminer Turra zahlreiche Änderungen, die sie bei ihren Übersetzungen durchführte. Ferner stützt sie sich bei ihrer Argumentation auf die Praxis einiger französischer Theaterübersetzer (vgl. Caminer Turra, 1774a:2f.). So kürzte sie zu „freie“ oder für das Theater zu religiöse Dialoge und ihrer Meinung nach zu langweilige, langatmige Stellen. Darüber hinaus ließ sie ganze Passagen weg, die ihr „merkwürdig“ vorkamen. So schrieb sie:

Per giugnere più facilmente al mio secondo scopo senza mancare al primo, io mi crederò permesso [...] di accorciare cioè dei dialoghi ora soverchiamente liberi, ora più strettamente religiosi di quel che forse al Teatro convengasi, di spesso poi stucchevolmente prolissi; e di sopprimere alcune cose che ponno sembrare strane, [...] (Caminer Turra, 1774a:3)

In diesen Reflexionen von Elisabetta Caminer Turra spiegelt sich im Hinblick auf die sogenannte „treue“ und „untreue“ Übersetzung die allgemeine Übersetzungspraxis des 18. Jahrhunderts wider. Denn es war zu jener Zeit in Italien sowie im restlichen Europa durchaus legitim, ja sogar wünschenswert, Veränderungen am Text vorzunehmen, falls der Ausgangstext für das Zielpublikum nicht zumutbar war. Um das Original an die Anforderungen des Zielpublikums anzupassen, wurden Übersetzungen angefertigt, die den „*belles infedèles*“ der französischen Klassik ähnelten. Die Bezeichnung „*belles infedèles*“ bezog sich darauf, dass diese Übersetzungen einerseits auf das Publikum ansprechend wirkten und andererseits dem Original in höchstem Maße „*untreu*“ waren (vgl. Kittel/Poltermann, 1998:422).

In diesem Sinne wurden auch Übersetzungen ins Italienische „verschönert“, der italienischen Literatur und somit dem damaligen Geschmack angepasst:

Altrettanto doverosa viene considerata l'eliminazione, durante il processo traduttivo, di quanto possa – per i più svariati motivi – risultare sgradito al lettore del paese che accoglie la traduzione. È in piena conformità a quanto si compie in questo settore nel resto d'Europa, quindi, se la traduttrice interviene sui testi limando, modificando ed 'abbellendo' l'originale a proprio arbitrio, per rendere gradevole e fruibile il testo tradotto, anche a costo di ciò che epoche successive considereranno infedeltà. (Unfer Lukoschik, 1998:45)

Der Grund für ihre Änderungen schien jedoch auch in der Aufführbarkeit der Theaterstücke zu liegen, denn im Zuge ihrer Übersetzungen wurden die Theaterstücke so adaptiert, dass sie zur Aufführung besser geeignet waren (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:45).

Im Vorwort zu ihrem zweiten Band der *Nuova raccolta di composizioni teatrali* gibt Elisabetta Caminer Turra einen kurzen Abriss über die vier Theaterstücke, die darin enthalten sind. *Sara Sampson* von Gotthold Ephraim Lessing stellte für sie einen neuen Beweis der Bemühungen der Deutschen dar, ihre Theaterstücke zu verbessern. Dieses Stück wurde von Baron Bielfeld ins Französische übersetzt, wobei der Übersetzer einige Dialoge, die anstößig erschienen, sowie Weitschweifigkeiten des Originals und theologische Stellen wegließ, was dazu führte, dass sich Original und Übersetzung sehr voneinander unterschieden. Elisabetta Caminer Turra ging bei ihrer Übersetzung von dieser französischen Übersetzung aus und handelte auch hier ganz im Sinne der allgemeinen Übersetzungspraxis jener Zeit, da sie es für notwendig befand, einige Stellen wegzulassen, die dem italienischen Publikum nicht gefallen und der Schönheit des Werkes hätten schaden können. Sie gibt jedoch auch an, dass ihre Eingriffe am Original nicht so häufig waren und dass sie ihre Abweichungen vom Original, sofern sie dies feststellen konnte, mit Anmerkungen versah. Da jedoch auch der französische Übersetzer seine Übersetzung mit Anmerkungen versehen hatte und Elisabetta Caminer Turra sich diese nicht zunutzen machen wollte, unterschied sie seine Anmerkungen sowie jene des Autors von den eigenen, indem sie ihre „kursiv“ schrieb (vgl. Caminer Turra, 1774b:8f.).

Das Stück „*La Sposa in lutto*“ von William Congreve, das ebenfalls im zweiten Band der *Nuova raccolta di composizioni teatrali* enthalten ist, beschreibt Elisabetta Caminer Turra als eine der weniger grausamen englischen Tragödien. Um den Dialog besser den Charakteren des Stückes anpassen zu können, verfassten die Engländer ihre Theaterstücke in unterschiedlichen Versmaßen. Der französische Übersetzer dieses Stücks, Signor della Place, übersetzte dieses Stück zwar in Prosa, unterstrich jedoch die seiner Meinung nach „interessanteren“ Szenen, indem er diese in Versen übersetzte. Da diese Vorgehensweise für das italienische Theater nicht angebracht war, übersetzte Elisabetta Caminer Turra das gesamte Stück in ungebundenen Versen. Ferner gibt sie in diesem Vorwort bekannt, dass sie Komödien immer in Prosa und Tragödien immer dann in Versen übersetzte, wenn sich dafür die Prosa nicht eignete:

[...] e trasportando in prosa quelle Commedie, anche dell'altre Nazioni che così saranno state tradotte da'Francesi, metterò in versi però sempre le Tragedie, alle quali non sembra adattato il linguaggio prosaico. (Caminer Turra, 1774b:11)

Hier spricht sich Elisabetta Caminer Turra hinsichtlich der Frage der Übersetzung in Poesie oder Prosa entgegen der allgemeinen Auffassung der italienischen Übersetzer aus, die zwar wie Giuseppe Baretti und Melchiorre Cesarotti von der Unmöglichkeit einer „treuen“ Übersetzung überzeugt waren, jedoch wie das 3. Kapitel zeigt, im Allgemeinen eine Übersetzung in Versen bevorzugten.

Im Vorwort zum dritten Band der *Nuova raccolta di composizioni teatrali* erklärt sie dem Publikum, dass sie vom spanischen Theater nur einige der neueren Werke übersetzt hätte, da ältere Stücke schon einen bestimmten Bekanntheitsgrad hatten. Obwohl der französische Übersetzer der spanischen Stücke nach eigenen Angaben nicht besonders genau übersetzt und vieles weggelassen hatte, ließen seine Übersetzungen, von denen sie ihre Übersetzung ins Italienische anfertigte, noch genügend Charakteristika des spanischen Theaters erkennen (vgl. Caminer Turra, 1775:5f.).

Im Vorwort zur Übersetzung „*Il Disertore*“ von Louis-Sébastien Mercier, bei dessen Inhalt ich mich auf Rita Unfer-Lukoschik stütze, kommt gut zum Ausdruck, dass Elisabetta Caminer Turra neben ihren Änderungen, Kürzungen und Auslassungen von ganzen Szenen auch Personen erfand und Personen am Leben ließ, die im Original beispielsweise zum Tode verurteilt worden waren. So rechtfertigte sie in diesem Vorwort inhaltliche Änderungen am Schluss des Stückes, wobei sie dem Deserteur in ihrer Übersetzung mit der Begründung das Leben schenkte, dass man in Venedig an derartig grausame Gepflogenheiten wie der Hinrichtung von Deserteuren nicht gewöhnt war:

Io ho però dovuto cangiarne il fine. Noi non siamo avvezzi alla durezza sanguinaria pell'ordinario e implacabile della legge di morte contro a quegl' infelici che disertano: lo scopo politico non avea dunque luogo fra noi, e nello scopo morale bastavano le angosce che soffre l'infelice disertore. (Caminer Turra in: *Composizioni teatrali*, tomo I, p. 10, zit. n. Unfer Lukoschik, 1998:45f.)¹

7.2.2 LA BOTTEGA DEL CHINCAGLIERE

Inwiefern Elisabetta Caminer Turra die Anforderungen, die sie in ihren Vorwörtern an ihre Übersetzungen stellt, auch tatsächlich in der Praxis erfüllt, soll nun durch den Vergleich von zwei Übersetzungen mit ihren Originalen festgestellt werden. Im Zuge meiner Recherchen ist es mir gelungen, sowohl die Übersetzung „*La bottega del Chincagliere*“ von Elisabetta Caminer Turra als auch die Farce „*Toy-Shop*“ von Robert Dodsley für eine Analyse heranzuziehen. Leider äußerte sich die Übersetzerin im dritten Band der *Nuova raccolta di composizioni teatrali*, die diese Übersetzung enthält, nicht über ihre Strategien hinsichtlich dieser Übersetzung, noch enthielt die Übersetzung aus dem Jahre 1800 ein entsprechendes Vorwort. Es steht jedoch fest, dass es sich hier nicht um eine Übersetzung aus zweiter Hand handelt, sondern dass Elisabetta Caminer Turra direkt aus dem Englischen übersetzt hat.

¹ In einem am 28. September 1771 verfassten Brief an Pelli Bencivenni rechtfertigte Elisabetta Caminer Turra ebenfalls die Änderungen, die sie in ihrer Übersetzung des Dramas „*Il Disertore*“ von Louis-Sébastien Mercier durchführte. (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:45)

Aus dem Vergleich des Originals mit der Übersetzung ist ersichtlich, dass sich Elisabetta Caminer Turra inhaltlich im Großen und Ganzen an das englische Original hielt und nur im Hinblick auf Form und Stil einige Änderungen oder Weglassungen durchführte. So ließ sie in ihrer Übersetzung weniger *rohe* Zusammenhänge anklingen als es das englische Original tat. Es ist davon auszugehen, dass sie damit, wie sie in ihren Vorworten ankündigte, dem italienischen Publikum im Geschmack („gusto“) entgegenkommen wollte. Wie es der damaligen Zeit entsprach, änderte Elisabetta Caminer Turra die englischen Namen der Personen und passte sie dem Italienischen an.

An drei Punkten ist erkennbar, dass Elisabetta Caminer Turra bei ihrer Übersetzung Auslassungen durchführte. In unten angeführter Szene XIV der Übersetzung lässt sie beinahe den gesamten kursiv geschriebenen Absatz weg, in dem der *Chincagliere*, d.h. der Galanteriewarenhändler, Gegenstände aufzählt, die er mit religiösen Themen in Zusammenhang bringt und die er zum Verkauf anbietet. Dadurch bekräftigt sie die Ankündigung in ihrem Vorwort, nach der sie Passagen mit besonders starkem religiösen Inhalt in ihrer Übersetzung weglässt. Jedoch übersetzt sie in diesem Absatz auch „*which Adam made to his wife*“ mit „*fatto da Adamo alla prima nostra madre*“, was einen Widerspruch in Bezug auf ihre Ankündigung hinsichtlich religiöser Dialoge darstellt, da ihre Übersetzung hier einen religiöseren Aspekt erhält als das Original:

Yes, Sir, I have a great many things: but the most ancient curiosity I have got, is a small brass plate, on which is engrav'd the speech which Adam made *to his wife* on their first meeting, together with her answer. *The characters, through age, are grown unintelligible: But for that `tis the more to be valued. What is remarkable in this ancient piece is, that Eve's speech is about three times as long as her husband's. I have a ram's horn, one of those which helped to blow down the walls of Jericho; a lock of Samson's hair, tied up in a shred of Joseph's garment; with several other*

Sí, signore, ne ho moltissime, ma la più antica di tutte si è un picciolo tondo di rame, sul quale sta impresso il discorso fatto da Adamo *alla prima nostra madre* nel loro primo colloquio, e la di lei risposta. *Ho una ... che so io? mille altre antichità giudaiche, [...]*
(Dodsley/Ü, 1800:21f.)

Jewish antiquites, [...]
(Dodsley/O, 1793:52f.)

Nichtsdestotrotz bekräftigt Elisabetta Caminer Turra die Anforderung, die sie im Vorwort zum ersten Band der Sammlung *Nuova raccolta di composizioni teatrali* aus dem Jahr 1774 an ihre Übersetzungen stellt. Denn im Bestreben, dem italienischen Publikum in seinem „gusto“ entgegenzukommen, aber zugleich auch fremdes Kunstverständnis zu vermitteln, rechtfertigte sie in diesem Vorwort Kürzungen von religiösen Dialogen, die ihrer Meinung nach für das Theater nicht geeignet waren, sowie von langweiligen bzw. langatmigen Stellen des Originals.

Kohärenz zu ihrem Bestreben, dem italienischen Publikum im „Geschmack“ entgegenzukommen, zeigt sich auch darin, wie Elisabetta Caminer Turra in ihrer Übersetzung mit englischen Ausdrücken wie „*damn it, damme*“ usw. umgeht und ins Italienische übersetzt. Dies soll ein Textbeispiel veranschaulichen, in dem der Galanteriewarenhändler mit einem Kunden über eine Definition des „gesunden Menschenverstandes“ diskutiert:

Good sense, *Sir!* *Damme*, *Sir*, what do you mean? I wou'd have you think I know good sense as well as any man. Good sense is a true – a right – a – a – *Damn it*, I *scorn* to be so pedantic as to make definitions: but I can invent a cramp oath, *Sir*; drink a *smutty health*, *Sir*; ridicule priests, laugh at all religion, and make such a grave prig as you look just like a fool *Sir*. Now, *damme*, I take that to be good sense. [...]

Pfha, Pfha, *damn'd* hypocrisy and affectation; nothing else, nothing else.
(Dodsley/O, 1793:47)

Il buon senso, *amico caro!* *Che diavolo* volete dire? Sappiate, signor mio, ch'io m'intendo più di qualunque altro di quel che si chiama buon senso. Il buon senso è una giusta, una vera, una giudiziosa, una ... *Mi vergognerei* di far pedantesche definizioni, ma io vi fabbrico in un minuto un energico giuramento, bevo facendovi un brindisi osceno, so metter i ministri dei templi in ridicolo, farmi beffe d'ogni credenza, e far rimaner uno sciocco ed uno stivale il furbo grave che vi somiglia ... Ecco, *al cospetto del diavolo*, quello ch'io chiamo buon senso. [...]

Eh! *andate là colla vostra morale*.
Ippocrisia, affettazione bella e buona, e niente di più, buon uomo, e niente di più.
(Dodsley/Ü, 1800:21f.)

So übersetzte sie die zahlreichen englischen „*damme, damn it,...*“ entweder mit „*che diavolo*“ oder „*al cospetto del diavolo*“ oder läßt sie auch ganz einfach weg. Ferner ist auch zu beobachten, dass sie englische Ausdrücke wie „*I scorn*“, mit der deutschen Bedeutung „verachten, verschmähen, mit Verachtung von sich weisen“ mit „*mi vergognerei*“ ins Italienische übersetzt und somit deutlich abschwächt. Im Hinblick auf die Übersetzung dieses Abschnitts ist ferner zu erwähnen, dass diese aus lexikalischen Gründen länger als das Original ist, da beispielsweise „*ridicule priests*“ mit „*so mettere i ministri dei templi in ridicolo*“ übersetzt worden ist.

Hinsichtlich der Diskussion Poesie oder Prosa, die im 18. Jahrhundert in Italien geführt wurde, spricht sich Elisabetta Caminer Turra im Gegensatz zu den zeitgenössischen italienischen Übersetzern bei der Übersetzung von Komödien und Tragödien eher für die Prosa aus, wie sie im Vorwort zum zweiten Band der *Nuova raccolta di composizioni teatrali* betont (vgl. Caminer Turra, 1774b:10f.). Dies kommt auch in der Übersetzung der Farce „*Toy shop*“ zum Tragen, wo sie den letzten Absatz des Stückes, in dem die Zuseher zu einem moralischen Verhalten aufgefordert werden und der im Original in Versen verfasst worden ist, in Prosa ins Italienische übersetzt:

In this gay, thoughtless age, h'as found a way,
 In trifling things just morals to convey;
 'Tis his at once to please and to reform,
 And give old satire a new pow'r to charm.
 And, wou'd you guide your lives and actions
 right,
 Think on the maxims you have heard to-night.
 (Dodsley/O, 1793:56)

Sull'onor mio che lo penso anch'io come
 voi. Ammiro la strada ch'egli ha presa in
 questo secolo svaporato per far nascere la
 morale dal senso delle bagattelle; questo
 può chiamarsi piacere, ed istruir ad un
 tratto, e dare all'antica satira una nuova
 forza. [agli spettatori] Quanto a voi,
 signori, se avete desiderio di riformare le
 azioni vostre, pensate solamente alle
 massime che avete udite.
 (Dodsley/Ü, 1800:27)

Zusammenfassend kann bezüglich der Übersetzung „*La bottega del chincagliere*“ gesagt werden, dass sich Elisabetta Caminer Turra inhaltlich eng an das Original hält und Weglassungen und Änderungen hinsichtlich des Stils dann durchführt, wenn sie dem „Geschmack“ des von ihr angesprochenen italienischen Publikums entsprechen

wollte. Sie wird bei dieser Übersetzung ihren eigenen Anforderungen, die sie in ihren Vorworten an die Übersetzung stellt, gerecht. So führt sie im Bestreben, fremdes Kunstverständnis zu vermitteln, aber gleichzeitig auch dem italienischen Publikum im „Geschmack“ entgegenzukommen, Abschwächungen durch. Ferner lässt sie, wie angekündigt, Stellen religiösen Inhalts weg, fügt jedoch auch, wie oben ersichtlich ist, religiöse Passagen ein, was zu einem Widerspruch in sich führt. Im Hinblick auf die Form der Übersetzung, die sie in Prosa verfasst, handelt sie entgegen der allgemeinen Übersetzungspraxis der Epoche der italienischen Aufklärung.

7.2.3 IL FIGLIO RICONOSCENTE

Im Hinblick auf die Übersetzung des deutschen Lustspiels „*Der dankbare Sohn*“ von Johann Jakob Engel hatte ich ebenfalls sowohl auf das deutsche Original als auch auf die italienische Übersetzung mit dem Titel „*Il figlio riconoscente*“ Zugriff. Aus dem Titelblatt der Übersetzung war ersichtlich, dass Elisabetta Caminer Turra auch bei dieser Übersetzung direkt aus dem deutschen Original übersetzte und keine französische Übersetzung dazwischengeschaltet hatte. Eine Analyse ließ *shifts* in der Übersetzung erkennen, die ich nachfolgend erläutern werde. So änderte die Übersetzerin auch hier die Namen der Personen des Stückes und passte sie dem Italienischen an. In der Übersetzung gibt sie als Schauplatz des Stückes ein Dorf in Preußen an, was jedoch im Original nicht erwähnt wird. Es scheint, als wollte sie damit das „Deutsche“ in ihrer Übersetzung unterstreichen, was jedoch in einem Widerspruch zu den „italianisierten“ Namen steht (vgl. Engel, 1772/Engel, 1801).

Hinsichtlich der Anreden der Personen im Stück führte Elisabetta Caminer Turra ebenfalls einige *shifts* durch. Die Ehefrau von Rode, einem alten Bauern, spricht diesen im Original mit „*Vater*“ an, was Elisabetta Caminer Turra als „*marito mio*“ übersetzte. Auch umgekehrt wurde die Ehefrau vom Bauern als „*Mutter*“ bezeichnet, in der Übersetzung wird sie jedoch „*Lucia*“ oder „*la mia Lucia*“ genannt. Auch der Schulmeister spricht den Bauern und seine Frau im Original mit „*Vater*“ und „*Mutter*“ an, übersetzt wurde jedoch:

Schulmeister:

Guten Morgen, Vater! Guten Morgen, Mutter!
(Engel/O, 1772:7)

Bonifazio, maestro di scola:

*Buon giorno, messer Girolamo, buon giorno,
Lucia.* (Engel/Ü, 1801:5)

Auch der Rittmeister spricht seine Schwester und seinen zukünftigen Schwager im Original mit „Gretchen“ und „Michel“ an, was folgendermaßen übersetzt wurde:

Rittmeister:

Komm, Gretchen! Kommt, Michel!
(Engel/O, 1772:46)

Capitano:

*Venite, mia cara sorella, e voi pure, cognato
mio.*
(Engel/Ü, 1801:30)

Es scheint, als versuchte Elisabetta Caminer Turra hier zu kompensieren, dass sie im Zuge ihrer Übersetzung „Vater“ und „Mutter“ nicht wörtlich ins Italienische übersetzte, sondern mit Namen oder mit „mio marito“, etc. umging, da eine Übersetzung mit „padre“ und „madre“ auch mit religiösen Bedeutungen in Zusammenhang gebracht hätte werden können. Denn auffällig ist auch bei dieser Übersetzung, dass Elisabetta Caminer Turra Stellen mit religiösem Inhalt kürzt oder weglässt, wodurch sich ihre Anmerkungen bezüglich der Kürzung von religiösen Dialogen in Theaterstücken bestätigen (vgl. Caminer Turra, 1774a:3). In ihrer Übersetzung sind diesbezügliche Auslassungen wiederum durch drei Punkte erkennbar, wie folgender Auszug, in dem Rode sich über den Wehrdienst äußert, zeigt:

Rode:

O die Narren! Warum denn in Angst? – Wenn Sie zum Dienste tüchtig sind, so laß Sie hingehn! Laß sie dem König dienen! – *Jedem Menschen ist sein Ziel gesetzt, spricht unser Herr Pfarrer, und obs eine Kanonenkugel ist, oder ein hitziges Fieber! Wir müssen einmal daran. – Sieht er, Herr Schulmeister, das ist mein Glaubensbekenntnis.*
(Engel/Ü, 1772:11)

Girolamo:

Che stolidi! e perchè agitati? Se sono in istato di servire, partano, e servono il loro sovrano ...
(Engel/Ü, 1801:8)

Auch andere Stellen, die religiöse Bemerkungen aufweisen, werden von Elisabetta Caminer Turra weggelassen. Dies zeigt auch nachstehender Ausschnitt, in dem der Feldwebel sich rechtfertigt:

Feldwebel:
Fragt nur euren Sohn, wenn er
wiederkömmt. Der hats nicht besser
gemacht. *Meiner Seele nicht!*
(Engel/O, 1772:33)

Sergente:
Domandate a vostro figliuolo quand'ei ritorni;
affè ch'egli non ne ha fatte meno degli altri...
(Engel/Ü, 1801:22)

Bei der Übersetzung des nächsten Absatzes, in dem Rode von Käthe, die um ihren Sohn bangt, gestört wird, lässt Elisabetta Caminer Turra etwa einen ganzen Satz, der religiöse Bezüge aufweist, weg:

Rode:
Faßt euch! Faßt euch! *Mich verdrießt nur,*
daß ich so in meiner beßten Andacht gestört
werden muß. – Es wird so arg nicht sein, wie
ihrs euch vorstellt.
(Engel/O, 1772:22)

Girolamo:
Chetatevi, chetatevi! [...] Il male non sarà poi
grande come ve lo immaginate.
(Engel/Ü, 1801:15)

Bei vielen Stellen ist jedoch unklar, warum Elisabetta Caminer Turra Sätze oder Satzteile in der Übersetzung weggelassen hat. Es handelt sich dabei um persönliche Kommentare, die Elisabetta Caminer Turra offenbar für redundant hielt und sie deshalb wegließ.

Dies zeigt etwa folgender Auszug, in dem Rachel aufzählt, wie oft sie und ihr Mann ihren Sohn, wenn der Krieg erst einmal vorbei wäre, besuchen würden:

Rachel (vergnügt):
Ach zweimal, dreimal Vater! *Einmal ist*
nicht genug. – Aber wie wird uns dann ums
Herz sein, wenn wir ihn wiedersehen?
(Engel/O, 1772:6)

Lucia (con allegrezza):
Ah! due volte, tre volte, marito mio ...
Proveremo pure il gran giubilo nel rivederlo!
(Engel/Ü, 1801:5)

Auch die Aussage des Feldwebels, dass er bereits genügend Wein getrunken hätte, empfindet Elisabetta Caminer Turra offenbar als redundant:

Feldwebel:

Nichts weis ich – als daß euer Wein ziemlich gut ist, und daß ich noch mehr davon trinken würde, wenn ich nicht gleich zu hastig getrunken hätte. – *Burr! Er widerstehe mir schon ganz.* – [...]
(Engel/O, 1772:31)

Sergente:

Nient'altro se non che il vostro vino è buonissimo, e che ne berei di più se non mi fossi affrettato un po troppo ... [...]
(Engel/Ü, 1801:21)

Die stichprobenweise Analyse dieser beiden Übersetzungen hat gezeigt, dass sich Elisabetta Caminer Turras Reflexionen zur Übersetzung auch in der Praxis bestätigen. Weitere Belege für die Umsetzung ihrer angekündigten Strategien finden sich in den Anmerkungen, den sogenannten „Note della traduttrice“, die Elisabetta Caminer Turra an das Ende ihrer Übersetzung „*L'ammalato immaginario*“ von Molière gestellt hatte und in denen sie explizit erwähnte, einige ihrer Meinung nach „verstümmelte“ Ausdrücke der makkaronischen Dichtung geändert und italianisiert zu haben (vgl. Caminer Turra, 1793:198).

7.2.4 ZUSAMMENFASSUNG

Wie bereits bei der Untersuchung ihrer Vorwörter festgestellt wurde, fügte sich Elisabetta Caminer Turra im Hinblick auf Änderungen bzw. Weglassungen im Zuge ihrer Übersetzungen in den allgemeingültigen Übersetzungskanon jener Zeit ein, denn auch sie führte bei ihren Übersetzungen ganz nach eigenem Ermessen Veränderungen durch und versuchte damit das zu übersetzende Werk zu „verschönern“ bzw. zu „italianisieren“. Hinsichtlich der Frage der Übersetzung in Poesie oder Prosa fügte sie sich nicht in den Kanon der Epoche der italienischen Aufklärung ein, sondern sprach sich entgegen ihren zeitgenössischen Kollegen eher für eine Übersetzung in Prosa aus.

Elisabetta Caminer Turra widmete sich hauptsächlich der Übersetzung von modernen europäischen Theaterstücken. Da keine Übersetzungen von klassischen Werken bekannt sind, kann auch nicht festgestellt werden, ob ihre Übersetzungsstrategien diesbezüglich differieren würden.

Es konnten jedoch Klassifikationen innerhalb der verschiedenen Sprachen, aus denen Elisabetta Caminer Turra übersetzte, festgestellt werden. So griff sie beispielsweise trotz ihrer Bestrebungen, das Fremde in der Übersetzung durchscheinen zu lassen, bei englischen und spanischen Theaterstücken, die ihrer Ansicht nach dem „Geschmack“ des italienischen Publikums nicht zuträglich wären, nachhaltiger in den Text ein, als bei deutschen oder französischen Theaterstücken, wo sie im Hinblick auf den Inhalt „treuer“ übersetzte.

Ihr familiäres Umfeld, ihre Stellung in der Gesellschaft als Journalistin und Redakteurin einer Zeitschrift sowie die zahlreichen Kontakte zu Wissenschaftlern und LiteratInnen trugen maßgebend dazu bei, dass Elisabetta Caminer Turra sich durch ihre Übersetzungen und Werke eine öffentliche Identität verschaffen konnte. Sowohl der große Erfolg, den Elisabetta Caminer Turra mit ihren Übersetzungen erzielte, als auch die Anerkennung von Seiten der AutorInnen der Originalwerke (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:46) schienen ihr Handeln im Bezug auf ihren Beruf als Journalistin und Übersetzerin zu rechtfertigen.

7.3 ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL

Im Gegensatz zu Luisa Bergalli Gozzi und Elisabetta Caminer Turra, die zur Verbreitung französischer sowie anderssprachiger Theaterstücke in Italien beitrugen, handelte es sich bei den Übersetzungen von Eleonora de Fonseca Pimentel, wie bereits in ihrer Biographie erwähnt, um wissenschaftliche Werke aus dem Lateinischen und Portugiesischen, wobei mir jedoch nur die zwei nachfolgend angeführten Übersetzungen bekannt sind.

Ihre Übersetzung aus dem Portugiesischen von Antonio Pereira del Figueredo mit dem italienischen Titel „*Analisi della professione di fede del santo padre Pio IV*“ war mir leider nicht zugänglich; ich konnte bei der Untersuchung hinsichtlich der Übersetzungsstrategien von Eleonora de Fonseca Pimentel nur ihre Übersetzung der lateinischen Abhandlung von Nicolò Caravita mit dem italienischen Titel „*Niun diritto compete al Sommo Pontefice sul regno di Napoli*“ aus dem Jahr 1790 heranziehen.

Aus sprachlichen Gründen war es mir leider auch hier nicht möglich, selbst einen Vergleich zwischen dem Original und der Übersetzung anzustellen, wodurch sich die Analyse auf die Einleitung der Übersetzung „*Niun diritto compete al Sommo Pontefice sul regno di Napoli*“, sowie auf die Werke „*Cara Eleonora*“ von Maria Antonietta Macciocchi (1993), „*Benedetto Croce: La rivoluzione napoletana del 1799*“ von Cinzia Cassani (1999) und „*Eleonora Fonseca Pimentel. Il fascino di una donna impegnata fra letteratura e rivoluzione*“ von Mario Battaglini (1997) beziehen, durch die ich Erkenntnisse über die Übersetzungsstrategien von Eleonora de Fonseca Pimentel hinsichtlich der Übersetzung der Abhandlung von Nicolò Caravita gewinnen konnte.

7.3.1 ELEONORA DE FONSECA PIMENTELS REFLEXIONEN ÜBER IHRE ÜBERSETZUNGEN

Eleonora de Fonseca Pimentel widmete ihre Übersetzung der lateinischen Abhandlung von Nicolò Caravita „*Nullum jus pontificis maximi in regno neapolitano, dissertatio historico-iuridica*“ aus dem Jahr 1707 König Ferdinand

anlässlich des Jahrestages der Abschaffung der Chinaea² (vgl. Fonseca Pimentel, 1790a:III).

Hauptthema des Werkes war der Streit zwischen der Katholischen Kirche und dem Königreich Neapel, der 1776 aufgrund der Chinaea ausbrach. Es war zu jener Zeit üblich, dass der Papst jedes Jahr die Lehensrechte über das Königreich der beiden Sizilien wahrnahm, indem er ein weißes Pferd und 7000 Golddukataten als Zeichen der Ergebenheit entgegennahm. Der König von Neapel beschloss jedoch, diesen Tribut an die Kirche nicht mehr zu zollen. 1788 schlug er der Kirche vor, ihr anstelle der Chinaea einen anderen Tribut als Ehrerbietung zu leisten. Die Kirche beharrte jedoch auf der Chinaea und prangerte Ferdinands Entscheidung an (vgl. Macciocchi, 1993:192ff.). Obwohl der Tribut der Chinaea bereits 1788 abgeschafft wurde, gab es über dieses Ereignis noch immer lebhaftere Polemiken. Im „discorso preliminare di chi traduce“, d.h. in der Einleitung zu ihrer Übersetzung, polemisiert Eleonora de Fonseca Pimentel gegen die Einstellung der Kirche. Sie bringt ihre liberalen Ideen klar zum Ausdruck und setzt sich für die Trennung von Staat und Kirche ein.

Ebenfalls in der Einleitung nimmt Eleonora Stellung zu ihrer Übersetzung. Sie schreibt, dass sie die Abhandlung von Nicolò Caravita aus dem Lateinischen ins Italienische übersetzte, um sie den LeserInnen zugänglich zu machen. Gleichzeitig bittet sie die LeserInnen im Voraus um Verständnis, sollte in der Übersetzung etwas von der „Eleganz“ des Originals verlorengegangen sein und versucht so, wie bereits im Kapitel „Paratexte“ erläutert, im Sinn der klassischen „captatio benevolentiae“ das Wohlwollen ihrer LeserInnen zu gewinnen. Ferner erklärt sie explizit, dass zwischen dem Motiv, weswegen Nicolò Caravita seine Abhandlung verfasste, und dem Motiv für ihre Übersetzung ein grundlegender Unterschied bestehe. Hatte Nicolò Caravitas Abhandlung die Belehnung, der man sich widersetzte, zum Inhalt, so beschäftigte sich Eleonora de Fonseca Pimentel in ihrer Übersetzung mit den Auswirkungen, die diese Belehnung nach sich zog (vgl. Fonseca Pimentel, 1790b:IV).

² Chinaea leitet sich vom Wort „chinare“ (knien) ab: Das weiße Pferd musste auf den Vorderbeinen knien, als man die Golddukataten für den Papst ablud (vgl. Macciocchi, 1993:192).

Um die Abhandlung von Nicolò Caravita als aktuelles Werk den Gegnern der Abschaffung der *China* entgegenzusetzen, befand Eleonora de Fonseca Pimentel es als notwendig, im Zuge der Übersetzung zahlreiche Änderungen vorzunehmen:

[...] per rendere l'opera di lui [Nicolò Caravita] più utile alle circostanze presenti, e poterla, come se ora scritta, opporre eziandio agli avversarj, abbiamo creduto opportuno di sostituire l'un caso all'altro, variando il detto dell'autore nella sola posizione del fatto. (Fonseca Pimentel, 1790b:IV)

Die vorgenommenen Änderungen setzte sie zwischen Asterisken, wodurch sie für den Leser/die Leserin deutlich erkennbar sind. Eleonora de Fonseca Pimentel beschränkte sich bei diesen Änderungen auf die Einleitung und den Schluss der Übersetzung und ließ so die Argumentation des Autors unangetastet (vgl. Fonseca Pimentel, 1790b:V).

Nicolò Caravita verfasste seine Abhandlung zu Beginn des 18. Jahrhunderts, d.h. zu einem Zeitpunkt, als noch wenige Werke veröffentlicht waren, die die Geschichte des Königreichs beider Sizilien vom Einfall der Normannen bis hin zur Gründung der Monarchie veranschaulichten. Da die zeitliche Distanz zwischen dem Originalwerk und der Übersetzung relativ groß war, hat Eleonora de Fonseca Pimentel zur Aktualisierung der Inhalte des Originals ihre Übersetzung auch mit Anmerkungen und Ergänzungen versehen, die überdies ihre politischen Einstellungen zum Ausdruck bringen (vgl. Fonseca Pimentel, 1790b:V).

Ferner verfolgte Eleonora de Fonseca Pimentel mit ihrer Übersetzung ein weiteres Ziel: Sie wollte damit dem Werk von Cardinale Stefano Borgia „*Breve istoria del dominio della sede apostolica nelle Sicilie*“ widersprechen, mit dem dieser die Ansprüche der Kirche im Königreich der beiden Sizilien verteidigte. So versuchte Eleonora de Fonseca Pimentel mit ihrer Übersetzung des Werkes von Nicolò Caravita die Argumente von Cardinale Stefano Borgia zu widerlegen. Auch dabei bediente sie sich zahlreicher Anmerkungen, die sie in zwei Kategorien unterteilte. Kurze Anmerkungen, die in direktem Bezug zum Text standen, kennzeichnete sie mit arabischen Ziffern und baute sie in den Text ein. Die restlichen Anmerkungen,

die mit römischen Ziffern versehen wurden, stellte sie an den Schluss der Übersetzung, wo interessierte LeserInnen diese nachschlagen konnten:

Per non distrarre l'attenzione dei Lettori con la frequente ricorrenza delle note, abbiamo con i numeri arabi inserite sotto il testo quelle, che o una più intima e necessaria correlazione avevano con esso, o per la loro brevità non potevano interromperlo; e tutte le altre diseguate con i numeri romani, abbiamo respinte alla fine, ove da chi ne sia vago possono esser a bell'agio consultate. (Fonseca Pimentel, 1790:VI f.)

In ihren Anmerkungen thematisiert sie nicht nur die Frage des Feudalwesens sowie die Unabhängigkeit des Reiches von der Kirche, sondern sie setzt sich auch mit den Grundlagen und der Bedeutung des Staates auseinander, wobei sie sich für die Trennung von öffentlichem und privatem Recht ausspricht. So bringt Eleonora de Fonseca Pimentel beispielsweise diesbezüglich in nachfolgender Anmerkung, die sie ihrer Übersetzung hinzugefügt hatte, und die an dieser Stelle aus Benedetto Croces Werk zitiert wird, ihre politische Einstellung zum Ausdruck und erklärt ihren LeserInnen, dass die Aufgaben des Reiches gegenüber den Bürgern in der Verwaltung und Verteidigung der privaten Rechte liegen:

Il regno non è padronato, non è primogenitura, non è fedecomesso, non è dote: il Regno è amministrazione e difesa dei diritti pubblici della nazione, conservazione e difesa dei diritti privati di ciascun cittadino. Per questa amministrazione e per questa conservazione ci vogliono delle leggi, dunque la facoltà legislativa del Principe; per questa duplice difesa ci vogliono delle forze, dunque la forza militare e civile nel Principe; per queste forze ci vogliono delle rendite, dunque i tributi al Principe; e i tributi hanno perciò una misura relativa e proporzionata ai bisogni, non sempre eguali, della Nazione. (Fonseca Pimentel, 1790:140f., zit. n. Cassani, 1999:42)

So lassen diese Anmerkungen und Ergänzungen und das in ihrer Einleitung festgelegte Ziel die Übersetzung beinahe als eigenständiges Werk erscheinen:

Eleonora non solo l'aveva tradotto, ma vi aveva applicato un dispositivo di note e riferimenti da farne poi opera quasi originale. La sua traduzione è piena di aggiunte, di asterischi, di riflessioni. (Macciocchi, 1993:191)

Bedenkt man/frau, in welcher Zeit Eleonora de Fonseca Pimentel lebte und wirkte, so muss mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, dass es sich bei dieser Übersetzung um eine herausragende Leistung von Eleonora de Fonseca Pimentel handelt, die durch ihre oben erwähnten Eingriffe in den Originaltext ein außergewöhnliches Selbstbewusstsein als Übersetzerin und auch als Frau an den Tag legte. Denn wie aus dem 2. Kapitel „Italiens Frauen im 18. und 19. Jahrhundert“ hervorgeht, beschränkte sich das Recht auf Bildung hauptsächlich auf aristokratische Frauen, die dank ihres Standes die Möglichkeit hatten, Fremdsprachenkenntnisse zu erwerben sowie verschiedenen Studien wie etwa Philosophie nachzugehen (vgl. Ricaldone, 1996:9). Eleonora de Fonseca Pimentel konnte zwar dank ihres Onkels, des Abtes Antonio Lopez, neben dem Erwerb von Fremdsprachen wie Latein, Griechisch, Französisch und Englisch auch Studien der Philosophie, der Wirtschaft und des öffentlichen Rechts aufnehmen (vgl. Macciocchi, 1993:75). Trotz dieser Voraussetzungen wurde Eleonoras Übersetzung der Abhandlung von Nicolò Caravita jedoch angezweifelt, denn man traute es einer Frau nicht zu, Caravitas Werk übersetzt und erst recht überarbeitet zu haben. Es wurde vermutet, dass der Abt Cestari – ein künftiger Patriot, der 1799 verhaftet werden sollte – hinter dieser Übersetzung stehe (vgl. *ibid.*:194f.).

Im Hinblick auf die Übersetzungspraxis stand in Italien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, also in der Epoche der italienischen Aufklärung, die französische Kultur nach wie vor im Vordergrund. Wurden in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts hauptsächlich französische Theaterstücke übersetzt, so gewannen nun auch Übersetzungen von wissenschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Werken an Bedeutung, die dazu beitragen sollten, den kulturellen Horizont zu erweitern (vgl. Duranti, 1998:478f.). Wissenschaftliche Werke sollten nun nicht mehr nur gebildeten Schichten vorbehalten sein, sondern auch breiteren Publikumsschichten zugänglich gemacht werden. Ziel der Aufklärung war es ja unter anderem, wie bereits mehrmals angeführt, möglichst viele LeserInnen mit einem Werk anzusprechen (vgl. Ricaldone, 1996:140f.).

Auch Eleonora de Fonseca Pimentel folgte mit ihrer Übersetzung der lateinischen Abhandlung von Nicolò Caravita ins Italienische dieser Konvention und wollte damit ein breiteres Publikum ansprechen:

E sebbene un zelante cittadino, ed amatore de'buoni studj ne avesse procurata la ristampa, pur nondimeno parve, che brama comune fosse lo averla dall'idioma latino, nel quale fu originariamente scritta, tradotta nel nostro, onde a tutti indistintamente si rendesse facile, ed intelligibile. (Fonseca Pimentel, 1790b:III)

Bezüglich der vieldiskutierten Frage über "Treue" und "Untreue" zum Original ist festzustellen, dass sich Eleonora de Fonseca Pimentel aufgrund ihrer zahlreichen Änderungen und Anmerkungen vom Prinzip einer sogenannten „treuen“ Übersetzung relativ weit wegbewegte. Sie führte zwar keine Änderungen durch oder fügte keine Anmerkungen hinzu ohne explizit darauf hinzuweisen, ließ jedoch mit dieser Strategie den Autor nicht unangetastet, sondern griff maßgeblich in den Text ein.

7.3.2 ZUSAMMENFASSUNG

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Eleonora de Fonseca Pimentel die Anforderungen, die sie in der Einleitung an ihre Übersetzung stellt, erfüllt. Durch ihre zahlreichen Änderungen, Anmerkungen und Ergänzungen handelt es sich nicht um eine sogenannte „treue“ Übersetzung, sondern um eine Bearbeitung des Textes, in dem sie einerseits versucht, die Abschaffung der China und somit die Trennung von Staat und Kirche zu bekräftigen und andererseits hinsichtlich der Auffassung des Begriffs „Staat“ ihre eigene politische Meinung einfließen zu lassen. Da sie mit ihrer Übersetzung ein breiteres Publikum ansprechen wollte, handelte sie im Hinblick auf die Frage der Bildung und Erziehung der Menschen im Sinne der Aufklärung. Es scheint auch, dass sie bezüglich der Frage einer „treuen“ Übersetzung die Ansichten des italienischen Literaten Melchiorre Cesarotti teilte, der behauptete, dass eine „originalgetreue“ Übersetzung nicht möglich sei, da das Verständnis, die Bewertung und die Wahrnehmung von Menschen im Laufe der Zeit Veränderungen unterliegen (vgl. Fanti, 1980:26). Zur Erreichung ihrer Ziele war Eleonora de Fonseca Pimentel

gezwungen, die Übersetzung an die aktuellen Gegebenheiten anpassen, was einen Eingriff in den Text erforderte.

Sowohl ihre Biographie als auch ihr Handeln im Hinblick auf die Übersetzung „*Niun diritto compete al Sommo Pontefice sul regno di Napoli*“ hat gezeigt, dass es sich bei Eleonora de Fonseca Pimentel um eine herausragende, selbstbewusste Frau handelte, die sowohl als Übersetzerin aber auch, wie aus ihrer Biographie hervorgeht, als Journalistin und Vorkämpferin für demokratische Ideen in ihrer Zeit eine Sensation darstellte.

7.4 TERESA CARNIANI MALVEZZI

Die Gräfin Teresa Carniani Malvezzi übersetzte, wie bereits im Kapitel “Biographien” ausgeführt, sowohl klassische Werke von Cicero (106-43 a.C.) aus dem Lateinischen als auch Werke des britischen Dichters Alexander Pope (1688-1744) ins Italienische. Ihre Bildung verdankte sie sich selbst und ihrem Streben nach Wissen, denn erst im Erwachsenenalter wählte sie Lehrer aus, die ihren Salon in Bologna besuchten und sie in klassischer Literatur, Philosophie sowie in Sprachen unterrichteten (vgl. Bonghi, 1998/Costa-Zalessow, 1999:497).

Im Rahmen meiner Recherchen sind mir drei Vorwörter und eine Widmung von Teresa Carniani Malvezzi zugänglich gewesen, die sie ihren Übersetzungen von Ciceros Werken vorangestellt hatte. Es handelt sich dabei um das Vorwort und die Widmung an den Prinzen Don Pietro Odescalchi dei Duchi del Sirmio in ihrer Übersetzung “*Della natura degli dei*” (vgl. Carniani Malvezzi, 1836aa:3-4 und 1836ab:5-12), das Vorwort in ihrer Übersetzung “*Lucullo o sia il secondo de’primi due libri accademici*”, das sie mit “A chi legge” bezeichnete (vgl. Carniani Malvezzi, 1836b:I) und das Vorwort in ihrer Übersetzung “*Del supremo dei beni e dei mali*”, das sie mit “Agli studiosi giovani” betitelte (vgl. Carniani Malvezzi, ²1839:I).

Ferner lag mir der Artikel “*Teresa Carniani Malvezzi as a Translator from English and Latin*” von Natalia Costa-Zalessow aus dem Jahr 1999 vor. Darin analysiert Natalia Costa-Zalessow Auszüge der Übersetzung „*Il riccio rapito*“ von Teresa Carniani Malvezzi und stellt diese Übersetzung des Werks „*The Rape of the Lock*“ von Alexander Pope anderen Übersetzungen ins Italienische gegenüber. Weiters sind in diesem Artikel Auszüge aus Alexander Popes „*Messiah*“ sowie Auszüge aus dessen Übersetzung „*Il Messia*“ von Teresa Carniani Malvezzi enthalten. Da mir weder die Übersetzung „*Il riccio rapito*“ noch „*Il Messia*“ von Teresa Carniani Malvezzi zugänglich gewesen sind, stütze ich mich bei meiner Analyse der von Teresa Carniani Malvezzi angewandten Übersetzungsstrategien auf die Auszüge, die in oben angeführtem Artikel “*Teresa Carniani Malvezzi as a Translator from English and Latin*” enthalten sind.

7.4.1 TERESA CARNIANI MALVEZZIS REFLEXIONEN ÜBER IHRE ÜBERSETZUNGEN

In ihrem Vorwort zur Übersetzung *“Del supremo dei beni e dei mali”* empfiehlt Teresa Carniani Malvezzi die Lektüre dieses fünften von ihr übersetzten philosophischen Werkes von Cicero, äußert sich jedoch nicht über ihre Strategien. Im Vorwort zur Übersetzung *“Lucullo o sia il secondo de’primi due libri accademici”* findet man ebenfalls keine Hinweise auf ihre Übersetzungsstrategien. Teresa Carniani Malvezzi bezieht sich darin jedoch auf die positive Aufnahme ihrer anderen Übersetzungen von Cicero bei den LeserInnen, durch die sie dazu bewegt wurde, auch dieses Werk ins Italienische zu übersetzen, das sie bis zu jenem Zeitpunkt als letztes unübersetztes philosophisches Werk von Cicero ins Italienische bezeichnet. So schreibt sie in ihrem Vorwort:

L'accoglienza graziosa, dal pubblico fatta ad altri miei volgarizzamenti, mi anima a dar fuori questo del Lucullo, unico de'libri Accademici, che intatto ne si conserva; ed ultima delle Tulliane filosofiche opere, non rese, sino a qui, nella volgare italiana favella. (Carniani Malvezzi, 1836b:I)

Sowohl der Titel zu diesem Vorwort „Agli studiosi giovani“ als auch die Auswahl der von Teresa Carniani Malvezzis übersetzten Werke, die wie oben erwähnt philosophische Werke von Cicero beinhalten, lassen darauf schließen, dass sie mit ihren Übersetzungen ein gebildeteres Publikum ansprechen wollte.

Die Widmung, die sie in ihrer Übersetzung *“Della natura degli dei”* dem Prinzen Don Pietro Odescalchi dei Duchi del Sirmio zueignet, erfüllt, wie bereits an anderer Stelle erwähnt, die Funktion der klassischen „captatio benevolentiae“. Teresa Malvezzi Carniani versucht darin das Wohlwollen des Prinzen zu gewinnen und schreibt: „Se otterò il vostro compatimento crederò che quest’umile mio lavoro acquisti qualche valore [...]“ (Carniani Malvezzi, 1836aa:3-4). Ferner bittet sie ihn, um mögliche Kritik im vorhinein abzuwenden, Augenmerk auf den Autor des Werkes zu legen und nicht auf die Übersetzerin. So schreibt sie: „Accettatelo guardando a chi compose, non a chi tradusse [...]“ (Carniani Malvezzi, 1836aa:4).

Im Vorwort derselben Übersetzung gibt Teresa Carniani Malvezzi eine allgemeine Einführung in das Werk. Nur im letzten Absatz geht sie kurz auf ihre Übersetzungsstrategien ein und bittet die LeserInnen um Nachsicht, da es sich ihrer Ansicht nach um eine sehr schwierige Übersetzung handelt. In ihren Bemühungen, den Sinn des Originals so klar wie möglich in ihrer Übersetzung wiederzugeben, hielt sie sich einerseits strikt an die Worte des Autors, übersetzte andererseits jedoch dann „freier“, wenn sie dies als erforderlich empfand. So schrieb sie im Hinblick auf ihre Übersetzung:

Nel quale studio tanto posi cura a render lucida la sentenza, che or mi tenni stretta alle parole dell'autore, or mi allargai secondo che mi parve la necessità richiedesse [...] (Carniani Teresa, 1836ab:12)

Ferner wollte sie mit ihrer Übersetzung dieses Werkes von Cicero – wie bereits erwähnt – einen Beitrag zur italienischen Literatur leisten, denn sie war der Auffassung, „che questo volgarizzamento manchi alle Italiche lettere [...] (Carniani Malvezzi, 1836ab:12).

Aus diesem Vorwort wird ersichtlich, dass Teresa Carniani Malvezzis Strategien hinsichtlich ihrer Übersetzungen von klassischen Werken zwar auf eine sogenannte „treue“ Übersetzung ausgerichtet waren, sie sich aber vor erforderlichen Änderungen nicht scheute. Der Zeitpunkt der Veröffentlichung ihrer Übersetzungen fällt in die Epoche der italienischen Romantik, deren VertreterInnen mit ihrer Literatur ein breites Publikum ansprechen wollten. Teresa Carniani Malvezzi wandte sich hier jedoch offensichtlich, wie die Auswahl dieses übersetzten Werkes zeigt, wieder an ein gelehrtes Publikum. Wie an anderer Stelle bereits ausgeführt, war einer der Auslöser für die romantischen Ideen in Italien der Artikel „Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni“ von Madame de Staël (1766-1817). Sie legte den ItalienerInnen darin nahe, anstelle von klassischer Literatur moderne europäische Werke zu übersetzen, um dadurch die italienische Kultur zu bereichern und zu modernisieren (vgl. Duranti, 1998:479f.). Mit der Übersetzung klassischer Werke handelte Teresa Carniani Malvezzi jedoch entgegen der romantischen Übersetzungskonzeption und übersetzte im Sinne des italienischen Neoklassizismus, der gegen Ende des 18.

Jahrhunderts eingesetzt hatte und mit dem Beginn des *Risorgimento* in die Epoche der Romantik übergehen sollte (vgl. Hardt, 1996:513).

Neben Übersetzungen aus klassischen Sprachen fertigte Teresa Carniani Malvezzi auch Übersetzungen aus modernen Sprachen an, die wie eingangs erwähnt Alexander Popes Werke „*Il riccio rapito*“ und „*Il Messia*“ umfassen. Natalia Costa-Zalessows Artikel „*Teresa Carniani Malvezzi as a Translator from English and Latin*“ gibt Einblick, welche Reflexionen Teresa Carniani Malvezzi in ihrem Vorwort zur Übersetzung „*Il riccio rapito*“ von Alexander Pope hinsichtlich ihrer Strategien anstellt. Sie erachtet es als notwendig, die Übersetzung eines literarischen Werkes für das Zielpublikum zu adaptieren. So erklärt Teresa Carniani Malvezzi in diesem Vorwort ihren LeserInnen, dass sie den Zeitpunkt, an dem die Locke, von der das Werk handelt, abgeschnitten worden ist, für das italienische Publikum vom Nachmittag, an dem die englische Gesellschaft zusammentrifft, auf den Abend, an dem sich die italienische Gesellschaft trifft, verlegt hat (vgl. Costa-Zalessow, 1999:497).

Auch das Vorwort zu dieser Übersetzung, dessen Original zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstanden ist, lässt erkennen, dass Teresa Carniani Malvezzi nicht im Sinne der romantischen Übersetzungskonzeption handelt, sondern die Übersetzung von Klassikern aus klassischen Sprachen sowie von Klassikern aus modernen Sprachen bevorzugt und somit nicht zur Verbreitung zeitgenössischer europäischer Literatur in Italien beiträgt. Ferner vertritt sie im Gegensatz zur Übersetzungspraxis der Romantik, in der „verfremdendes“ Übersetzen im Vordergrund steht, die Ansicht, eine Übersetzung müsse für das Zielpublikum adaptiert werden.

7.4.2 DIE ÜBERSETZUNG „IL RICCIO RAPITO“

Nachdem im vorherigen Kapitel Teresa Carniani Malvezzis Reflexionen über ihre Übersetzung „*Il riccio rapito*“ dargelegt worden sind, soll nun auf die Übersetzung selbst und die darin angewandten Strategien eingegangen werden:

Die Übersetzung „*Il riccio rapito*“ von Teresa Carniani Malvezzi stammt aus dem Jahre 1822 und wurde vom Verlag Nobili anonym veröffentlicht. Es war leider nicht

möglich festzustellen, ob diese anonyme Veröffentlichung auf Wunsch von Teresa Carniani Malvezzi durchgeführt wurde, um sich vor Angriffen von Seiten der Gesellschaft zu schützen oder ob diese Entscheidung vom Verlag getroffen worden war. Vor der Übersetzung von Teresa Carniani Malvezzi hatte es bereits einige Übersetzungen des Werkes „*The Rape of the Lock*“ von Alexander Pope ins Italienische gegeben, die jedoch alle aus dem 18. Jahrhundert stammen. Natalia Costa-Zalessow, die diese Übersetzungen mit den Übersetzungen von Teresa Carniani Malvezzi verglich, kam zu dem Schluss, dass Teresa Carniani Malvezzi's Version die modernere Übersetzung darstelle (vgl. Costa-Zalessow, 1999:498).

Im Folgenden soll untersucht werden, welche Übersetzungsstrategien Teresa Carniani Malvezzi bei ihrer praktischen Arbeit anwandte. Dazu werden vorerst die gesamten ersten drei Strophen des Originals „*The Rape of the Lock*“ mit Teresa Carniani Malvezzi's Übersetzung aus dem Jahr 1822 verglichen. Danach werden ihre Strategien im Hinblick auf Form, Stil und Länge der Übersetzung im Einzelnen besprochen.

The Rape of the Lock:

Canto I.

WHAT dire offence from amorous causes springs,
 What mighty contests rise from trivial things,
 I sing; - this verse to Caryl, Muse! is due:
 This e'en Belinda may vouchsafe to view:
 Slight is the subject, but not so the praise,
 If she inspire, and he approve my lays.

Say what strange motive, goddess! could compel
 A well-bred lord to assault a gentle belle?
 O say what stranger cause, yet unexplored,
 Could make a gentle belle reject a lord?
 In tasks so bold, can little men engage?
 And in soft bosoms dwells such mighty rage?

Il riccio rapito:

Qual offesa crudel nacque d'Amore
 E qual di lieve cosa orrenda surse
 Ed aspra lite io canto. O sante Muse
 Dal Ciel porgete al basso ingegno aita,
 Che dovuto a Carillo è questo carne
 Ed a Belinda sua. Subbietto umile,
 Ma d'altissima laude ove Belinda
 Favoreggiando al nostro petto spiri,
 E dolce il nostro dir suoni a Carillo.

Tu la strana cagion mi detta, o Diva,
 Che ardito fece un cavalier cortese
 Incontro a gentilissima donzella,
 E la cagion più strana ed inaudita
 Onde la donna il cavalier rispinse.
 Uom mortal presume a tanta impresa?
 E ponno in molle cor tanto gli sdegni?

Sol through white curtains shot a timorous ray,
 And oped those eyes that must eclipse the day:
 Now lap-dogs give themselves the rousing shake,
 And sleepless lovers, just at twelve, awake:
 Thrice rung the bell, the slipper knock'd the
 ground,
 And the press'd watch return'd a silver sound.
 (Pope, 1922:7)

Già il Sole eccelso in mezzo il Ciel pareo,
 E co'tremuli raggi a poco a poco,
 Tentava penetrar per entro il velo
 Delle bianche cortine; e già quegli occhi
 Schiudea, che vincon lo splendor del giorno.
 Si risveglian fra tanto i cagnoletti,
 Scotendo la ricciuta e lunga chioma;
 E a quel lieve agitar Morfeo s'accorge
 Com'alto e chiaro già il meriggio splende,
 E tosto da papaveri tenaci,
 Ai vigili amator le caste membra
 Discioglie. Ecco tre volte l'aer trema
 Al tintinnir del campanello arguto;
 Tre volte la pianella il suol percuote;
 E l'orior dal pollice compresso
 Ripete il delicato argenteo suono.
 (Carniani Malvezzi, 1822:1-2 zit. n. Costa-
 Zalessow, 1999:499-500)

Alexander Pope verfasste sein Werk „*The Rape of the Lock*“ in Sestinen, sechszeiligen Strophen mit fixem Reimschema, dem sogenannten Paarreim. Teresa Carniani Malvezzi fertigte ihre Übersetzung in Blankversen, d.h. in reimlosen Versen an und weicht somit von der ursprünglichen Form des Originals ab. Auch im Hinblick auf die Zeilen der einzelnen Strophen sind Abweichungen vom Original festzustellen. So weist die erste Strophe der Übersetzung neun, die zweite sieben und die dritte gar 16 Zeilen auf. Abgesehen davon übersetzte Teresa Carniani Malvezzi das Werk ebenfalls in Poesie und nicht in Prosa, so wie es in der Epoche der Romantik mehr und mehr bevorzugt worden ist. Dadurch schließt sie sich der Auffassung von Madame de Staël an, die, wie in Kapitel 3 bereits diskutiert wurde, behauptete, dass die italienische Sprache und ihre sogenannten „*versi sciolti*“ sich hervorragend eignen, klassische Werke ins Italienische zu übersetzen, da diese wie die Prosa den Sinn des Originals wiedergeben (vgl. Robinson, 1997:243).

Ferner konnte festgestellt werden, dass Teresa Carniani Malvezzi versucht, den Sinn und die Schönheit des Originals in ihrer Übersetzung wiederzugeben. Da es unmöglich erscheint, den knappen und flüssigen Stil von Alexander Pope auf gleiche

Weise ins Italienische zu übertragen, beschreibt Teresa Carniani Malvezzi gewisse Situationen in der Übersetzung ausführlicher als im Original, was sich auch auf die Länge der Übersetzung auswirkt. So ist beispielsweise bereits angeführte erste Strophe der Übersetzung um drei Zeilen länger als im Original. Das nachfolgende Textbeispiel aus der ersten Strophe soll ihre Ausführlichkeit beim Übersetzen demonstrieren. In dieser Strophe fügt Teresa Carniani Malvezzi überdies den unten angeführten kursiv geschriebenen Satz hinzu und so werden aus einer Zeile im Original drei in der Übersetzung:

I sing; - this verse to Caryl, Muse! is due: [...]
(Pope, 1922:7)

Ed aspra lite io canto. O sante Muse
Dal Ciel porgete al basso ingegno aita,
Che dovuto a Carillo è questo carne [...]
(Carniani Malvezzi, 1822:1-2 zit. n. Costa-
Zalessow, 1999:499-500)

Die dritte Strophe der Übersetzung ist sogar, wie aus zu Beginn dieses Kapitels angeführtem Auszug ersichtlich ist, um zehn Zeilen länger als die dritte Strophe des Originals. Dies ist wiederum auf ihre ausführlichen Beschreibungen zurückzuführen. Beispielsweise beansprucht folgender einzeliger Satz im Original, der vom Sonnenstrahl handelt, der durch die weißen Vorhänge scheint, beinahe vier Zeilen in der Übersetzung:

Sol through white curtains shot a timorous ray, [...]
(Pope, 1922:7)

Già il Sole eccelso in mezzo il Ciel pareo,
E co'tremuli raggi a poco a poco,
Tentava penetrar per entro il velo
Delle bianche cortine; [...]
(Carniani Malvezzi, 1822:1-2 zit. n. Costa-
Zalessow, 1999:499-500)

Auch nachfolgende Zeile im Original beansprucht zwei Zeilen in der Übersetzung, da sie die *Schoßhündchen, die sich kräftig schütteln* ebenfalls ausführlicher mit einem *krausen und langen Fell* beschreibt:

Now lap-dogs give themselves the rousing shake
(Pope, 1922:7)

Si risveglian fra tanto i cagnoletti,
Scotendo la ricciuta e lunga chioma;
(Carniani Malvezzi, 1822:1-2 zit. n. Costa-
Zalessow, 1999:499-500)

Ferner fügt sie in der dritten Strophe zwei Zeilen ein, die im Original nicht vorkommen, was sich ebenso auf die Länge der Übersetzung auswirkt:

E a quel lieve agitar Morfeo s'accorge
Com'alto e chiaro già il meriggio splende,

Neben diesen ausführlichen Beschreibungen und Hinzufügungen konnte festgestellt werden, dass sich die von Teresa Carniani Malvezzi im Zuge ihrer Übersetzung durchgeführten *shifts* in Grenzen hielten. So änderte sie beispielsweise in der ersten Strophe den Namen „Caryl“ in den italienischen Namen „Carillo“, und „a gentle belle“ in der zweiten Strophe wurde mit „gentilissima donzella“ übersetzt. Diese *shifts* könnten jedoch darauf zurückzuführen sein, dass sie das Werk für ihr Publikum noch „verschönern“ und, wie sie bereits in ihrem Vorwort zu dieser Übersetzung erwähnte, es für das italienische Publikum adaptieren wollte. So lässt sie auch durch die Italianisierung des Namens „Caryl“ nichts Fremdes in der Übersetzung durchscheinen und handelt somit entgegen der Übersetzungspraxis, die in der Epoche der Romantik favorisiert wurde.

Ein weiteres Beispiel für Teresa Carniani Malvezzis Eingriffe im Original soll nachfolgend angeführter Auszug aus „*Il riccio rapito*“ demonstrieren. So übersetzte sie Popes Beschreibung von Belinda im 2. Canto:

The Rape of the Lock:

Canto II.

On her white breast a sparkling cross she wore,
Which Jews might kiss, and infidels adore.
(Pope, 1922:11)

Il riccio rapito:

Sul bianco petto
Una croce vaghissima le splende
D'orientali preziose gemme,
Che tutte genti a' caldi baci invita.
(Carniani Malvezzi, 1822:10 zit. n. Costa-
Zalessow, 1999:506)

In ihrer Übersetzung werden „Juden“ und „Ungläubige“, womit offensichtlich Muslime gemeint sind, durch „Leute“ ersetzt. Damit vermeidet Teresa Carniani Malvezzi zwar die Darstellung von Situationen, die die italienischen LeserInnen möglicherweise als anstößig empfinden hätten können. Jedoch scheint es, dass sie mit der Übersetzung „D’orientali preziose gemme“ (wertvolle Edelsteine aus dem Orient) versucht, die durch die Übersetzung mit „Leute“ verlorengegangene „orientalische“ Charakteristik dieser Passage zu bewahren. Nichtsdestotrotz stellen diese Änderungen einen maßgeblichen Eingriff in das Original dar, wodurch wiederum ihre Ankündigungen hinsichtlich der Adaption für das Zielpublikum im Vorwort zu dieser Übersetzung bestätigt werden.

Die Analyse dieser drei Strophen hat gezeigt, dass es Teresa Carniani Malvezzi in ihrer Übersetzung gelungen ist, das Bild, das Alexander Pope in seinem Original erschaffen hat, ins Italienische zu übertragen. Einerseits erfüllt sie dabei die Anforderungen, die sie in ihrem Vorwort an diese Übersetzung stellt, nämlich die Übersetzung für ihr Publikum, das italienische gehobene Schichten umfasst, zu adaptieren, indem sie Änderungen, die sie für dieses Zielpublikum als erforderlich erachtet, durchführt. Andererseits befinden sich ihre Übersetzungsstrategien in maßgeblichem Widerspruch zur Übersetzungskonzeption der Epoche der Romantik, in der das sogenannte „verfremdende Übersetzen“ favorisiert wurde, bei dem das Fremde der Ausgangssprache bewahrt werden sollte (vgl. Huyssen, 1969:152).

7.4.3 IL MESSIA

Teresa Carniani Malvezzi war streng katholisch erzogen, was sich auch bei der Auswahl ihrer Texte widerspiegelte, denn sie bevorzugte Übersetzungen, die religiöse und moralische Themen zum Inhalt hatten, wie folgender Auszug aus ihrer Übersetzung „*Il Messia*“ von Alexander Pope zeigt:

Messiah:

Hark! a glad Voice the lonely Desert hears:
Prepare the Way! a God, a God appears.
A God, a God! the vocal Hills reply,

Il Messia:

Odi qual voce
La solitudin de’deserti allegra:
Preparate la strada un Dio, un Dio,

The Rocks proclaim th'approaching Deity.
Lo, Earth receives him from the bending Skies!
(Pope, 1963:191 zit. n. Costa-Zalessow, 1999:504)

Un Dio appare. Ed in favella umana
E valle, e monte un Dio, un Dio rimbomba,
Ed ogni rocca umanamente annunzia
L'approssimar di Dio. Dal Cielo inchino
La terra letiziando lo riceve.
(Carniani Malvezzi, 1827:504 zit. n. Costa-
Zalessow, 1999:504)

Die Übersetzung dieser Passage lässt erkennen, dass sich Teresa Carniani Malvezzi zwar strikt an das Original hält; jedoch ist auch hier auffällig, dass die Übersetzung etwas länger als das Original ausfällt. Dies ist, wie bereits bei der Untersuchung der Auszüge „*Il riccio rapito*“ festgestellt werden konnte, ebenfalls darauf zurückzuführen, dass Teresa Carniani Malvezzi versucht, das Original so ausführlich wie möglich wiederzugeben. So werden beispielsweise aus folgender kurzer Zeile des Originals zwei Zeilen in der Übersetzung:

Messiah:
A God, a God! the vocal Hills reply,
(Pope, 1963:191 zit. n. Costa-Zalessow, 1999:504)

Il Messia:
[...] Ed in favella umana
E valle, e monte un Dio, un Dio rimbomba,
(Carniani Malvezzi, 1827:504 zit. n. Costa-
Zalessow, 1999:504)

Es ist davon auszugehen, dass Teresa Carniani Malvezzi auch bei ihren Übersetzungen von Klassikern aus modernen Sprachen versucht, den Sinn des Originals „treu“ wiederzugeben und nur dann tiefgreifende Veränderungen vornimmt, wenn sie dies als erforderlich erachtet, was jedoch im zuvor angeführten Ausschnitt nicht der Fall war.

Aus dem Artikel „*Teresa Carniani Malvezzi as a Translator from English and Latin*“ von Natalia Costa-Zalessow geht im Hinblick auf diese Übersetzung weiters hervor, dass diese höchstwahrscheinlich auch anonym veröffentlicht worden ist, denn der Name von Teresa Carniani Malvezzi scheint nur in ihrer Widmung an Antonio Gozzi, einem Priester der Bologneser Kirche San Bartolomeno, auf (vgl. Costa-Zalessow, 1999:504).

7.4.4 ZUSAMMENFASSUNG

Eine Analyse der Vorwörter, die Teresa Carniani Malvezzi ihren Übersetzungen voranstellte, sowie der Ausschnitte aus den Übersetzungen „*Il riccio rapito*“ und „*Il messia*“, hat ergeben, dass Teresa Carniani Malvezzi ihren eigenen Anforderungen, die sie in ihren Vorwörtern an die Übersetzung stellt, zwar gerecht wird. Jedoch hat Teresa Carniani Malvezzi, obwohl sie im Zeitalter der Romantik wirkte und ihre Übersetzungen in dieser Epoche veröffentlicht wurden, im Hinblick auf die Auswahl der übersetzten Werke nicht unbedingt der Übersetzungspraxis der Epoche der Romantik entsprochen, da sie Übersetzungen von Klassikern aus klassischen und modernen Sprachen bevorzugt, die bereits wie „*The Rape of the Lock*“ ins Italienische übersetzt worden waren. Die Übersetzungspraxis der Romantik sah jedoch eher die Übersetzung moderner europäischer Werke vor.

Fordert Teresa Carniani Malvezzi in ihrem Vorwort zur Übersetzung des klassischen Werkes von Cicero eine Übersetzung, die den Sinn des Originals „treu“ wiedergeben solle und die Abweichungen vom Original dann zulässt, wenn diese als notwendig erachtet werden, so spricht sie sich im Vorwort zur Übersetzung „*Il riccio rapito*“ für eine Adaption der Übersetzung für das italienische Publikum aus. Die Analyse der Auszüge ihrer Übersetzungen hat ergeben, dass sich ihre Übersetzungsstrategien bei der Übersetzung von Klassikern aus modernen Sprachen mit jenen aus klassischen Sprachen decken. So strebte Teresa Carniani Malvezzi Übersetzungen an, die unter Berücksichtigung von Änderungen und Adaptionen den Sinn und die Schönheit des Originals wiedergeben sollten.

Ferner hat die Untersuchung der kurzen Auszüge der Übersetzung „*Il riccio rapito*“ gezeigt, dass Teresa Carniani Malvezzi Popes Sestine in Blankversen, d.h. sogenannten italienischen „*versi sciolti*“ übersetzte und nicht in Prosa, die vom literarischen System der Epoche der Romantik zunehmend favorisiert wurde. Jedoch ist festzuhalten, dass Madame de Staël, wie bereits ausgeführt, die Ansicht vertrat, dass die italienische Sprache und ihre „*versi sciolti*“ sich hervorragend für eine Übersetzung der Klassiker eigneten.

Im Allgemeinen kann jedoch gesagt werden, dass Teresa Carniani Malvezzi im Hinblick auf ihre Übersetzungsstrategien entgegen dem allgemeinen Übersetzungskanon der Epoche der Romantik handelte. Die Gründe für dieses „subversive“ Handeln könnten auf ihre gesellschaftliche Stellung sowie auf ihr soziales Umfeld zurückzuführen sein. Wie bereits im Kapitel „Biographien“ erwähnt, eröffnete Teresa Carniani Malvezzi unter dem arkadischen Namen *Ipsinoe Cidonia* ihren Salon in Bologna, der von zahlreichen Gelehrten und Literaten besucht wurde. Zu ihrem Bekanntenkreis zählten Vincenzo Monti, ein berühmter italienischer Neoklassizist, sowie der Literat Giulio Perticari, ein Anhänger des Klassizismus. Besonderen Einfluss auf ihr literarisches sowie übersetzerisches Schaffen dürfte der italienische Lyriker Giacomo Leopardi ausgeübt haben, mit dem Teresa Carniani Malvezzi eine enge Freundschaft verband. Denn auch Giacomo Leopardi war, wie an anderer Stelle erwähnt, im Hinblick auf das Übersetzen im Gegensatz zu Madame de Staël der Auffassung, man/frau solle klassische Literatur lesen und ins Italienische übersetzen, wobei er eine Verbesserung der Zielsprache sowie eine „geschönte“ Übersetzung anstrebte. Er hielt nichts von der Übersetzung moderner europäischer Autoren und war davon überzeugt, dass ein guter Stil nur durch die Lektüre klassischer Literatur erzielt werden könne (vgl. Duranti, 1998:480).

Teresa Carniani Malvezzi schloss sich im Hinblick auf die Übersetzung von Ciceros Werken, die 1836 und 1839 entstanden sind, sowohl bei der Auswahl der zu übersetzenden Werke als auch hinsichtlich ihrer Übersetzungsstrategien Giacomo Leopardis Ansichten an. Interessant ist jedoch festzustellen, dass sie bei ihrer Übersetzung von „*The Rape of the Lock*“, die sie 1822 anfertigte, ebenfalls diese Strategien anwandte, obwohl sie Giacomo Leopardi jedoch erst 1826 kennenlernen sollte (vgl. Duranti, 1998:480).

7.5 EDVIGE DE BATTISTI DE SCOLARI

Edvige de Battisti de Scolari, die, wie aus ihrer Biographie hervorgeht, als angesehene Literatin der Akademie „Agiati“ in Rovereto angehörte, widmete sich vorzugsweise der Übersetzung von deutschen Werken aus der Epoche des Sturm und Drang und der deutschen Klassik. So übersetzte sie unter anderem Werke von Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe, Julius von Soden und Gottfried August Bürger.

Für eine Analyse ihrer Reflexionen hinsichtlich ihrer Übersetzungsstrategien standen mir die Vorwörter in ihren Übersetzungen „*Ines di Castro*“ von Julius von Soden, „*Il conte d’Habsburg*“ und „*Maria Stuarda*“ von Friedrich Schiller, „*Ifigenia in Tauride*“ von Johann Wolfgang von Goethe sowie „*La canzone del brav’uomo*“ von Gottfried August Bürger zur Verfügung. Ferner waren mir für eine Untersuchung der von ihr angewandten Strategien die Übersetzung „*Il conte d’Habsburg*“ sowie das entsprechende Original „*Der Graf von Habsburg*“ von Friedrich Schiller und die Übersetzung „*La canzone del brav’uomo*“ sowie das Original „*Das Lied vom braven Manne*“ von Gottfried August Bürger zugänglich.

7.5.1 EDVIGE DE BATTISTI DE SCOLARIS REFLEXIONEN ÜBER IHRE ÜBERSETZUNGEN

Die Übersetzung der Tragödie „*Ines di Castro*“ von Julius von Soden stammt aus dem Jahr 1827 und enthält eine kurze Widmung an Anna de Fratnich Salvotti. Schon das Titelblatt zu dieser Übersetzung, das die Passage „Traduzione libera dal tedesco“ enthält, lässt durchscheinen, dass es sich bei dieser Übersetzung um eine Adaption für das italienische Publikum handelte. Für eine Analyse stand mir zwar das Vorwort dieser Übersetzung zur Verfügung, leider hatte ich jedoch auf die Übersetzung selbst keinen Zugriff.

Auf den ersten Seiten ihres Vorwortes zu dieser Übersetzung gibt Edvige de Battisti de Scolari einen kurzen historischen Abriss über die Tragödie und nennt in diesem Zusammenhang bedeutende italienische Tragödienschriftsteller von Pietro Metastasio über Vittorio Alfieri und Vincenzo Monti bis hin zu Alessandro Manzoni (vgl. Battisti de Scolari, 1827:V-VII).

Im Hinblick auf diese Tragödie von Julius von Soden stellt Edvige de Battisti de Scolari in ihrem Vorwort fest, dass diese nicht nach den Regeln der klassischen Tragödie verfasst worden ist, da zum einen die Einheit des Ortes nicht eingehalten wurde und zum anderen die Anzahl der handelnden Personen maßgeblich überschritten worden ist. Ihr war jedoch auch bewusst, dass es sich bei Julius von Sodens Tragödie nicht um eine klassische, sondern vielmehr um eine romantische Tragödie handelte, die in Prosa verfasst worden war.

Über ihre eigene Übersetzung dieser Tragödie schreibt Edvige de Battisti de Scolari, dass sie diese in Versen verfasst hat, obwohl das Original in Prosa geschrieben war. Ferner begründet sie die Auswahl dieses Werkes für eine Übersetzung damit, dass sie darin ihrer Meinung nach „großartige“ Überraschungseffekte vorgefunden hat. Sie nahm jedoch nicht an, dass Julius von Sodens Tragödie den Anforderungen des italienischen Theaters gerecht werden hätte können und meinte: „Non pretendo [...] che il Soden abbia creata una tragedia, che regga al paragone colle principali del nostro teatro.“ (Battisti de Scolari, 1827:IX). Daher fand sie es durchaus legitim, im Zuge ihrer Übersetzung zahlreiche inhaltliche Änderungen und Weglassungen durchzuführen. So ließ sie beispielsweise ganze Szenen weg, die sie offenbar für unnötig befand. Ferner veränderte sie einige Gedankengänge des Autors, die ihr für das italienische Publikum hinsichtlich der „leggi d’un sano costume“ (Battisti de Scolari, 1827:X), d.h. der guten Sitten, nicht passend erschienen. Jedoch hat Edvige de Battisti de Scolari im Text vorgenommene Änderungen, die auch eine geänderte Szenenfolge nach sich zogen, am Ende ihrer Übersetzung in Anmerkungen erläutert, um dadurch eine Vollständigkeit des Werkes zu gewährleisten und um auf die „diversità di gusto, che v’ha fra le nazioni“ (Battisti de Scolari, 1827:X), also auf die Verschiedenheit der Geschmäcker zwischen den beiden Nationen, aufmerksam zu machen (vgl. Battisti de Scolari, 1827:VIII-X).

Diese Anmerkungen von Edvige de Battisti de Scolari über ihre Übersetzungsstrategien lassen erkennen, dass sie durch ihre Übersetzung in Versen und durch ihre Adaptionen für das italienische Publikum zwar einerseits entgegen der allgemeinen Übersetzungspraxis des Zeitalters der Romantik handelte, in der, wie bereits an anderer Stelle ausgeführt, Übersetzungen, die das Fremde von anderen Kulturen durchscheinen lassen, mehr und mehr favorisiert wurden. Im Hinblick auf die Frage der Prosa und Poesie muss auch an dieser Stelle erwähnt werden, dass das romantische literarische System zwar im zunehmenden Maße die Prosa bevorzugte, Madame de Staël jedoch auch die Vorzüge der sogenannten italienischen „versi sciolti“ unterstrich, die ja, da sie reimlos sind, die Gedanken des Autors bzw. der Autorin wie die Prosa sehr gut wiedergeben können. Aus vorliegendem Vorwort war jedoch leider nicht ersichtlich, welche Verse Edvige de Battisti de Scolari in der Übersetzung „*Ines di Castro*“ verwendete. Andererseits scheint es jedoch, dass Edvige de Battisti de Scolari ihr Handeln entgegen der romantischen Übersetzungskonzeption zu kompensieren versucht, indem sie an das Ende ihrer Übersetzung Anmerkungen stellt, die wie bereits erwähnt eine Vollständigkeit des Werkes gewährleisten und die Verschiedenheit der „Geschmäcker“ der beiden Nationen aufzeigen soll (vgl. Battisti de Scolari, 1827:X).

Abschließend lässt Edvige de Battisti de Scolari noch Unsicherheiten im Sinne der klassischen „captatio benevolentiae“ anklingen, da sie, wie im Kapitel „Paratexte“ bereits diskutiert, das Publikum entscheiden lässt, ob sie bei ihm denselben Eindruck vermitteln konnte wie Julius von Soden bei seinem Publikum. Ferner bezeichnet sie ihre Übersetzung als rein sprachliche und literarische Übung, mit der sie nur eines beabsichtigte: „[...] tentar le vie [d]el pelago profondo in altrui legno“ (Battisti de Scolari, 1827:XIII).

Aus dem Titelblatt der Übersetzung „*Maria Stuarda*“ von Friedrich Schiller aus dem Jahr 1829 ist ersichtlich, dass Edvige de Battisti de Scolari diese Übersetzung in sogenannten „versi italiani“, also reimlosen Versen, angefertigt hat.

In ihrem Vorwort zu dieser Übersetzung, das sie mit „A chi legge“ bezeichnet, setzt sich Edvige de Battisti de Scolari zu Beginn mit der damaligen Situation der deutschen Literatur und des deutschen Theaters auseinander. Im Hinblick auf die

Frage der Auswahl der zu übersetzenden Werke schließt sie sich in diesem Vorwort den Ansichten von Madame de Staël an, die, wie an anderer Stelle bereits ausgeführt, es den ItalienerInnen nahe legte, zur Bereicherung der eigenen Literatur moderne europäische Literatur ins Italienische zu übersetzen:

[...] è tuttavia verissimo, come osserva la Stael, che il trasportare dall'una all'altra favella le opere eccellenti dell'umano ingegno, deve considerarsi come il maggior beneficio che fare si possa alle lettere, derivandone un commercio di pensieri che diffonde ed aumenta le ricchezze delle nostre cognizioni, in quanto che ogni nazione n'ha di proprj e di originali. (Battisti de Scolari, 1829b:7)

Edvige de Battisti de Scolari gibt in diesem Vorwort auch explizit ihre Absicht für diese Übersetzung bekannt. So wollte sie Friedrich Schiller mit der Übersetzung seines Werkes „*Maria Stuart*“ in Italien zu noch mehr Ruhm verhelfen, indem sie eine Übersetzung für das italienische Theater anfertigte, die sein Werk, wie sie sagte, „in seinem wahren Licht“ zeigen würde. Überdies hat ihrer eigenen Meinung nach eine poetische Übersetzung dieses Werkes ins Italienische gefehlt, und so wollte sie diese Lücke füllen: „E tanto più volentieri io mi sono accinta a questa intrapresa, perchè mancava ancora fra noi una poetica traduzione di questo componimento, [...]“ (Battisti de Scolari, 1829b:8).

Ferner bezieht sie sich im Hinblick auf die Frage der romantischen Dichtung auf den zeitgenössischen Dichter Alessandro Manzoni, der mit seinen Werken das Interesse an den romantischen Ideen in Italien wecken konnte, und auf Giuseppe Baretti, der in seinem Werk „*Discorso sopra Shakspear*“ das Wesen und die Vorteile dieser Dichtung aufzeigt (vgl. Battisti de Scolari, 1829b:7).

Auch in diesem Vorwort fällt auf, dass sich Edvige de Battisti de Scolari, wie auch einige der anderen Übersetzerinnen der vorliegenden Arbeit, der klassischen „*captatio benevolentiae*“ bedient, um mögliche Kritik gleich vorab abzuwenden. So äußert sie zwar Bedenken über ihre Übersetzung im Hinblick auf Versaufbau und Stil, jedoch hofft sie auch, dass ihr Fleiß akzeptiert würde, den sie bei den Bestrebungen, eine möglichst vollständige und genaue Übersetzung anzufertigen, sofern dies die Verschiedenheit der beiden Sprachen zuließ, aufgebracht hatte:

[...] sperando, che, quantunque troppo male io sappia con altri gareggiare per nobile orditura di versi, e per venustà e dicevolezza di locuzione, possa almeno tornare altrui accetta la diligenza, colla quale ho procurato di rappresentare le fattezze legittime dell'originale, con tutta quella integrità ed esattezza, che il diverso genio ed i differenti modi delle due lingue hanno potuto comportare. (Battisti de Scolari, 1829b:8f.)

Edvige de Battisti de Scolari favorisiert im Vorwort zu ihrer Übersetzung „*Maria Stuarda*“ eine „treue“ Übersetzung, durch die der eigenen Nation das wahre Wesen und der besondere Charakter des fremden Poeten nahe gebracht werden sollte. Daher führte sie im Zuge ihrer Übersetzung nach eigenen Angaben nur bei „lyrischen Stellen“ im zweiten und dritten Akt der Tragödie Abweichungen vom Original durch, die sich aufgrund des Metrums und des Reims als sehr schwierig zu übersetzen erwiesen, wobei Edvige de Battisti de Scolari bei diesen Passagen versuchte, den Sinn ins Italienische zu übertragen. So erklärt sie ihren LeserInnen:

Da questa fedeltà, che, secondo l'avviso più universale, vuol essere il principale oggetto di ogni volgarizzatore che desideri di far conoscere alla propria nazione l'indole vera, ed il particolar carattere dell'estraneo poeta che prende a tradurre, io non mi allontanai fuorchè nei passi lirici che s'incontrano nel secondo e nel terzo atto della tragedia, ne' quali, oltre a tutte le altre difficoltà del tradurre dal tedesco nell'italiano, la diversità del metro e l'obbligo della rima hannomi alcuna volta indotta ad aver riguardo piuttosto al pensiero che all'espressione dell'autore. (Battisti de Scolari, 1829b:9)

Inwiefern sich Edvige de Battisti de Scolaris Reflexionen in ihrer Übersetzung „*Maria Stuarda*“ widerspiegeln, konnte leider nicht festgestellt werden, da sowohl das Original als auch die Übersetzung für eine Analyse nicht zugänglich waren.

Wie Edvige de Battisti de Scolari selbst in ihrem Vorwort darlegt, fügt sie sich im Hinblick auf die Auswahl der zu übersetzenden Werke sowie der Übersetzungsstrategien ganz in den vorherrschenden Kanon der italienischen Epoche der Romantik ein, denn auch sie bevorzugt die Übersetzung von europäischer moderner Literatur ins Italienische, im Zuge derer sie bemüht war, das Fremde in der

Übersetzung zu bewahren und somit zu einer Bereicherung der italienischen Kultur beizutragen.

Am Ende des Vorwortes zu ihrer Übersetzung „*Maria Stuarda*“ erläutert Edvige de Battisti de Scolari, dass sie ihrer Übersetzung auch sogenannte „*Notizie storiche*“ voranstellt, da die Fakten über die Königin Maria Stuart im Laufe der Zeit – wie bereits erwähnt – von nachlässigen Autoren verdreht und verstellt worden seien und nicht mehr der Wahrheit entsprächen (vgl. Battisti de Scolari, 1829b:10).

1832 fertigte Edvige de Battisti de Scolari ihre Übersetzung „*Ifigenia in Tauride*“ von Johann Wolfgang von Goethe ebenso wie Schillers „*Maria Stuarda*“ in „*versi italiani*“ an. Das Vorwort zu dieser Übersetzung beginnt Edvige de Battisti de Scolari mit Lobreden über Johann Wolfgang von Goethe, dessen Tod, der sich im selben Jahr ereignete, sie darin sehr bedauert. Sie erklärt ihrer LeserInnenschaft, dass dieses Werk, das Johann Wolfgang von Goethe während eines Aufenthalts in Italien geschrieben hatte, im Verlauf und im Stil an griechische Formen erinnere. Ihrer Meinung nach handelt es sich dabei um eine Art antiker griechischer Tragödie, die dem modernen Theater angepasst wurde (vgl. Battisti de Scolari, 1832a:Vff.).

Auch in diesem Vorwort kommt die Funktion der klassischen „*captatio benevolentiae*“ zum Tragen, da Edvige de Battisti de Scolari wiederum ihr Publikum entscheiden lässt, ob es ihr gelungen sei, nicht nur den Sinn des Originals, an den sie sich nach eigenen Angaben „*treu*“ gehalten hat, ins Italienische zu übertragen, sondern auch den Ausdruck, der Goethes Werke auszeichnet. Ihr selbst genügt es zu wissen, dass sie weder Mühe noch Fleiß gespart hat, um eine möglichst gute Übersetzung anzufertigen:

A me basta esser conscia a me stessa di non aver risparmiato nè fatica, nè diligenza, onde l'impresa riuscisse a quel miglior termine che le mie forze potevano comportare. (Battisti de Solari, 1832a:XIV)

Ferner bezieht sie sich in diesem Vorwort auch auf einige deutsche literarische Zeitschriften, in denen ihr von Kritikern vorgeworfen worden ist, bei ihren früheren Übersetzungen an den Worten und konventionellen literarischen Formen der

italienischen Klassiker zu haften. Folglich hätte sie, laut Kritikern, sofern sie nicht sofort im Italienischen äquivalente Ausdrücke für das Deutsche fand, Paraphrasen verwendet, die dem Kolorit der Übersetzung geschadet und die Gedanken des Autors verfälscht hätten. So schreibt Edvige de Battisti de Scolari in diesem Vorwort:

So bene che in alcuni fogli letterari tedeschi, che delle mie precedenti versioni han fatto parola, essersi notato come io mi sia lasciata governare dall'uso, che essi chiamano pregiudizio, di non dipartirsi nel tradurre dalle parole e dalle forme del dire proprie de' classici nostri. Da ciò ne deriva, a loro giudizio, che nel caso di non trovare immediatamente nella lingua e nella poesia italiana espressioni equivalenti alle tedesche, si ha ricorso a perifrasi e cambiamenti, per cui si altera e pregiudica il colorito che forma l'anima del testo, e riescono il più delle volte travisati od almeno assottigliati i concetti originali dell'autore. (Battisti de Scolari, 1832a:XIVf.)

Edvige de Battisti de Scolari begegnet dieser Kritik jedoch mit der Feststellung, dass es nicht zulässig wäre, sich von einem auf dem Vorbild von klassischen Schriftstellern beruhenden sprachlichen System zu lösen und Neologismen einzuführen, wenn dies nicht unbedingt nötig sei. Sie betont jedoch auch, im Zuge der Übersetzung „*Ifigenia in Tauride*“ versucht zu haben, oben angeführte Kritiken in den deutschen Zeitschriften so gut es ging zu beherzigen.

Ferner erläutert Edvige de Battisti de Scolari in diesem Vorwort, an zwei Stellen, an denen der Chor auftritt, ein lyrisches Metrum und ein Reimschema verwendet zu haben, obwohl das Original kein Reimschema aufgewiesen hat und dies auch bei den Chören der griechischen Tragödie nicht üblich gewesen ist. Jedoch rechtfertigte Edvige de Battisti de Scolari diesen Eingriff mit der Begründung, dass das Wesen der italienischen Lyrik dies hier erforderlich mache (vgl. Battisti de Scolari, 1832a:XIVf.).

Am Ende dieses Vorwortes bediente sich Edvige de Battisti de Scolari noch einmal der „captatio benevolentiae“ und bat ihre LeserInnen um Nachsicht für etwaige Mängel, die ihre Übersetzung aufweisen könnte (vgl. Battisti de Scolari, 1832a:XVII).

In diesem Vorwort zeigt Edvige de Battisti de Scolari Bestrebungen, sich von den konventionellen literarischen Formen zu lösen und sowohl den Sinn als auch die Ausdrücke, die Goethes Werk charakterisieren, „treu“ wiederzugeben und fügt sich durch dieses „verfremdende“ Übersetzen in die romantische Übersetzungskonzeption ein, handelt jedoch gleichzeitig auch gegen die allgemeine Übersetzungspraxis der Romantik, da sie an zwei Stellen, wie oben erwähnt, die Form des Originals maßgeblich verändert und diese Stellen dem Wesen der italienischen Lyrik angleicht.

Das Vorwort zur Übersetzung „*Il conte d’Habsburg*“ weist leider keine Hinweise auf ihre Übersetzungsstrategien auf, sondern enthält biographische Angaben über Graf Rudolf von Habsburg (vgl. Battisti de Scolari, 1829a:3-8). Die Übersetzung „*La canzone del brav’uomo*“ von Gottfried August Bürger enthält ebenfalls ein Vorwort, das Edvige de Battisti de Scolari mit „Avvertimento“ bezeichnet. Darin unterscheidet sie vorab zwischen der Bedeutung der deutschen und der italienische Ballade. Stellte die Ballade für die Deutschen eine lyrische Form dar, die historische Ereignisse und Heldentaten zum Inhalt hatte, so wurde in der italienischen „Ballata“ hauptsächlich die Liebe thematisiert. Edvige de Battisti de Scolari bezweifelt daher, dass die Balladen, die in Deutschland entstanden sind, dem „gusto degli Italiani“, also dem Geschmack des italienischen Publikums, zuträglich wären. Jedoch ist sie der Auffassung, fremde Werke sollten vom italienischen Publikum aufgenommen werden, die fremde Denkweise respektiert und diese Werke nach den fremden Kriterien beurteilt werden. In diesem Sinne bitte sie die LeserInnen ihrer Übersetzung auch um Nachsicht, da sie versucht habe, das Original so „treu“ als möglich wiederzugeben, indem sie sogar den Rhythmus des Originals imitierte. Somit gliedert sie sich auch bei dieser Übersetzung in den Kanon der romantischen Übersetzungskonzeption ein (vgl. Battisti de Scolari, 1832b:111f.).

7.5.2 IL CONTE D’HABSBURG

Für eine Untersuchung der tatsächlich angewandten Übersetzungsstrategien waren mir wie erwähnt zwei Übersetzungen von Edvige de Battisti de Scolari zugänglich, nämlich „*Il conte d’Habsburg*“ und „*La canzone del brav’uomo*“.

Da sich Edvige de Battisti de Scolari in ihrem Vorwort zur Übersetzung „*Il conte d’Habsburg*“ wie erwähnt nicht über ihre Übersetzungsstrategien äußert, soll nun versucht werden, durch die nachfolgende stichprobenweise Analyse Aufschluss darüber zu geben. Sowohl das Original als auch die Übersetzung bestehen aus zwölf Strophen, wobei jeweils die sechste bis elfte Strophe das Lied des Sängers umfassen, das im unten angeführten Auszug der Ballade kursiv geschrieben wird. Zur besseren Veranschaulichung der Form des Originals sowie der Übersetzung sollen nun, da diese Ballade wie erwähnt zwölf Strophen umfasst, nur die erste, zweite, fünfte, sechste, elfte und zwölfte Strophe herangezogen werden.

Die erste und zweite Strophe dieser Ballade beschreiben den Festakt zur Kaiserkrönung von König Rudolf, der das Hauptthema der Ballade darstellt:

Der Graf von Habsburg

1. Strophe

Zu Aachen in seiner Kaiserpracht,
Im alterthümlichen Saale,
Saß König Rudolfs heilige Macht
Beim festlichen Krönungsmahle.
Die Speisen trug der Pfalzgraf des Rheins,
Es schenkte der Böhme des perlenden Weins,
Und alle die Wähler, die Sieben,
Wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt,
Umstanden geschäftig den Herrscher der Welt,
Die Würde des Amtes zu üben.

2. Strophe

Und rings erfüllte den hohen Balkon
Das Volk in freud’gem Gedränge
Laut mischte sich in der Posaunen Ton
Das jauchzende Rufen der Menge.
Denn geendigt nach langem verderblichen Streit
War die kaiserlose, die schreckliche Zeit,
Und ein Richter war wieder auf Erden.
Nicht blind mehr waltet der eiserne Speer,
Nicht fürchtet der Schwache, der Friedliche mehr,
Des Mächtigen Beute zu werden.

Il conte d’Habsburg

1. Strophe

D’Aquisgrana sede a entro l’antica
Sala con fasto imperial Ridolfo
Nel divo suo poter. Ferve il convito
A celebrare il dì che de’ Romani
Chiamato è al soglio. A lui fan cerchio i sette
Alemanni Elettor, come di stelle
Intorno al sol corona, e ognuno intende
All’altro ufficio suo. Gli porge i cibi
Del Reno il conte Palatin; gli mesce
Il böemo ministro il vin spumante.

2. Strophe

Empie le logge circostanti il folto
Popol festoso, e di letizia i gridi
Mischiansi al suono delle acute trombe:
Chè dopo lunga feral lotta, un capo
Ha il travagliato impero, ed alla terra
Dato è il giudice suo. Non più la dira
Spada, rotando ciecamente, è tinta
Di civil sangue, nè d’ingiusta possa
Pave l’oltraggio il cittadin men forte.

In der fünften Strophe der Ballade kündigt König Rudolf den Sänger an, der im Rahmen des Festmahls ein Lied für den Herrscher vorträgt:

5. Strophe

„Nicht gebieten werd ich dem Sänger,“ spricht
Der Herrscher mit lächelndem Munde,
„Er sieht in des größeren Herren Pflicht,
Er gehorcht der gebietenden Stunde:
Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
Man weiß nicht, von wannen er kommt und braust,
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen,
So des Sängers Lied aus dem Inneren schallt,
Und wecket der dunklen Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen.“

5. Strophe

Non sia ch'io ponga leggi all'inspirato
Canto del vate, sorridendo disse
Ridolfo. Ei serve a maggior sire, e tratto
Solo è dall'estro, che sovran lo gnida.
Come per l'aere susurrando soffia,
Nè si sa d'onde tempestoso vento,
E da profonda vena mormorante
Sorge il zampillo di montana fonte;
Tale da lunge la canzon risuona
Dell'eletto cantore, e vigorosa
Desta la foga degli occulti affetti
Ancor sopiti e dormigliosi in core

Die sechste bis elfte Strophe beinhalten das Lied des Sängers, das von einem Grafen handelt, der zur Jagd ritt und dabei an einem Bach einem Priester begegnete, der auf dem Weg zu einem sterbenden Mann war, um ihm die letzte Salbung zu geben. Da starke Regenfälle den Steg, der die beiden Ufer des Baches miteinander verband, weggerissen hatte, wollte der Priester den Bach barfüßig durchwaten. Als der Graf dies sah, stellte er dem Priester sofort selbstlos sein Pferd zur Verfügung, damit dieser seinen Weg fortsetzen konnte. Am nächsten Tag, als der Priester dem Grafen sein Pferd zurückbringen wollte, schenkte der Graf es ihm jedoch, damit es weiterhin Gott dienen könne.

6. Strophe

Und der Sänger rasch in die Saiten fällt,
Und beginnt sie mächtig zu schlagen:
*„Aufs Waidwerk hinaus ritt ein edler Held,
Den flüchtigen Gemsbock zu jagen.
Ihm folgte der Knapp mit dem Järgerschloß,
Und als er auf seinem stattlichen Roß
In eine Au kommt geritten,
Ein Glöcklein hört er erklingen fern,
Ein Priester wars mit dem Leib des Herrn,
Vorankam der Meßner geschritten.“*

6. Strophe

A cotai detti, sull'aurata cetra
Risvegliatrici di robuste note,
Le esperte dita alterna il vate, e canta:
*Di nobile destrier premendo il dorso
A far prova dell'arco
Contro i daini fugaci un di movea
Alto signore. Il corso
Ne seguia fido paggio; allor che al varco
Giunti d'aprica valle, un tintinnio
Ognor crescente da lontan sorgea.
È un ministro di Dio,*

*Che ad uom nell'ore estreme
Reca l'ostia di pace ultima speme.*

7. Strophe

*Und der Graf zur Erde sich neiget hin,
Das Haupt mit Demuth entblößet,
Zu verehren mit gläubigem Christensinn
Was alle Menschen erlöset.
Ein Bächlein aber rauschte durchs Feld,
Von des Gießbachs reißenden Fluten geschwellt,
Das hemmte der Wanderer Tritte,
Und beiseit' legt jener das Sakrament,
Von den Füßen zieht er die Schuhe behend,
Damit er das Bächlein durchschritte.*

7. Strophe

*Di sella uscito, riverente in atto
Prostra la nuda fronte
Il cacciatore, e il re de' regi adora.
Ma per le piogge fatto
Più baldanzoso, dall'alpino monte
Scende un torrente, e per lo pian trabalza,
che soverchiata ha l'incapace gora.
Già già il pastor si scalza,
Nell'opra sua costante,
Nè paventa affrontar l'onda muggiante.*

11. Strophe

*„So mag euch Gott, der allmächtige Hort,
Der das Flehen der Schwachen erhöret,
Zu Ehren euch bringen hier und dort,
So wie ihr jetzt ihn geehret.
Ihr seid ein mächtiger Graf, bekannt
Durch ritterlich Walten im Schweizerland,
Euch blühh sechs liebliche Töchter.
So mögen sie, rief er begeistert aus,
sechs Kronen euch bringen in euer Haus
Und glänzen die spätesten Geschlechter!“*

11. Strophe

*Il caldo priego d'umil servo almeno
Accoglièr voglia in cielo
Del mondo il reggitor, gridò il levita
Di santo amor ripieno,
E la mercè sia pari a tanto zelo!
Già plaude Elvezia al tuo sovran valore:
Ma a nuove glorie il tuo destin t'invita,
Che di sei troni onore
Saran tue figlie; e pura
Andrà tua fama per l'età futura.*

Aus der letzten Strophe der Ballade geht hervor, dass es sich bei dem Grafen um den Kaiser selbst handelte und dass der Sänger, der das Lied vortrug, der Priester war.

12. Strophe

*Und mit sinnendem Haupt saß der Kaiser da,
Als dächt er vergangener Zeiten,
Jetzt da er dem Sänger ins Auge sah
Da ergreift ihn der Worte Bedeuten.
Die Züge des Priesters erkennt er schnell,
Und verbirgt der Thränen stürzenden Quell
In des Mantels purpurnen Falten.*

12. Strophe

*Quasi guatasse verso i di che furo,
Di Ridolfo lo spirito a tali accenti
Si stette alquanto in suo pensier raccolto;
Poi, fisando il cantor, chiaro gli è fatto
L'arcano senso de'suoi carmi. In lui
Le già vedute forme omai ravvisa,
E il pianto del piacer gli inonda il ciglio,*

Und alles blickte den Kaiser an,
Und erkannte den Grafen, der das gethan,
Und verehrte das göttliche Walten.
(Schiller/O, 1829a)

Che invan nasconde nel purpureo manto.
Ogn'occhio è in Cesar volto. In esso ognuno
Del conte ammira la cantata laude,
E riverente porge voti al cielo.
(Schiller/Ü, 1829b)

Im Allgemeinen kann über die Übersetzung „*Il conte d'Habsburg*“ von Edvige de Battisti de Scolari gesagt werden, dass inhaltlich der Sinn des Originals wiedergegeben worden ist. Im Hinblick auf die Form kann festgestellt werden, dass die Strophen im Original durch eine Regelmäßigkeit sowohl hinsichtlich der Zeilenanzahl – jede Strophe weist zehn Zeilen auf – als auch im Hinblick auf Reimschema (ababccdeed) und Versmaß, wie aus oben angeführtem Auszug ersichtlich ist, charakterisiert sind. Eine Analyse der Übersetzung zeigte, dass Edvige de Battisti de Scolari bei jenem Teil der Ballade, der den Festakt beinhaltet, und beim Lied unterschiedliche Strategien angewandt hatte. So zeigen oben angeführte erste, zweite, fünfte und zwölfte Strophe der Übersetzung, dass Edvige de Battisti de Scolari, wie sie auch im Titelblatt zu dieser Übersetzung erwähnt, zwar in Versen übersetzt, diese jedoch weder ein Reimschema noch ein Versmaß erkennen lassen. Es handelt sich hierbei um sogenannte „*versi sciolti*“, d.h. reimlose Verse, die sich, wie bereits an anderer Stelle ausgeführt, laut Madame de Staël hervorragend eignen, den Inhalt eines Werkes wiederzugeben. Ferner variiert bei der Übersetzung die Zeilenanzahl der Strophen zwischen neun und 13 Zeilen, wohingegen im Original jede Strophe zehn Zeilen aufweist.

Erst ab der sechsten Strophe, in der das Lied des Sängers einsetzt, konnte im Hinblick auf die Zeilenanzahl und das Reimschema eine Regelmäßigkeit festgestellt werden. So bestehen die Strophen, die das Lied darstellen, jeweils aus zehn Zeilen und weisen ferner ein regelmäßiges Reimschema (abcabdcdee) auf.

Zusammenfassend kann im Hinblick auf diese Übersetzung gesagt werden, dass die Übersetzungspraxis von Edvige de Battisti de Scolari dem Kanon der romantischen Übersetzungskonzeption entspricht. Dies zeigt einerseits die Auswahl dieses modernen Werkes für die Übersetzung ins Italienische, andererseits hält sie sich sowohl hinsichtlich des Inhalts als auch hinsichtlich der Form „*treu*“ ans Original, da

sie auch in Versen übersetzt und bei der Übersetzung des Liedes sogar versucht, durch ein fixes Reimschema das Original zu imitieren.

7.5.3 LA CANZONE DEL BRAV'UOMO

Das Titelblatt der Übersetzung „*La canzone del brav'uomo*“ aus dem Jahr 1832 von Gottfried August Bürger lässt bereits erkennen, dass Edvige de Battisti de Scolari diese Übersetzung in „italienischen Reimen“ angefertigt hatte. Sowohl das Original „*Das Lied vom braven Manne*“ als auch die Übersetzung weisen 20 Strophen auf, jedoch unterscheidet sich die Übersetzung vom Original durch ein unterschiedliches Reimschema sowie durch eine unterschiedliche Zeilenanzahl der einzelnen Strophen. Die nachfolgend angeführten ersten drei Strophen sollen zur besseren Veranschaulichung der Form des Originals sowie der Übersetzung dienen.

Diese Ballade beruht auf historischen Fakten und handelt vom Hochwasser, das 1757 durch ein plötzlich einsetzendes Tauwetter die Etsch ansteigen ließ und dabei eine der Brücken an den Ufern einriss, wobei nur ein „Torre“, ein kleines Häuschen am mittleren Bogen der Brücke, in dem sich ein Zöllner mit seiner Familie befand, verschont blieb. Ein edler Graf bot der schaulustigen Menge, die sich am Ort des Ereignisses eingefunden hatte, Geld für die Rettung der im „Torre“ eingeschlossenen Familie an, doch niemand bis auf einen armen Mann brachte den Mut dazu auf. Dieser ruderte drei Mal mit einem kleinen Kahn durch die reißende Etsch zum „Torre“ bis die ganze Familie gerettet war. Als der Graf ihm dann zum Dank das Geld geben wollte, lehnte dieser jedoch selbstlos ab und bat den Grafen, das Geld dem Zöllner und seiner Familie zu geben. Für diese edle Tat wurde ihm in dieser Ballade gedankt.

Die ersten drei Strophen beschreiben das Unwetter und das Hochwasser, durch das die Brücke zum Einsturz gebracht worden ist:

Das Lied vom braven Manne

1
Hoch klingt das Lied vom braven Mann,
Wie Orgelton und Glockenklang.
Wer hohen Muths sich rühmen kann,
Den lohnt nicht Gold, den lohnt Gesang.
Gottlob! Daß ich singen und preisen kann,
Zu singen und preisen den braven Mann.

2
Der Thauwind kam vom Mittagsmeer,
Und schnob durch Welschland, trüb und feucht.
Die Wolken flogen vor ihm her,
Wie wann der Wolf die Herde scheucht.
Er fegte die Felder; zerbrach den Forst;
Auf Seen und Strömen das Grundeis borst.

3
Um Hochgebirge schmolz der Schnee;
der Sturz von tausend Wassern scholl;
Das Wiesenthal begrub ein See,
Des Landes Heerstrom wuchs und schwoll;
Hoch rollten die Wogen entlang ihr Gleis,
Und rollten gewaltige Felsen Eis.
(Bürger/O, 1829)

La canzone del brav'uomo

1
Dell'uom forte alto suona la lode
Come squilla da concava foce
Sacro bronzo, o com'organo s'ode
Avvivare degli inni il fervor.
Non è l'oro tributo al suo merto,
Ma n'è premio del vate la voce.
Me felice che nobile un serto
Tesser posso del forte al valor!

2
Furioso era Noto sbucato
Dagli australi lontani recessi,
E di nemi e di piogge aggravato
Sibilava per l'italo ciel.
come lupo le agnelle tementi,
Ei disperde le nubi e le messi,
Le foreste divelle, e i torrenti
Disfrenando si vanno dal gel.

3
Dalle vette e dagli erti declivi
Rovinando le nevi disciolte,
Di mill'acque gonfiavano i rivi,
Allagando le valli ed il pian.
E del fiume regale già l'onde,
Tra le masse di ghiacci sconvolte,
Crescean sì, che varcate le sponde,
Ogni umano riparo era van.
(Bürger/Ü, 1832)

Eine Analyse der Form dieser drei Strophen der Übersetzung zeigt, dass Edvige de Battisti de Scolari ihren eigenen Anforderungen, die sie im Vorwort an die Übersetzung stellt, gerecht wird, da sie bei der Übersetzung versucht, den Rhythmus des Originals zu imitieren. Ferner findet sich in der Übersetzung der Inhalt des Originals in Versform wieder, es konnten jedoch keine tiefgreifenden Veränderungen im Text festgestellt werden. Abweichungen sind wie bereits erwähnt nur in der Zeilenanzahl der Strophen sowie im Reimschema ersichtlich. So weist jede Strophe

des Originals sechs Zeilen auf und die Strophen der Übersetzung acht. Obwohl sich das Reimschema von dem des Originals unterscheidet, wird es jedoch, wie auch im Original im Verlauf der gesamten Ballade, kontinuierlich beibehalten.

Im Hinblick auf die allgemeine Übersetzungspraxis des Zeitalters der Romantik fügt sich Edvige de Battisti de Scolari mit der von ihr angewandten Übersetzungsstrategie auch bei dieser Übersetzung ganz in den Kanon jener Zeit ein, denn sie versucht mit einer möglichst „treuen“ Übersetzung, sowohl hinsichtlich des Inhalts als auch der Form, das Fremde in der Übersetzung zu bewahren.

7.5.4 ZUSAMMENFASSUNG

Wie zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, war Edvige de Battisti de Scolari eine angesehene Literatin in der Akademie „Agiati“ in Rovereto, die, wie oben angeführte Vorwörter gezeigt haben, eingehende Reflexionen im Hinblick auf die deutsche Literatur, die Tragödie sowie das romantische literarische System angestellt hatte. Als Mitglied einer akademischen Gesellschaft genoss Edvige de Battisti de Scolari als Frau und Literatin einen gewissen Schutz gegen jene Gesellschaft, die Frauen wie erwähnt vom öffentlichen Leben weitestgehend ausschloss. Im Schutz dieses akademischen Kreises konnte sie daher eingehende literarische Studien betreiben und sich bezüglich ihrer Übersetzungsstrategien in den Vorworten zu ihren Übersetzungen auch öffentlich äußern.

Die Überlegungen von Edvige de Battisti de Scolari haben hinsichtlich ihrer Übersetzungsstrategien in ihren Vorworten gezeigt, dass sie sich im Allgemeinen sowohl in theoretischer als auch in praktischer Hinsicht in den Übersetzungskanon der Epoche der Romantik einfügt. Dies ist einerseits auf die Auswahl der zu übersetzenden Werke zurückzuführen, die allesamt der modernen deutschen Literatur entstammten, da sie, wie sie selbst im Vorwort zu ihrer Übersetzung „*Maria Stuarda*“ sagt, durch die Übersetzung moderner europäischer Literatur zur Bereicherung der italienischen Literatur beitragen wollte (vgl. Battisti de Scolari, 1829b:7).

Andererseits strebt Edvige de Battisti de Scolari vollständige und genaue Übersetzungen an, in denen das Fremde des Originals bewahrt werden sollte. Dieses „treue“ Übersetzen spiegelt sich sowohl im Hinblick auf den Inhalt als auch auf die Form der Übersetzungen wider. Oben angeführte Vorworte sowie Auszüge aus ihren Übersetzungen haben gezeigt, dass Edvige de Battisti de Scolari alle Übersetzungen in Versen verfasst hat, wobei diese zwischen sogenannten italienischen „versi sciolti“, d.h. reimlosen Versen und Versen, die ein fixes Reimschema aufweisen, differenziert werden müssen. Es ist davon auszugehen, dass sie durch ihre Übersetzungen in Reimen versucht hat, das Fremde des Originals noch deutlicher zum Ausdruck zu bringen. Durch ihre Übersetzung in „versi sciolti“, deren Vorzüge ja auch von Madame de Staël betont worden sind, ist es ihr gelungen, den Inhalt und den Sinn des Originals wiederzugeben.

Einige ihrer Übersetzungsstrategien weisen jedoch deutlich darauf hin, dass Edvige de Battisti de Scolari auch entgegen dem romantischen Übersetzungskanon gehandelt hat. In diesem Fall hat sie darauf jedoch explizit hingewiesen und an anderer Stelle versucht, durch Anmerkungen auf die „Verschiedenheit der Geschmäcker“ zwischen den beiden Nationen aufmerksam zu machen.

7.6 ANNA MARIA MOZZONI

Anna Maria Mozzoni spielte, wie aus ihrer Biographie hervorgeht, im Hinblick auf die Frauenfrage in Italien eine tragende Rolle. Sie wurde als erste Feministin Italiens angesehen und setzte sich in ihren Büchern maßgeblich für die Entwicklung der italienischen Frauen ein. Für Anna Maria Mozzoni stellte das Ideal der Frau ihre *Befreiung* dar, wobei sie sich nicht nur auf klassenspezifische Probleme bezog, sondern damit auch die Befreiung der Frau von der Unterdrückung des Mannes meinte (vgl. Fiocchetto, 1989:24f.).

In diesem Sinne übersetzte sie 1870 das heute als englischen Klassiker der feministischen Literatur bezeichnete Werk „*The subjection of women*“ von John Stuart Mill, das im Hinblick auf die Beförderung des Frauenstimmrechts eine bedeutende Rolle spielte und bis heute nichts an Aktualität eingebüßt hat, mit dem Titel „*La servitù delle donne*“ ins Italienische. Diese Übersetzung scheint jedoch die einzige zu sein, die Anna Maria Mozzoni angefertigt hat.

7.6.1 DAS VORWORT ZUR ÜBERSETZUNG VON ANNA MARIA MOZZONI

Im Vorwort zu ihrer Übersetzung „*La servitù delle donne*“ bringt Anna Maria Mozzoni vorab ihre Begeisterung hinsichtlich des Originalwerkes „*The subjection of women*“ von John Stuart Mill zum Ausdruck. Sie erklärt ihren LeserInnen, dass sie nach der Lektüre dieses Buches sofort beschlossen hat, es ins Italienische zu übersetzen, damit es auch in Italien verbreitet und bekannt gemacht werden könnte, denn ihrer Ansicht nach würden sich die „fruchtbaren“ Grundsätze der aufgeklärten Denkweisen in Italien viel zu langsam realisieren. Das Werk von John Stuart Mill schien ihr geradezu dafür bestimmt zu sein, die Vorurteile, die gegen Frauen gehegt worden sind endgültig zu unterbinden. So schreibt Anna Maria Mozzoni:

[...] questo libro mi par destinato a scapezzare definitivamente la tesi propugnatrice delle incapacità femminili, e a demolire presso gli avversarii di buona fede fino all'ultimo dei pregiudizii che l'hanno fino ad oggi appoggiata. (Mozzoni, 1976:5)

Anna Maria Mozzoni empfiehlt die Lektüre ihrer Übersetzung *Frauen und Männern* gleichermaßen. Den Frauen, damit sie im Bestreben, ihre Interessen zu verwirklichen noch aktiver werden. Den vielen vorurteilbehafteten Männern, damit sie ihre Intoleranz gegenüber den Fähigkeiten der Frauen, die oft nur auf Gewohnheit und Trägheit zurückzuführen ist, ablegen. Ferner empfiehlt sie die Lektüre auch religiösen und öffentlichen Institutionen.

Sie kritisiert in ihrem Vorwort auch, dass im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern in Italien die Entwicklung und der Fortschritt hinsichtlich der Rechte der Frauen stagniert und dass eine Regierung nicht das fortsetzt, was eine andere zuvor begonnen hat (vgl. Mozzoni, 1976:8).

Anna Maria Mozzoni beendet ihr Vorwort jedoch nicht, ohne einen positiven Blick auf die Zukunft der Frauen und ihre Entwicklung zu werfen:

Che le donne costringano anch'esse gli uomini ad abdicare, colla operosa affermazione del loro valore e la coscienza sentita del loro diritto, ed avranno rimosse da sè mille miserie, e preparato all'umanità un'altra storia ed un migliore avvenire. (Mozzoni, 1976:10)

Aus ihrem Vorwort zur Übersetzung *„La servitù delle donne“* geht die politische Absicht, die Anna Maria Mozzoni mit dieser Übersetzung verfolgt und die sich implizit auch auf ihre Übersetzungsstrategien auswirkt, klar hervor. Explizit geht Anna Maria Mozzoni jedoch nicht auf ihre Strategien ein.

7.6.2 LA SERVITÙ DELLE DONNE

Eine eingehende Analyse dieses umfassenden Werkes würde den Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit sprengen. Daher soll durch eine stichprobenweise Analyse versucht werden, einige Passagen des Textes zu untersuchen, die Aufschluss über die angewandten Übersetzungsstrategien von Anna Maria Mozzoni geben. Ferner soll veranschaulicht werden, inwiefern sich Anna Maria Mozzoni mit ihrer Übersetzung in den Kontext der allgemeinen Übersetzungspraxis jener Zeit eingefügt hat.

Bei nachfolgender Analyse sollen Stellen in der Übersetzung aufgezeigt werden, die im Gegensatz zum Original hinsichtlich der Ausdrucksweise die Anliegen von Anna Maria Mozzoni in verstärkter Form widerspiegeln.

Im nachfolgenden Absatz werden die Gefühle der Gesellschaft im Hinblick auf die Verschiedenheit der Geschlechter dargestellt, die an althergebrachten Behauptungen festhalten und sich jedem Fortschritt widersetzen.

The subjection of women:

And there are so many causes *tending* to make the feelings connected with this subject the most intense and most deeply-rooted of all those which gather round and protect old institutions and customs, that we need not wonder to find them as yet less undermined and loosened than any of the rest by the *progress of the great modern spiritual and social transition*; nor suppose that the barbarisms to which men cling longest must be less barbarisms than those which they earlier shake off. (Mill/O, 1917:170)

La servitù delle donne:

Ora i nostri sentimenti sull'ineguaglianza dei sessi *sono* per molte cause i più sentiti ed i più radicati di quanti circondano e proteggono i costumi e le istituzioni del passato. Non è dunque meraviglia ch'essi siano i più fermi di tutti, e che abbiano resistito meglio di tutti alla *grande rivoluzione intellettuale e sociale del tempo moderno*, nè deve credersi per questo che le istituzioni più lungamente rispettate siano meno barbare di quelle che si sono distrutte. (Mill/Ü, 1976:12)

Bei einem Vergleich dieser beiden Absätze kann festgestellt werden, dass Anna Maria Mozzoni den Inhalt des Originals zwar genau wiedergibt, sie versucht jedoch mit ihrer Übersetzung Mills Aussagen mehr Nachdruck zu verleihen. So wird aus einem „*tending*“ im Original ein klares „*sono*“ und aus dem „*progress*“ wird in der Übersetzung eine „*grande rivoluzione*“.

Auch im nachfolgenden Absatz, in dem es darum geht, dass die soziale Gruppe, die sich gegen die Freiheit ausspricht, entsprechende Beweise liefern muss, verleiht Anna Maria Mozzoni ihrer Übersetzung mehr Nachdruck, indem sie „*who contend*“ mit „*dai partigiani*“ übersetzte, was in diesem Sinne als „Parteigänger“ oder „Anhänger“ zu verstehen ist:

Again, in practical matters, the burthen of proof is supposed to be with those who are against liberty; who contend for any restriction or prohibition; (Mill/O, 1917:171)

Nelle questioni di ordine amministrativo, è ammesso che il peso delle prove dev'essere sopportato dagli avversari della libertà, dai partigiani delle misure restrittive o proibitive. (Mill/Ü, 1976:13)

Der nächste Auszug thematisiert, dass die Frau aufgrund ihrer *körperlichen Schwäche* dem Mann seit jeher unterlegen gewesen ist und dass die Gesellschaft aus diesem „*mere physical fact*“, wie John Stuart Mill es beschreibt, ein Gesetz gemacht hat.

They convert what was *a mere physical fact* into a legal right, give it the sanction of society, and principally aim at the substitution of public and organized means of asserting and protecting these rights, instead of the irregular and lawless conflict of physical strength. (Mill/O, 1917:175)

Ciò che non era dapprima che *un fatto brutale*, divenne un diritto legale, guarentito dalla società, appoggiato e protetto dalle forze sociali, sostituitesi alle contese senza ordine e senza freno della forza fisica. (Mill/Ü, 1976:17f.)

Die Übersetzung zeigt jedoch, dass diese weibliche körperliche Unterlegenheit für Anna Maria Mozzoni nicht nur eine „bloße physikalische Tatsache“ darstellt und sie diese Stelle daher mit „*un fatto brutale*“ übersetzt und somit auch an dieser Stelle dem Thema mehr Gewicht verleiht.

Ihre Meinung kommt auch beim nächsten Satz der Übersetzung gut zum Tragen:

Men do not want solely the obedience of women, they *want* their sentiments. (Mill/O, 1917:188)

Gli uomini non s'appagano dell'obbedienza delle donne. Essi *si arrogano un diritto* sui loro sentimenti. (Mill/Ü, 1976:33)

So ist Anna Maria Mozzoni scheinbar der Auffassung, dass Männer nicht nur die Gefühle der Frauen „wollen“, sondern „sich ein Recht darauf anmaßen“.

Im nachfolgenden Absatz führt Anna Maria Mozzoni John Stuart Mills Gedanken weiter und bringt diesen in ihrer Übersetzung ebenfalls verstärkt zum Ausdruck. Denn wenn John Stuart Mill schreibt, dass es hin und wieder einen Mann gibt, der sogar den Charakter der Frauen innerhalb der eigenen Familie kennt, so übersetzt Anna Maria Mozzoni, dass es hin und wieder einen Mann gibt, der den Charakter der Frauen seiner Familie kennt, ohne etwas über die anderen Frauen zu wissen:

It is only a man here and there who has any tolerable knowledge of the character *even* of the women of his own family. (Mill/O, 1917:200)

V'è tutt'al più, qua e là, un uomo che conosce passabilmente il carattere delle donne della sua famiglia, *senza nulla sapere delle altre*. (Mill/Ü, 1976:48)

Im Allgemeinen konnte festgestellt werden, dass Anna Maria Mozzoni bei ihrer Übersetzung im Hinblick auf den Inhalt versucht, gewisse Stellen des Originals in ihrer Übersetzung verstärkt zum Ausdruck zu bringen.

Die Stelle im Original, an der John Stuart Mill meint, dass Männer nicht eine „gezwungene“ Sklavin haben wollen, sondern eine „gewillte“, lässt Anna Maria Mozzoni in ihrer Übersetzung weg. Es kann davon ausgegangen werden, dass diese Passage nicht in ihr Übersetzungskonzept passte und sie offenbar davon ausging, dass der italienische Ausdruck „schiava“ (Sklavin) bereits stark genug sei, um diese englische Passage adäquat wiederzugeben.

All men, except the most brutish, desire to have, in the woman most nearly connected with them, *not a forced slave but a willing one*; not a slave merely, but a favourite. (Mill/O, 1917:188)

Tutti, i più brutali eccettuati, vogliono avere nella donna che è loro strettamente unita, [...] non una schiava soltanto, ma una favorita. (Mill/Ü, 1976:33f.)

7.6.3 ZUSAMMENFASSUNG

Die Vergleiche oben angeführter Auszüge lassen erkennen, dass Anna Maria Mozzoni in ihrer Übersetzung versucht, dem Thema noch mehr Nachdruck zu verleihen, da sie, wie in ihrem Vorwort bereits erwähnt, der Ansicht war, dass Italien im Hinblick auf die Entwicklung und den Fortschritt der Frauen im Vergleich zu anderen europäischen Ländern stark rückständig war. So ist ihre Übersetzungsstrategie offenbar darauf ausgerichtet, ihr politisches Anliegen, das darin bestand, Vorurteile gegen Frauen im Hinblick auf ihre Fähigkeiten zu unterbinden und Frauen in der Verwirklichung ihrer Interessen zu fördern, in ihrer Übersetzung des Textes von Stuart Mill verstärkt zum Ausdruck zu bringen. Durch ihre zahlreichen Eingriffe in den Text fertigte Anna Maria Mozzoni eine Übersetzung an, die heute als feministische Übersetzung bezeichnet werden kann, und so stellt ihre Übersetzung im Vergleich zu den Übersetzungen anderer Übersetzerinnen jener Zeit einen Sonderfall dar.

8 ZUSAMMENFASSUNG

Im Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit galt es einerseits zu beweisen, dass sich Frauen im Italien des 18. und 19. Jahrhunderts maßgeblich daran beteiligten, fremdsprachige Werke ins Italienische zu übersetzen und somit zur Feminisierung der Literatur beizutragen. Andererseits sollte eine Analyse von Paratexten, im Besonderen von Vorworten und Widmungen, veranschaulichen, wie italienische Übersetzerinnen über ihre praktische Arbeit reflektierten und Aufschluss über ihre gängigen Übersetzungsstrategien geben. Ferner wurden Textbeispiele aus ihren Übersetzungen auf ihre tatsächlich angewandten Übersetzungsstrategien untersucht. Anhand der daraus gewonnenen Erkenntnisse wurde einerseits untersucht, ob sich die Strategien der Übersetzerinnen mit ihren Reflexionen decken. Andererseits wurde festgestellt, inwiefern sich italienische Übersetzerinnen in den jeweiligen vorherrschenden Übersetzungskanon dieser beiden Jahrhunderte einfügten oder „subversiven“ Tendenzen gefolgt sind.

Der Erreichung dieser Ziele lagen eingehende Recherchen im Hinblick auf italienische Übersetzerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts sowie ihrer übersetzten Werke zugrunde. Die Selektion der Übersetzerinnen richtete sich nach der Quellenlage, wie bereits in Kapitel 4 näher ausgeführt wurde. Schließlich wurden sechs italienische Übersetzerinnen, namentlich Luisa Bergalli Gozzi (1703-1779), Elisabetta Caminer Turra (1751-1796), Eleonora de Fonseca Pimentel (1752-1799), Teresa Carniani Malvezzi (1785-1859), Edvige de Battisti de Scolari (1808-1868) und Anna Maria Mozzoni (1837-1920) für eine Analyse der von ihnen angewandten Übersetzungsstrategien herangezogen.

Zu Beginn wurden diese sechs Übersetzerinnen in ihren jeweiligen kulturhistorischen und soziokulturellen Kontext eingebettet. Anhand ihrer Biographien wurde verdeutlicht, welche Rolle die einzelnen Übersetzerinnen in ihrer Gesellschaft spielten und wie sehr ihre soziale und private Situation ihre Arbeit als Übersetzerinnen beeinflusste.

So heiratete Luisa Bergalli Gozzi zwar in aristokratische Kreise ein, die ökonomisch schwierigen Verhältnisse dieser Adelsfamilie veranlassten sie jedoch, ihre Übersetzungen auch aus wirtschaftlichen Gründen anzufertigen, um ihre Familie aus der Misere zu ziehen. Elisabetta Caminer Turra war mit der Leitung der Zeitschrift „*Il Giornale Enciclopedico*“ betraut und sprach sich darin offen für die aufklärerischen Ideen und die moderne Literatur jenseits der Alpen aus. Eleonora de Fonseca Pimentel spielte während der Zeit der Parthenopäischen Republik sowohl als Journalistin als auch als politisch engagierte Frau eine tragende Rolle, die sich massiv für die Verbreitung demokratischer Ideen einsetzte. Teresa Carniani Malvezzi wurde ebenfalls durch ihre Heirat in den Adelsstand erhoben, ihre Bildung, die neben klassischer Literatur auch Philosophie und verschiedene Sprachkenntnisse umfasste, verdankte sie jedoch nur sich selbst und ihrem Streben nach Wissen, das sie erst im Erwachsenenalter stillen konnte, indem sie Unterricht bei verschiedenen angesehenen Lehrern nehmen konnte. Edvige de Battisti de Scolari war eine angesehene Literatin, die sich ebenfalls eingehend mit der modernen europäischen Literatur befasste und darüber offen ihre Standpunkte vertrat. Anna Maria Mozzoni stellte ihr Leben in den Dienst der Frauen und wurde durch ihre umfassende Arbeit, in deren Mittelpunkt die Frauenfrage stand, nicht umsonst als erste Feministin Italiens angesehen.

Obwohl diese Übersetzerinnen zu verschiedenen Zeiten lebten und die verschiedensten Rollen in ihrer Gesellschaft einnahmen, zeichnete sich bei allen sechs Frauen ein für jene Zeit außergewöhnliches Selbstbewusstsein ab, das sich auch in ihrer Tätigkeit als Übersetzerinnen widerspiegelte.

Auf der Grundlage von Paratexten, vor allem auf Vorworten und Widmungen, wurde untersucht, wie diese sechs Übersetzerinnen über ihre Übersetzungen reflektierten. Die Auswahl der übersetzten AutorInnen und Werke sowie eine Analyse von Textpassagen aus den Übersetzungen sollten Aufschluss über die von ihnen angewandten Strategien geben. Danach wurde überprüft, ob sich die angewandten Strategien mit ihren Reflexionen in den Vorworten und Widmungen decken. Da es sich bei der diesbezüglichen Primärliteratur jedoch hauptsächlich um Texte des 18. und 19. Jahrhunderts handelte, die nicht aus dem deutschsprachigen Raum stammten, gestaltete sich die Quellenbeschaffung dementsprechend schwierig, was sich im

Endeffekt auch auf die erzielten Ergebnisse der Analyse auswirkte. Im Hinblick darauf, dass nicht immer geeignete Primärliteratur zugänglich war, wurde für eine Analyse auch auf entsprechende Sekundärliteratur zurückgegriffen.

Nachfolgend sollen nun die Ergebnisse, die hinsichtlich der Übersetzungsstrategien der einzelnen Übersetzerinnen erzielt werden konnten, dargelegt werden:

Luisa Bergalli Gozzi übersetzte sowohl klassische Werke aus dem Lateinischen als auch aus modernen Sprachen wie dem Französischen. Bei der Übersetzung von klassischen Werken ins Italienische fügte sie sich einerseits durch die Auswahl der Werke und andererseits, indem sie eine Rückkehr zu Einfachheit und Klarheit in der Sprache anstrebte, ganz in den vorherrschenden Übersetzungskanon der Epoche der „Accademia dell’Arcadia“ ein. Durch ihre Übersetzungen aus modernen Sprachen, wie zum Beispiel aus dem Französischen, trug Luisa Bergalli Gozzi zur Verbreitung der französischen Kultur in Italien bei und entsprach somit der allgemeinen Übersetzungspraxis des 18. Jahrhunderts. Sie zog bei diesen Übersetzungen jedoch eine Übersetzung von Poesie in Prosa vor oder bediente sich der reimlosen sogenannten „versi sciolti“ und handelte bezüglich der Form somit entgegen dem im 18. Jahrhundert in Italien üblichen Übersetzungskanon, bei dem eine Übersetzung in Poesie vorgezogen wurde. Ferner hat eine Analyse ihrer Übersetzungsstrategien gezeigt, dass sie ihren Anforderungen, die sie im Vorwort an die eigene Übersetzung stellt, gerecht wird.

Auch eine Analyse von zwei Übersetzungen von **Elisabetta Caminer Turra** hat gezeigt, dass sie darin die Strategien realisierte, die sie in ihren Vorworten angekündigt hatte. Sie fertigte hauptsächlich Übersetzungen von verschiedensprachigen modernen Theaterstücken an, wobei sie sich dabei auch Übersetzungen aus zweiter Hand bediente. Es war ihr ein Anliegen, einerseits das „Fremde“ der zu übersetzenden Texte durch ihre Übersetzungen zu vermitteln, andererseits „verschönerte“ und „italianisierte“ sie im Zuge ihrer Übersetzungen jedoch Stellen, die sie für das italienische Publikum als nicht zuträglich empfand. Im Hinblick auf die Form bevorzugte sie wie Luisa Bergalli Gozzi auch die Prosa und handelte somit ebenfalls entgegen der allgemeinen Übersetzungspraxis des 18. Jahrhunderts, die eine Übersetzung von Poesie jener der Prosa vorzog.

Die Untersuchung von Luisa Bergalli Gozzis und Elisabetta Caminer Turras Übersetzungsstrategien bei der Übersetzung aus modernen Sprachen haben gezeigt, dass beide Übersetzerinnen einen Gedanken vorweg genommen hatten, den Madame de Staël erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts geäußert hat. So empfahl Madame de Staël den italienischen ÜbersetzerInnen, zur Bereicherung der eigenen Literatur moderne europäische Literatur ins Italienische zu übersetzen. Hinsichtlich der Form bevorzugte auch sie die Prosa und betonte darüber hinaus jedoch auch die Vorzüge der reimlosen „versi sciolti“, die sie mit der Prosa verglich.

Die dritte Übersetzerin **Eleonora de Fonseca Pimentel** übersetzte eine wissenschaftliche Abhandlung aus dem Lateinischen ins Italienische und fügte sich mit der Auswahl dieses Werkes in den Kanon der italienischen Aufklärung ein. Ferner erfüllte sie in ihrer Übersetzung ebenfalls die in ihrer Einleitung gestellten Anforderungen an die Übersetzung. Ihre zahlreichen Anmerkungen und Ergänzungen, die sie ihrer Übersetzung hinzufügte, ließen die Übersetzung beinahe als eigenständiges Werk erscheinen. Es handelte sich bei ihrer Übersetzung um eine Bearbeitung, die enorme Eingriffe in den Text erforderte.

Teresa Carniani Malvezzi lebte und wirkte im Zeitalter der Romantik und übersetzte aus dem Lateinischen und Englischen. Die Auswahl ihrer übersetzten Werke, die Klassiker aus klassischen sowie aus modernen Sprachen umfassten, ließ jedoch darauf schließen, dass sie entgegen der Übersetzungskonzeption der Epoche der Romantik handelte, in der die Übersetzung von modernen europäischen Werken bevorzugt worden ist. Ferner vertritt sie im Gegensatz zur Übersetzungspraxis der Romantik, in der „verfremdendes“ Übersetzen im Vordergrund stand, die Ansicht, eine Übersetzung müsse für das Zielpublikum adaptiert werden. Auch hinsichtlich der Form ihrer Übersetzungen – in der Epoche der Romantik wurde zunehmend die Prosa favorisiert – bewegte sie sich von der allgemeinen Übersetzungspraxis der Romantik weg. Im Hinblick auf ihre Reflexionen in den Vorworten konnte festgestellt werden, dass auch Teresa Carniani Malvezzi in der Praxis ihren eigenen gestellten Anforderungen an die Übersetzung gerecht wurde.

Im Gegensatz zu Teresa Carniani Malvezzi fügte sich **Edvige de Battisti de Scolari**, die ebenfalls im Zeitalter der Romantik lebte, mit der Auswahl ihrer übersetzten

Werke, die allesamt deutsche moderne Literatur umfassten, in die Übersetzungspraxis der Romantik ein. In ihren Übersetzungen spiegelt sich „treu“ der Inhalt als auch die Form des Originals wider, und das „Fremde“ der Ausgangssprache bleibt dadurch in der Übersetzung bewahrt. Somit fertigte Edvige de Battisti de Scolari Übersetzungen an, die sich in die Übersetzungskonzeption der Romantik einfügten. Auch im Hinblick auf ihre Reflexionen in den Paratexten wurde festgestellt, dass sich diese in ihren Übersetzungen manifestieren.

Anna Maria Mozzonis Übersetzung des Werkes „*The subjection of women*“ von John Stuart Mill spiegelt ihr politisches Anliegen, nämlich die Intoleranz von Seiten der Männer gegenüber der Fähigkeiten der Frauen zu unterbinden und Frauen in der Verwirklichung ihrer Interessen zu fördern, wider. Somit war ihre Übersetzungsstrategie darauf ausgerichtet, durch zahlreiche Eingriffe in den Text dieses politische Anliegen in der Übersetzung verstärkt zum Ausdruck zu bringen. Es handelt sich hierbei um eine Übersetzung, die heute als feministische Übersetzung bezeichnet werden kann. Im Vergleich zu den Übersetzungen der anderen in der vorliegenden Diplomarbeit behandelten Übersetzerinnen stellt Anna Maria Mozzonis Übersetzung einen Sonderfall dar, da sich ihre Motivationen für die Übersetzung von jenen der anderen Übersetzerinnen grundlegend unterscheiden. So fertigte sie ihre Übersetzung aus politischen Gründen an, um damit ihre Anliegen an die Öffentlichkeit bringen zu können.

Im Hinblick auf die Frage, ob die Reflexionen der Übersetzerinnen, die sie in ihren Vorworten und Widmungen anstellten, mit den von ihnen tatsächlich angewandten Übersetzungsstrategien übereinstimmen, wurde – sofern Paratexte als auch Übersetzungen vorhanden waren – festgestellt, dass alle Übersetzerinnen ihre angekündigten Taktiken auch in die Praxis umsetzten. Daraus geht hervor, dass sich im Hinblick auf den „formalen“ Charakter des Vorwortes ein grundlegender Wandel vollzogen hat und dass dieser von einem „funktionalen“ Charakter abgelöst wurde. Bedienten sich ÜbersetzerInnen ursprünglich des Vorwortes, um die eigene Person hervorzutun und Anerkennung zu gewinnen, ohne ihre angekündigten Strategien auch unbedingt umzusetzen, so beweisen oben angeführte Übersetzerinnen das Gegenteil, da sich ihre Reflexionen in den Vorworten und Widmungen über die Übersetzung auch tatsächlich in den Übersetzungen widerspiegeln.

Ferner wurde im Rahmen dieser Diplomarbeit festgestellt, dass die in Paratexten angestellten Reflexionen von Übersetzerinnen, die Themen wie etwa Kritikabwendung, Absichtserklärung oder Rechtfertigung für Änderungen umfassten, sich im Allgemeinen mit den Reflexionen ihrer männlichen zeitgenössischen Kollegen decken.

Tendenziell war festzustellen, dass sich die Übersetzerinnen im Hinblick auf die Übersetzung von Werken aus *klassischen Sprachen* bezüglich des Inhalts und der Form relativ eng an das Original hielten und somit eher autorInnenzentriert übersetzten.

Bei ihren Übersetzungen von Werken aus *modernen Sprachen* ins Italienische wurden verschiedene Tendenzen festgestellt. Einerseits versuchten die Übersetzerinnen, Übersetzungen anzufertigen, die das „Fremde“ des Originals in der Übersetzung durchscheinen ließen. Andererseits fühlten sie sich auch dem italienischen Publikum gegenüber verpflichtet und adaptierten so etwa gewisse Stellen, die sie für ihr Publikum nicht als zuträglich erachteten.

Im Hinblick auf Übersetzungen aus modernen Sprachen wurde ferner festgestellt, dass die Übersetzerinnen des 18. Jahrhunderts bezüglich der Form und des Inhalts entgegen dem allgemeingültigen Kanon dieses Jahrhunderts handelten. In ihren Übersetzungsstrategien zeichnete sich eine Tendenz ab, die erst im Zeitalter der Romantik von Madame de Staël aufgegriffen und gefestigt worden ist. Denn alle diese Übersetzerinnen bevorzugten im Hinblick auf die Form eine Übersetzung in Prosa oder auch in reimlose „versi sciolti“; überdies versuchten sie in ihren Übersetzungen ansatzweise das „Fremde“ des Originals durchscheinen zu lassen.

Die Übersetzerinnen der Romantik fügten sich im Hinblick auf Übersetzungen aus modernen Sprachen größtenteils in die Übersetzungspraxis der Epoche der Romantik ein und leisteten im Gegensatz zu ihren Kolleginnen des 18. Jahrhunderts im Hinblick auf den vorherrschenden Kanon weniger Widerstand. Dies ist darauf zurückzuführen, dass sich in der Epoche der Romantik, wie in Kapitel 1.2.5 thematisiert wurde, hinsichtlich des literarischen Systems grundlegende Veränderungen vollzogen und die traditionellen Beurteilungskriterien sowie der

Beurteilungskanon auch im Hinblick auf Übersetzungen erneuert wurden. So stand in der Romantik, wie in Kapitel 3.3.2 ausgeführt, die Übersetzung von moderner europäischer Literatur sowie das „verfremdende“ Übersetzen im Vordergrund. Da es auch den Übersetzerinnen der Romantik ein Anliegen war, das „Fremde“ des Originals in der Übersetzung zu bewahren, entsprach der Kanon der Romantik daher eher ihren Auffassungen vom Übersetzen.

Abschließend kann gesagt werden, dass die Übersetzungsstrategien der Übersetzerinnen der vorliegenden Arbeit bei Übersetzungen aus modernen Sprachen Ähnlichkeiten aufweisen. Die Übersetzerinnen des 18. Jahrhunderts handelten im Hinblick auf diese Strategien jedoch entgegen dem vorherrschenden Kanon, während die Übersetzerinnen der Epoche der Romantik durch den vollzogenen Kanonwechsel sich im Hinblick auf ihre Strategien in den vorherrschenden Kanon der Romantik einfügten.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRLITERATUR

Battisti de Scolari, Edvige de (1827) “Prefazione” in: Soden, Conte Giulio di (1827) *Ines di Castro. Tragedia del Conte Giulio di Soden. Traduzione libera dal tedesco di Eduige De Battisti Di S. Giorgio*. Verona: Tipografia di Paolo Libanti Edit, V-XIII

Battisti de Scolari, Edvige de (1829a) “Avvertimento” in: Schiller, Federico (1829a) *Il conte d’Habsburg. Ballata di Federico Schiller. Recata in verso italiano da Eduige De-Battisti Di San Giorgio*. Verona: Dalla Tipografia di Paolo Lianti, 3-8

Battisti de Scolari, Edvige de (1829b) “A chi legge” in: Schiller, Federico (1829b) *Maria Stuarda. Tragedia di Federico Schiller. Tradotta in versi italiani da Eduige De Battisti Di S. Giorgio*. Verona: Dalla Tipografia di Paolo Libanti, 1-12

Battisti de Scolari, Edvige de (1832a) “[Prefazione]” in: Goethe, G. Volfgango (1832) *Ifigenia in Tauride. Dramma di G. Volfgango Goethe tradotto in versi italiani da Eduige De Battisti Di S. Giorgio De Scolari*. Verona: dalla Tipografia di Paolo Libanti, V-XVII

Battisti de Scolari, Edvige de (1832b) “Avvertimento” in: Bürger, Goffredo Augusto (1832) *La canzone del brav’uomo. Ballata di Goffredo Augusto Bürger. Recata in rime italiane da Eduige de Battisti di S. Giorgio de Scolari*. Verona: dalla Tipografia di Paolo Libanti, 111-114

Bergalli Gozzi, Luisa (1727a) “Dedica” in: Terenzio (1727) *L’Andria, Commedia di Terenzio; tradotta in verso sciolto da Luisa Bergalli, fra gli Arcadi Irminda Partenide*. Venezia, 3-8

- Bergalli Gozzi, Luisa (1727b) “A’Lettori” in: Terenzio (1727) *L’Andria, Commedia di Terenzio; tradotta in verso sciolto da Luisa Bergalli, fra gli Arcadi Irminda Partenide*. Venezia, 9-11
- Bergalli Gozzi, Luisa (1728a) “Dedica” in: Terenzio (1728a) *L’Eunuco, Commedia di Terenzio; tradotta in verso sciolto da Luisa Bergalli, fra gli Arcadi Irminda Partenide*. Venezia, 3-7
- Bergalli Gozzi, Luisa (1728b) “Dedica” in: Terenzio (1728b) *L’Affannatore, Commedia di Terenzio; tradotta in verso sciolto da Luisa Bergalli, fra gli Arcadi Irminda Partenide*. Venezia, 3-7
- Bergalli Gozzi, Luisa (1729) “Dedica” in: Terenzio (1729) *I due fratelli, Commedia di Terenzio; tradotta in verso sciolto da Luisa Bergalli, fra gli Arcadi Irminda Partenide*. Venezia, 3-7
- Bergalli Gozzi, Luisa (1730) “Dedica” in: Terenzio (1730) *Il formione, Commedia di Terenzio; tradotta in verso sciolto da Luisa Bergalli, fra gli Arcadi Irminda Partenide*. Venezia, 3-7
- Bergalli Gozzi, Luisa (1731) “Dedica” in: Terenzio (1731) *La Ecira, Commedia di Terenzio; tradotta in verso sciolto da Luisa Bergalli, fra gli Arcadi Irminda Partenide*. Venezia, 3-7
- Bergalli Gozzi, Luisa (1756) “Dedica” in: Du Boccage (1756) *Le Amazzoni. Tragedia della Signora Du Boccage. Tradotta nell’italiana favella da Luisa Bergalli Gozzi, Veneziana. E stampata col testo francese*. Venezia: Pietro Bassaglia, III
- Bürger, Gottfried August (1829) “Das Lied vom braven Manne”; in: Schmidt, Friedrich-Wilhelm-Valentin (1829) *Romanzen und Balladen etc. erläutert und auf ihre Quellen zurückgeführt*. Berlin, 45-51

- Bürger, Goffredo Augusto (1832) *La canzone del brav'uomo. Ballata di Goffredo Augusto Bürger. Recata in rime italiane da Eduige de Battisti di S. Giorgio de Scolari*. Verona: dalla Tipografia di Paolo Libanti
- Caminer Turra, Elisabetta (1774a) "Avvertimento della traduttrice" in: *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra. Tomo Primo*. In Venezia: a Spese di Pietro Savioni, 1-5
- Caminer Turra, Elisabetta (1774b) "Prefazione" in: *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra. Tomo Secondo*. In Venezia: a Spese di Pietro Savioni, 3-11
- Caminer Turra, Elisabetta (1775) "Prefazione" in: *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra. Tomo Terzo*. In Venezia: a Spese di Pietro Savioni, 3-7
- Caminer Turra, Elisabetta (1781) "Dedica" in: *Le Opere del signor Salomone Gesnero*. Tradotte dalla signora Elisabetta Caminer Turra con le due Novelle morali del signor D***, Vol. I. Vicenza: Nella stamperia Turra, III-VI
- Caminer Turra, Elisabetta (1781) "Dedica" in: *Le Opere del signor Salomone Gesnero*. Tradotte dalla signora Elisabetta Caminer Turra con le due Novelle morali del signor D***, Vol. III. Vicenza: Nella stamperia Turra, I-IV
- Caminer Turra, Elisabetta (1793) "Note della traduttrice" in: Molière, Jean Baptiste Poquelin (1793) "L'ammalato immaginario, commedia con prologhi e intermezzi di Molière, traduzione di Elisabetta Caminer Turra"; in: *Biblioteca teatrale della nazione francese, ossia raccolta de'più scelti componimenti teatrali d'Europa*. Venezia: Stella, 195-199
- Caminer Turra, Elisabetta (1798) "Notizie storiche sopra il disertore" in: Mercier, Louis Sebastien (1798) *Il disertore*. Dramma del signor Mercier. Tradotto da Elisabetta Caminer Turra. In Venezia, 88-92

- Caminer Turra, Elisabetta (1800) “Notizie storico-critiche sopra La bottega del Chincagliere” in: Dodsley, Robert (1800) *La bottega del chincagliere*. Farsa del signor Dodsley. Tradotta da Elisabetta Caminer Turra. In Venezia, 28-29
- Carniani Malvezzi, Teresa (1836aa) “Dedica” in: Cicerone, M. Tullio (1836a) *Della natura degli dei. Libri tre di M. Tullio Cicerone volgarizzati da Teresa Carniani Malvezzi*. Milano: Per Giovanni Silvestri, 3-4
- Carniani Malvezzi, Teresa (1836ab) “Prefazione” in: Cicerone, M. Tullio (1836a) *Della natura degli dei. Libri tre di M. Tullio Cicerone volgarizzati da Teresa Carniani Malvezzi*. Milano: Per Giovanni Silvestri, 5-12
- Carniani Malvezzi, Teresa (1836b) “A chi legge” in: Cicerone, M. Tullio (1836b) *Lucullo o sia il secondo de'primi due libri accademici di M.T.C. volgarizzamento di Teresa Carniani Malvezzi*. Bologna: Tipografia della Volpe al Sassi, I
- Carniani Malvezzi, Teresa (?1839) “Agli studiosi giovani” in: Cicerone, M. Tullio (?1839) *Del supremo dei beni e dei mali. Libri cinque di M. Tullio Cicerone volgarizzati da Teresa Carniani Malvezzi*. Seconda Edizione. Milano: Per Giovanni Silvestri, I
- Dodsley, Robert (1793) “The toy-shop”; in: *Collection of the most esteemed farces*. Vol. 3, Edinburgh
- Dodsley, Robert (1799) *Il cieco di Bethnal-Green*. Farsa di Dodsley. Tradotta da Elisabetta Caminer Turra. In Venezia
- Dodsley, Robert (1800) *La bottega del chincagliere*. Farsa del signor Dodsley. Tradotta da Elisabetta Caminer Turra. In Venezia
- Du Boccage (1756) *Le Amazzoni. Tragedia della Signora Du Boccage. Tradotta nell'italiana favella da Luisa Bergalli Gozzi, Veneziana. E stampata col testo francese*. Venezia: Pietro Bassaglia, III

- Engel, Johann Jakob (1772) *Der dankbare Sohn. Ein ländliches Lustspiel in einem Aufzuge*. Wien
- Engel, Johann Jakob (1801) *Il figlio riconoscente. Farsa del signor Engel. Tradotta dal tedesco dalla signora Elisabetta Caminer Turra*. In Venezia
- Fonseca Pimentel, Eleonora de (1790a) “Dedica” in: Caravita, Nicolo’ (1790) *Niun diritto compete al Sommo Pontefice sul regno di Napoli. Dissertazione istorica-legale del Consigliere Nicolò Caravita, tradotta dal latino, ed illustrata con varie note*. Aletopoli, [I-IV]
- Fonseca Pimentel, Eleonora de (1790b) “Discorso preliminare di chi traduce” in: Caravita, Nicolo’ (1790) *Niun diritto compete al Sommo Pontefice sul regno di Napoli. Dissertazione istorica-legale del Consigliere Nicolò Caravita, tradotta dal latino, ed illustrata con varie note*. Aletopoli, III-XXI
- Mill, John Stuart (1917) *On Liberty and The Subjection of Women*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz
- Mill, John Stuart (1976) *La servitù delle donne. Presentazione di Rosalba Spagnoletti. Traduzione e prefazione di Anna Maria Mozzoni*. Roma: Savelli
- Mozzoni, Anna Maria (1976) “Al lettore!” in: Mill, John Stuart (1976) *La servitù delle donne. Presentazione di Rosalba Spagnoletti. Traduzione e prefazione di Anna Maria Mozzoni*. Roma: Savelli, 5-10
- Pope, Alexander (1922) *The Rape of the Lock. An heroi-comical poem. Written in the Year 1712*. Vienna
- Schiller, Friedrich (1829a) “Der Graf von Habsburg”; in: Schmidt, Friedrich-Wilhelm-Valentin (1829) *Romanzen und Balladen etc. erläutert und auf ihre Quellen zurückgeführt*. Berlin, 280-296

Schiller, Friedrich (1829b) *Il Conte d'Habsburg*. Ballata di Federico Schiller. Recata in verso italiano da Eduige De-Battisti di San Giorgio. Verona: Paolo Libanti

SEKUNDÄRLITERATUR

Arnaud-Duc, Nicole (1997) "Die Widersprüche des Gesetzes"; in: DUBY/Perrot 1997b, 97-139

Baker, Mona (ed.) (1998) *Routledge encyclopedia of translation studies*. London, New York: Routledge

Bandini Buti, Maria (1941) *Poetesse e scrittrici. Serie VI*. Roma: Istituto Editoriale Italiano Bernardo Carlo Tosi

Battaglini, Mario (1997) *Eleonora Fonseca Pimentel. Il fascino di una donna impegnata fra letteratura e rivoluzione*. Napoli: Generoso Procaccini

Becker-Cantarino, Barbara (1985) "Leben als Text. Briefe als Ausdrucks- und Verständigungsmittel in der Briefkultur und Literatur des 18. Jahrhunderts"; in: Gnüg/Möhrmann 1985, 83-103

Bonghi, Giuseppe (1998) "Biografia di Giacomo Leopardi. Terza parte. I Grandi Idilli"; in: *I classici della letteratura italiana*. Novara: Fausernet (www.fauser.it/biblio/bios/bio3_120.htm, 26.09.01)

Cassani, Cinzia (1999) *Benedetto Croce: La rivoluzione napoletana del 1799. Biografie – Racconti – Ricerche*. A cura di Cinzia Cassani. Napoli: Bibliopolis

Cerniglia, Domenico (1988) *Letteratura italiana. Cinquecento – Seicento – Settecento*. Seregno: Ciranna & Ferrara

- Costa-Zalessow, Natalia (1999) “Teresa Carniani Malvezzi as a Translator from English and Latin”; in: Mancini, Albert N. (ed.) (1999) *Italica. Journal of the American Association of Teachers of Italian*. Volume 76, Number 4, Department of French and Italian, The Ohio State University, 497-511
- Crisafulli, Edoardo (1999) “The Translator as Textual Critic and the Potential of Transparent Discourse”; in: *The Translator*, Volume 5, Number 1 (1999), 83–107
- De Giorgio, Michela (1993) *Le italiane dall'unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*. Roma-Bari: Laterza
- De Giorgio, Michela (1997) “Das katholische Modell”; in: Duby/Perrot 1997b, 187–220
- De Staël, Germaine (1816) “Sulla maniera e la utilità delle Traduzioni”; in: *Biblioteca Italiana ossia Giornale di Letteratura Scienze ed Arti* compilato da una società di letterati. Tomo I. Milano: Antonio Fortunato Stella, 9-18
- Delisle, Jean/Woodsworth, Judith (1995) *Translators through history*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company
- Diamanti, Flora (2001) “Profili di donne. Elisabetta Caminer Turra.”; in: *Il giornale di Vicenza*. Martedì 24 Aprile 2001.
(<http://www.ilgiornaledivicenza.it/storico/20010424/cultura/01.htm>, 26.09.01)
- Duby, Georges/Perrot, Michelle (1997a) *Geschichte der Frauen. Band 3. Frühe Neuzeit*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
- Duby, Georges/Perrot, Michelle (1997b) *Geschichte der Frauen. Band 4. 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
- Duranti, Riccardo (1998) “Italian Tradition”; in: Baker, 1998, 474-484

- Dulong, Claude (1997) "Salonkultur und Literatur von Frauen"; in: Duby/Perrot 1997a, 415–440
- Fanti, Claudia (1980) *Teorie della traduzione nel settecento italiano. Note e discussioni*. Bologna: Tipografia Compositori
- Fiocchetto, Rosanna (²1989) "Die Geschichte der Italienischen Frauenbewegung", in: Savier, Monika/Fiocchetto, Rosanna (eds.) *Italien der Frauen. Reise & Kultur*. München: Frauenoffensive, 24-32
- Forlani, Alma/Savini, Marta (1991) *Scrittrici d'Italia. Le voci femminili più rappresentative della nostra letteratura raccolte in una straordinaria antologia di prose e di versi: dalle eroine e dalle sante dei primi secoli fino alle donne dei giorni nostri*. Roma: Newton Compton Editori
- Fränzel, Walter (1913) *Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert*. Inaugural-Dissertation. Leipzig: R. Voigtländer^s Verlag
- Genette, Gérard (1992) *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/New York: Campus Verlag
- Gnüg, Hiltrud/Möhrmann, Renate (eds.) (1985) *Frauen-Literatur-Geschichte: schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler
- Godineau, Dominique (1997) "Töchter der Freiheit und revolutionäre Bürgerinnen"; in: Duby/Perrot 1997b, 25-43
- Graeber, Wilhelm (1992) "Wandel in der kulturellen Fremderfahrung"; in: Lönker, Fred (ed.) *Die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 71–86
- Grimberg, Michel (1998) *Die Rezeption der französischen Komödie: ein Korpus von Übersetzervorreden (1694–1802)*. Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien: Peter Lang

- Hardt, Manfred (1996) *Geschichte der italienischen Literatur: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Düsseldorf; Zürich: Artemis & Winkler
- Hösle, Johannes (1995) *Kleine Geschichte der italienischen Literatur*. München: C.H. Beck
- Huber, Thomas (1968) *Studien zur Theorie des Übersetzens im Zeitalter der deutschen Aufklärung 1730 – 1770*. Meisenheim, Glan: Hain
- Huysen, Andreas (1969) *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*. Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag
- Kapp, Volker (21994) *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart-Weimar: Metzler
- Käppeli Anne-Marie (1997) “Die feministische Szene”; in: Duby/Perrot 1997b, 539–573
- Killinger, Robert (31998) *Literaturkunde. Gestalten und Verstehen. Entwicklungen. Formen. Darstellungweisen*. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky
- Kittel, Harald/Poltermann, Andreas (1998) “German Tradition”; in Baker, 1998, 418-428
- Knufmann, Helmut (1967) “Das deutsche Übersetzungswesen des 18. Jahrhunderts im Spiegel von Übersetzer- und Herausgebervorreden”; in: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* – Frankfurter Ausgabe – Nr. 91, vom 14. November 1967, 2676-2716
- Kurz, Gerhardt (1996) „Die Originalität der Übersetzung. Zur Übersetzungstheorie um 1800“; in: Stadler, Ulrich (1996) *Zwiesprache. Beiträge zur Theorie und Geschichte des Übersetzens*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 52-63

- Lill, Rudolf (1980) *Geschichte Italiens vom 16. Jahrhundert bis zu den Anfängen des Faschismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Macciocchi, Maria Antonietta (1993) *Cara Eleonora*. Milano: Rizzoli
- Mounin, Georges (1967) *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*. Aus dem Italienischen von Harro Stammerjohann. München: Nymphenburger Verlagshandlung GmbH
- Nergaard, Siri (1993) *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A.
- Orestano, Francesco (1940) *Eroine, ispiratrici e donne di eccezione. Serie VII*. Milano: Istituto Editoriale Italiano Bernardo Carlo Tosi
- Önnerfors, Ute (1994) “Jean Racine”; in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Band VII*. Herzberg: Traugott Bautz
(www.bautz.de/bbkl/r/racine_j.shtml, 26.09.01)
- Peterson, Darren (1999) “Eleonora Pimentel Fonseca”; in: *Tour of Italy for the Financially Challenged*.
(<http://touritaly.org/magazine/people01/eleonora01.htm>, 26.09.01)
- Petronio, Giuseppe (1993) *Geschichte der italienischen Literatur 2. Vom Barock bis zur Romantik*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag
- Pieroni Bortolotti, Franca (1963) *Alle origini del movimento femminile in Italia. 1848 – 1892*. Torino: Einaudi
- Poltermann, Andreas (1987) “Die Erfindung des Originals. Zur Geschichte der Übersetzungskonzeptionen in Deutschland im 18. Jahrhundert”; in: Schultze, Brigitte (ed.) *Die Literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 14–52

- Puricelli, Macri (2001) “Una giornalista veneziana del Settecento. Elisabetta Caminer Turra – Seconda parte”; in: *MeDea*.
<http://www.provincia.venezia.it/medea/macri/caminer/elisahome.htm>,
 26.09.01)
- Rasy, Elisabetta (1984) *Le donne e la letteratura. Scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*. Roma: Riuniti
- Retsch, Annette (2000) *Paratext und Textanfang. Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH
- Ricaldone, Luisa (1993) “Letterate e immagini di letterate nel Settecento italiano: Proposte per una ricerca”; in: Loewe, Siegfried/Martino, Alberto/Noe, Alfred (eds.) *Literatur ohne Grenzen. Festschrift für Erika Kanduth*. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang, 339-350
- Ricaldone, Luisa (1996) *La scrittura nascosta. Donne di lettere e loro immagini tra Arcadia e Restaurazione*. Fiesolo: Edizioni Cadmo
- Riganti, Alberto/Marengo, Silvio Riolfo (⁴1994) “Albrizzi Isabella Teotochi”; in: *Enciclopedia Universale Garzanti. L'opera che fa il punto sul mondo che cambia. Fatti e idee, personaggi e istituzioni. Il sapere di sempre e l'attualità*. Cernusco: Garzanti, 47
- Robinson, Douglas (1997) *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*. Manchester: St. Jerome Publishing
- Rognoni, Andrea (2000) “Anna Maria Mozzoni, femminista padana. Nata al 1837 a Rescaldina, promosse il vero risorgimento femminile.”
www.lapadania.com/2000/marzo/08/08022000p11a1.htm, 26.09.01)
- Roothaer, R. (1990) “Weltliteratur: Übersetzen zu Goethes Zeiten”; in: *Germanistische Mitteilungen* 32/1990, 15–27

- Roothaer, R. (1991) “Weltliteratur: Übersetzen zu Goethes Zeiten”; in: *Germanistische Mitteilungen* 33/1991, 17–33
- Sama, Catherine M. (1998) “Verso un teatro moderno. La polemica tra Elisabetta Caminer e Carlo Gozzi”; in: Unfer Lukoschik, Rita (1998) *Elisabetta Caminer Turra (1751–1796). Una letterata veneta verso l’Europa*. Verona: Essedue edizioni, 63-79
- Schwarze, Sabine (1999) “Il traduttore a chi legge: Übersetzervorreden als ‘Fliegenwedel’ und Ort theoretischer Reflexion”; in: Cusatelli, Giorgio/Lieber, Maria/Thoma, Heinz/Tortarolo, Edoardo (eds.) (1999) *Gelehrsamkeit in Deutschland und Italien im 18. Jahrhundert. Letterati, erudizione e società scientifiche negli spazi italiani e tedeschi del ‘700*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 127–149
- Segler-Meißner, Silke (1998) *Zwischen Empfindsamkeit und Rationalität. Der Dialog der Geschlechter in der italienischen Aufklärung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag
- Serra Paola (1997) “Nota biografica e bibliografica di Paola Serra”; in: Bergalli, Luisa (1997) *Le avventure del poeta*. A cura di Luisa Ricaldone. Manziana: Vecchiarelli Editore, 87-105
- Tassistro, Carlotta Egle (o.J.) *Luisa Bergalli Gozzi. La vita e l’opera sua nel suo tempo*. Roma: Tipografia Nazionale Bertero
- Ueding, Gert (ed.) (1994) *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 2: Bie-Eul*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag
- Ugo, Gianluigi (1994) *Piccola storia d’Italia. Breve manuale di storia con spiegazioni e adattamenti anche ad uso degli stranieri*. Perugia: Guerra Edizioni

Unfer Lukoschik, Rita (1998) *Elisabetta Caminer Turra (1751–1796). Una letterata veneta verso l'Europa*. Verona: Essedue edizioni

Villani, Carlo (1913) *Stelle femminili*. Napoli: D. Alighieri

Volker, Reinhardt (1999) *Geschichte Italiens*. München: Beck

Wilpert, Gero von (⁷1989) *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag

BILDQUELLEN:

Elisabetta Caminer Turra, Seite 61 in: Puricelli, Macri (2001) “Una giornalista veneziana del Settecento. Elisabetta Caminer Turra – Seconda parte”; in: *MeDea*.

(<http://www.provincia.venezia.it/medea/macri/caminer/elisahome.htm>, 26.09.01)

Eleonora De Fonseca Pimentel, Seite 70 in: Rosa, Maria (1996) „Une Portugaise au coeur de la Révolution napolitaine“; in: Ensemble. Luxembourg: ASTI (<http://www.restena.lu/asti/Ensemble/Ens30/e30apim.html>, 26.09.01)

ANHANG

Im Anhang sollen nun noch einige andere interessanten Frauengestalten, die im 18. und 19. Jahrhundert als Übersetzerinnen tätig waren, erwähnt werden. Eine kurze Biographie, ihre Übersetzungen und Originalwerke sollen einen Einblick in ihr Leben als Übersetzerinnen geben.

ARDINGHELLI CRISPO MARIA ANGELA (1728 – 1825)

Maria Angela Ardinghelli Crispo wurde am 28. Mai 1728 in Florenz geboren, wo sie am 17. Februar 1825 auch verstarb. Bereits im Alter von 14 Jahren beherrschte sie fließend Lateinisch und hatte die Möglichkeit, Kenntnisse in Algebra und Physik zu erwerben. Sie übersetzte die englischen Werke von Stephen Hales „*Statica degli animali*“, „*Statica de'vegetabili, ed analisi dell'aria*“, wobei es sich um Übersetzungen aus zweiter Hand aus dem Französischen handelte (vgl. Bandini Buti, 1941:43).

BARBAPICCOLA GIUSEPPA ELEONORA

Giuseppa Eleonora Barbapiccola wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Salerno geboren. Sie zeigte großes Interesse für Philosophie, italienische Literatur und besaß ausgezeichnete Latein- und Französischkenntnisse und übersetzte 1729 das Werk „*Principi della filosofia di Renato Descartes*“ ins Italienische (vgl. Bandini Buti, 1941:60).

BARBIANO DI BELGIOIOSO TRIVULZIO CRISTINA (1808 – 1871)

Eine herausragende Frauengestalt auf dem Gebiet der Literatur und des Journalismus sowie im Kampf für Frauenrechte war Cristina Barbiano di Belgioioso Trivulzio die sogenannte „Botschafterin der nationalen Einheit Italiens“ (Käppeli, 1997:543). Sie wurde am 28. Juni 1808 in Mailand geboren, wo sie von ausgezeichneten Lehrern unterrichtet wurde. 1824 heiratete sie den Prinzen Emilio Belgioioso, mit dem sie jedoch nicht lange zusammenlebte. Cristina Barbiano Trivulzio di Belgioioso hegte

liberale Ideen und war im Kampf für die Freiheit und Einheit Italiens sehr engagiert. Dies zeigen auch ihre Werke wie „*Osservazioni sullo stato attuale d'Italia e sul suo avvenire*“, „*La rivoluzione lombarda del 1848*“, „*L'Italia e la rivoluzione italiana*“, etc. Sie übersetzte das Werk „*La Scienza Nuova*“ von Giambattista Vico mit dem Titel „*La science nouvelle, Vico et ses oeuvres*“ ins Französische (vgl. Bandini Buti, 1941:61f., Orestano, 1940:35).

CRISTOFORI PIVA CAROLINA (1845 – 1881)

Die Poetin Carolina Cristofori Piva aus Bologna war kaum bekannt, da sie die Veröffentlichung ihrer Werke ablehnte und in Zurückgezogenheit im Kreis ihrer Familie lebte. Nichtsdestotrotz übersetzte sie dank ihrer ausgezeichneten Bildung, die den Erwerb von modernen Sprachen einschloss, einen Teil von Goethes „*Ifigenia in Tauride*“ in italienische Verse (vgl. Bandini Buti, 1941:181).

MILESI MOJON BIANCA (1790 – 1849)

Bianca Milesi Mojon erwarb Kenntnisse in italienischer Literatur und beherrschte Griechisch, Lateinisch und Französisch. Sie verfasste selbst und übersetzte englische Märchen ins Italienische. Zu ihren weiteren Übersetzungen aus dem Englischen zählen „*Prime lezioni di Maria Edgeworth*“, „*Cenni per il miglioramento della prima educazione dei fanciulli*“, „*Inni in prosa per fanciulli*“ von A. L. Barbould und aus dem Französischen „*Lezioni elementari di storia naturale ad uso dei fanciulli*“ von Carlo Rossari. Ferner war Bianca Milesi Mojon auch politisch engagiert und unterstützte Patrioten während der Aufstände in Mailand (vgl. Bandini Buti, 1941:26f./Orestano, 1940:262).

MOSCHENI COSTANZA (1786 – 1831)

Costanza Moscheni wurde am 22. Mai 1786 als Tochter eines Arztes und Universitätsprofessors geboren. Durch ihren Vater konnte sie Kenntnisse der italienischen Literatur sowie Französischkenntnisse erwerben. Ferner beherrschte sie Lateinisch, Griechisch und Englisch. Aus dem Französischen übersetzte sie das in

Prosa verfasste Werk „*Gonzalvo di Cordova*“ von Jean-Pierre Florian in italienische Verse; aus dem Griechischen übersetzte sie „*Istoria dell’antica Grecia*“ von G. Robertson. Ferner wurde sie für einige ihrer zahlreichen Originalwerke von akademischen Kreisen sogar ausgezeichnet (vgl. Bandini Buti, 1941:54).

POGGIOLINI GIUSEPPINA (1804 – 1882)

Giuseppina Poggiolini wurde am 14. Jänner 1804 in Mailand geboren. Der aristokratische Stand ermöglichte es ihr, eine standesgemäße Ausbildung zu erhalten. Sie übersetzte vor allem Werke aus dem Englischen (vgl. Bandini Buti, 1941:148).

RENIER MICHIEL GIUSTINA (1755 – 1832)

Giustina Renier Michiel stammte aus einer venezianischen Adelsfamilie. Sie erhielt eine der damaligen Zeit entsprechende Ausbildung, interessierte sich ferner für Physik, Botanik und Chemie und sprach ausgezeichnet Englisch und Französisch. So veröffentlichte sie ihr Werk „*L’origine delle feste veneziane*“ auch in Französisch und übersetzte überdies Werke von Shakespeare wie Othello, Macbeth und Coriolano, die sie in Prosa ins Italienische übertrug (vgl. Bandini Buti, 1941:171f.).

SAFFI CRAUFURD GIORGINA (1827 – 1911)

Giorgina Saffi Craufurd wurde am 11. Oktober 1827 in Florenz geboren. Am 30. Juni 1857 heiratete sie Aurelio Saffi. Sie und ihr Mann standen Giuseppe Mazzini sehr nahe. Giorgina Saffi Craufurd übersetzte wichtige Werke aus dem Englischen, so beispielsweise „*L’educazione morale della gioventù, considerata nei suoi rapporti col sesso*“ (1882) von E. Blackwell und „*Vita e opere del Correggio*“ (1888) von A. M. Mignaty. Sie starb am 30. Juli 1911 in Forlì (vgl. Bandini, 1941:201f.).

TURRISI COLONNA GIUSEPPINA (1822 – 1848)

Ein kurzes, jedoch beeindruckendes Leben führte Giuseppina Turrisi Colonna. Sie wurde am 3. April 1822 in Palermo geboren und verstand es, bereits im Alter von 14

Jahren hervorragende Gedichte zu verfassen. 1847 heiratete sie den Prinzen Giuseppe de Spuches, der selbst Literat, Poet und Archäologe war. Giuseppina Turrisi Colonnas Sprachkenntnisse umfassten Französisch, Spanisch, Deutsch und Englisch, sodass sie einige Werke von George Byron ins Italienische übersetzte (vgl. Bandini Buti, 1941:321).

Abschließend sollen an dieser Stelle noch die Namen der Schriftstellerinnen und Poetinnen aus Maria Bandini Butis Werk *“Poetesse e scrittrici”* angeführt werden, deren Kurzbiographien Hinweise über Sprachkenntnisse sowie über übersetzerische Tätigkeiten aufwiesen. Durch diese Liste soll einerseits gezeigt werden, in welchem Ausmaß italienische Frauen im 18. und 19. Jahrhundert als Übersetzerinnen tätig waren, andererseits soll diese Liste auch als Anhaltspunkt für weitere Untersuchungen im Bereich der feministischen Translationswissenschaft dienen.

1. Accusani Giacinta (19. Jh.)
2. Albert Maria Pia (1869-?)
3. Anzoletti Luisa (1863-1925)
4. Arcoloniani Giulia (1734-1803)
5. Asparra Lina (1881-?)
6. Baletti Riccoboni Elena Virginia (1686-1771)
7. Barbaro Erizzo Maria Licinia
8. Bazzocchi Erminia (19. Jh.)
9. Belli Teresa Elena (1700-1783)
10. Bortolotti Ghedini Fanny (1820-?)
11. Bruzzesi Clelia (1836-?)
12. Cabianca Mugna Lucia (1844-?)
13. Centurelli Giulia (1. Jahrzehnt des 19. Jh.-1872)
14. Chiorrini Tullia (1874-?)
15. Corbellini Martini Ada (1840-1866)
16. Cornoldi Caminer Gioseffa (18. Jh.)
17. Corsi Salomoni Angela (18. Jh.)
18. Croci Maria (1875-?)

19. Curci Sofio Franceschina (1848-?)
20. Del Soldato Poggi Camilla (1862-1940)
21. Doria Cambon Nella (1878-?)
22. Erizzo Licinia (2. Hälfte des 18. Jh.-1822)
23. Faccio Rina (Sibilla Aleramo) (1876-
24. Fadin Graig Gisella (19. Jh.)
25. Fantastici Sulgher Fortunata (1755-1824)
26. Frescobaldi Maria Maddalena (1724-1804)
27. Gentile Gagliani Anna (18. Jh.)
28. Giovo Porro Felicita (1. Hälfte des 19. Jh.)
29. Golfarelli Clelia Lilia (1878-?)
30. Grace Bartolini Luisa (1818-1865)
31. Guicciardi Fiastri Virginia (19. Jh.)
32. Inguagiato Vincenzina (1859-?)
33. Lapegna Liota Teresa (1871-?)
34. Licer Maria (19. Jh.)
35. Luzzatto Emilia (19. Jh.)
36. Manfredi Teresa (18. Jh.)
37. Mengacci Lemaitre Susanna (1718-1798)
38. Mongiardini Rembadi Gemma (1857-1916)
39. Montanari Riccini Ferdinanda (18. Jh.)
40. Nistri Marianna (1843-1905)
41. Oliviero Camilla (1844-?)
42. Olivotti Maritza (1874-?)
43. Ottoboni Serbelloni Maria Vittoria (1721-1790)
44. Pardo Vittoria (19. Jh.)
45. Pastoni M. (19. Jh.)
46. Pellegrini Anna (18. Jh.)
47. Petrettini Maria (18. Jh.)
48. Pezze' Pascolato Maria (1869-1933)
49. Pironti Carolina (19. Jh.)
50. Ramondetta Fileti Concetta (1830-?)
51. Rava' Corinaldi Beatrice (1882-?)
52. Roberti Franco Francesca (1744-1817)

53. Rottigni Marsilli Giannina (1860-?)
54. Salvatore Ada (1878-?)
55. Scodnick Melany Irma (1857-?)
56. Scotti Douglas Sofia (1815-?)
57. Sesler Bono' Elisabetta (18. Jh.)
58. Silvestri Giorgi Agnese (1881-?)
59. Speraz Beatrice
60. Tiepolo Giustinian Recanati Elena (18. Jh.)
61. Tosco Luisa (1825-?)
62. Verneau Calabrese Eugenia (19. Jh.)
63. Vescovi Erminia (1867-?)
64. Vicentini Chiara (19. Jh.)
65. Vittori Arfe' Carmelita (19. Jh.)
66. Zonta Vitali Maria Giustina (1852-?)

Für meine Großmutter

Theresia Stranz

DANKSAGUNG

Ich möchte mich an dieser Stelle bei meiner Familie bedanken, die jederzeit und in jeder Hinsicht für mich da war und ohne die diese Arbeit nicht zustande gekommen wäre.

Meinen Dank möchte ich auch all meinen FreundInnen und Bekannten aussprechen, die mich allesamt auf ihre persönliche und einzigartige Weise unterstützten und mir immer aufmunternd zur Seite standen.

Mein besonderer Dank gilt Frau
Univ.-Ass. Mag. Dr. Michaela Wolf
für die freundliche und kompetente Betreuung meiner Diplomarbeit

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	1
1 KULTURHISTORISCHER ÜBERBLICK	3
1.1 GESCHICHTE ITALIENS IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT	3
1.1.1 DAS 18. JAHRHUNDERT.....	3
1.1.2 DAS 19. JAHRHUNDERT.....	5
1.2 ITALIENISCHE LITERATUR IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT	10
1.2.1 DIE “ARCADIA”	10
1.2.2 DIE ITALIENISCHE AUFKLÄRUNG	12
1.2.3 DIE JAHRE DER REVOLUTION	16
1.2.4 DIE JAHRHUNDERTWENDE VOM 18. ZUM 19. JAHRHUNDERT.....	17
1.2.5 RISORGIMENTO UND ROMANTIK.....	17
1.2.6 ENDE DES 19. JAHRHUNDERTS.....	20
2 ITALIENS FRAUEN IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT	21
2.1 DIE ROLLE DER FRAU	21
2.2 SCHREIBENDE FRAUEN IN ITALIEN	25
2.3 DIE FRAUENBEWEGUNG IN ITALIEN	30
3 REFLEXIONEN ÜBER DAS ÜBERSETZEN IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT	34
3.1 ÜBERSETZEN IN DER AUFKLÄRUNG IN DEUTSCHLAND UND ITALIEN	35
3.1.1 DEUTSCHLAND	35
3.1.2 ITALIEN.....	42
3.2 ÜBERSETZEN IN DER DEUTSCHEN KLASSIK	46
3.3 ÜBERSETZEN IN DER EPOCHE DER ROMANTIK	47
3.3.1 DIE FRÜHROMANTISCHE ÜBERSETZUNGSKONZEPTION.....	47
3.3.2 ROMANTIK IN ITALIEN	50
4 METHODISCHE VORGEHENSWEISE ZUR AUFFINDUNG GEEIGNETER QUELLEN	52
5 SECHS ITALIENISCHE ÜBERSETZERINNEN IM BRENNPUNKT	56
5.1 LUISA BERGALLI GOZZI (1703-1779)	57
5.1.1 BIOGRAPHIE.....	57
5.1.2 ORIGINALWERKE.....	58
5.1.3 ÜBERSETZUNGEN	60
5.2 ELISABETTA CAMINER TURRA (1751-1796)	61
5.2.1 BIOGRAPHIE.....	61

5.2.2 ORIGINALWERKE.....	64
5.2.3 ÜBERSETZUNGEN	65
5.3 ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL (1752-1799)	70
5.3.1 BIOGRAPHIE.....	70
5.3.2 ORIGINALWERKE.....	74
5.3.3 ÜBERSETZUNGEN	77
5.4 TERESA CARNIANI MALVEZZI (1785-1859)	78
5.4.1 BIOGRAPHIE.....	78
5.4.2 ORIGINALWERKE.....	79
5.4.3 ÜBERSETZUNGEN	79
5.5 EDVIGE DE BATTISTI DE SCOLARI (1808-1868).....	81
5.5.1 BIOGRAPHIE.....	81
5.5.2 ORIGINALWERKE.....	81
5.5.3 ÜBERSETZUNGEN	82
5.6 ANNA MARIA MOZZONI (1837-1920)	83
5.6.1 BIOGRAPHIE.....	83
5.6.2 ORIGINALWERKE.....	85
5.6.3 ÜBERSETZUNGEN	85
6 PARATEXTE.....	86
6.1 DAS BEIWERK EINES BUCHES	86
6.2 VORWORT UND WIDMUNG ALS REFLEXION KULTURPOLITISCHER UND ÄSTHETISCHER ANLIEGEN VON ÜBERSETZERINNEN.....	92
7 ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN DER ITALIENISCHEN ÜBERSETZERINNEN	99
7.1 LUISA BERGALLI GOZZI	99
7.1.1 LE COMMEDIE DI TERENCE	100
7.1.2 OPERE DI RACINE	105
7.1.3 ZUSAMMENFASSUNG.....	108
7.2 ELISABETTA CAMINER TURRA	110
7.2.1 ELISABETTA CAMINER TURRAS REFLEXIONEN ÜBER IHRE ÜBERSETZUNGEN.....	111
7.2.2 LA BOTTEGA DEL CHINCAGLIERE	115
7.2.3 IL FIGLIO RICONOSCENTE	119
7.2.4 ZUSAMMENFASSUNG.....	122
7.3 ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL.....	124
7.3.1 ELEONORA DE FONSECA PIMENTELS REFLEXIONEN ÜBER IHRE ÜBERSETZUNGEN.....	124
7.3.2 ZUSAMMENFASSUNG.....	129
7.4 TERESA CARNIANI MALVEZZI.....	131

7.4.1 TERESA CARNIANI MALVEZZIS REFLEXIONEN ÜBER IHRE ÜBERSETZUNGEN	132
7.4.2 DIE ÜBERSETZUNG „IL RICCIO RAPITO“	134
7.4.3 IL MESSIA	139
7.4.4 ZUSAMMENFASSUNG.....	141
7.5 EDVIGE DE BATTISTI DE SCOLARI	143
7.5.1 EDVIGE DE BATTISTI DE SCOLARIS REFLEXIONEN ÜBER IHRE ÜBERSETZUNGEN	143
7.5.2 IL CONTE D’HABSBURG	150
7.5.3 LA CANZONE DEL BRAV’UOMO	155
7.5.4 ZUSAMMENFASSUNG.....	157
7.6 ANNA MARIA MOZZONI	159
7.6.1 DAS VORWORT ZUR ÜBERSETZUNG VON ANNA MARIA MOZZONI.....	159
7.6.2 LA SERVITÙ DELLE DONNE	160
7.6.3 ZUSAMMENFASSUNG.....	164
8 ZUSAMMENFASSUNG.....	165
BIBLIOGRAPHIE.....	172
ANHANG.....	185

EINLEITUNG

Unermüdlich kämpfen Frauen seit Jahrhunderten gegen eine vorurteilbehaftete Gesellschaft, die versucht, ihnen ihre Rechte und Fähigkeiten abzuerkennen. In Italien gehen die Anfänge der Frauenbewegung auf das Ende des 19. Jahrhunderts zurück, als engagierte Frauenrechtlerinnen sich für die Rechte der Frauen und gegen ihre untergeordnete Rolle in der Gesellschaft einsetzten. Durch die Frauenbewegung der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts setzte eine zunehmende Bewusstseinsbildung der Frauen im Hinblick auf ihre soziale Stellung ein, und es begannen sich maßgebliche Veränderungen in der Gesellschaft abzuzeichnen. Aus der Erkenntnis, dass Zusammenhänge zwischen der Stellung der Frau und verschiedenen Bereichen wie Literatur, Sprache und Übersetzung bestehen, entwickelten sich die feministische Literaturwissenschaft, die feministische Sprachwissenschaft und die feministische Translationswissenschaft.

Die feministische Translationswissenschaft setzt sich neben der Übersetzung feministischer Literatur auch mit der Wiederentdeckung von Übersetzerinnen der Vergangenheit auseinander. Sie untersucht, welche soziale Rolle Übersetzerinnen in der Vergangenheit spielten und in welchem Ausmaß ihre Rolle als Frau ihre Arbeit bestimmte. Ferner soll durch Analysen der von Übersetzerinnen angewandten Strategien das Weibliche in der Übersetzung transparent gemacht werden.

In diesem Sinne sollen in dieser Arbeit nun sechs italienische Übersetzerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts aus der Vergessenheit geholt und Einblick in ihr Leben und Werk gegeben werden. Es handelt sich dabei um sechs Frauengestalten, die in einer Zeit lebten, in der sich in Italien sowohl in politischer als auch in literarischer und frauenspezifischer Hinsicht tiefgreifende Veränderungen vollzogen.

Im ersten Teil der Arbeit werden die Übersetzerinnen in ihren jeweiligen kultur- und literaturhistorischen Kontext eingebettet. Ein Überblick über die allgemeine Situation der italienischen Frauen jener Zeit soll das soziale Umfeld beleuchten, in dem die Übersetzerinnen lebten und wirkten. Ferner wird gezeigt, welche Reflexionen über das Übersetzen im 18. und 19. Jahrhundert in Italien und Deutschland angestellt

worden sind, um diese dann im Verlauf der Arbeit den Reflexionen und Strategien der Übersetzerinnen gegenüberstellen zu können.

Die Biographien der einzelnen Übersetzerinnen sollen verdeutlichen, welche Rolle sie in ihrer Gesellschaft spielten und unter welchen sozialen aber auch privaten Bedingungen sie ihre Arbeit bewerkstelligten.

Ein kurzer Abriss über Paratexte, im Besonderen des Vorwortes und der Widmung, soll dazu dienen, die Funktionen der paratextuellen Elemente einer Übersetzung transparent zu machen. Ferner wird dargestellt, inwiefern sich die Übersetzerinnen der vorliegenden Arbeit dieser Funktionen bedienen.

Im praktischen Teil der Arbeit soll durch eine Untersuchung von Paratexten dargestellt werden, wie die Übersetzerinnen über ihre Übersetzung reflektierten. Textbeispiele aus ihren Übersetzungen sowie die Auswahl der übersetzten AutorInnen und Werke sollen Aufschluss über die von ihnen angewandten Übersetzungsstrategien geben.

Es gilt einerseits zu beweisen, dass Frauen maßgeblich dazu beitrugen, fremdsprachige Werke ins Italienische zu übertragen und somit durch ihre Übersetzungen in der Feminisierung der Literatur dieser beiden Jahrhunderte gewirkt haben. Andererseits soll durch die gewonnenen Erkenntnisse über die Übersetzungsstrategien der Übersetzerinnen festgestellt werden, ob sich diese Strategien mit ihren Reflexionen in den paratextuellen Elementen decken. Ferner soll untersucht werden, ob sich die Übersetzerinnen mit ihren angewandten Strategien in den jeweiligen Kanon der Übersetzer dieser beiden Jahrhunderte eingefügt haben oder nicht.

1 KULTURHISTORISCHER ÜBERBLICK

Im ersten Kapitel der vorliegenden Diplomarbeit sollen die italienischen Übersetzerinnen, die Gegenstand dieser Arbeit sind, in ihren jeweiligen kultur- und literaturhistorischen Kontext eingebettet werden. Eine kurze Übersicht der Geschichte Italiens und der italienischen Literatur von der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zu seiner Einigung im Jahre 1870 soll veranschaulichen, unter welchen historischen und politischen Bedingungen diese Übersetzerinnen wirkten. Ferner sollen die vorherrschenden literarischen Strömungen jener Zeit aufgezeigt werden.

1.1 GESCHICHTE ITALIENS IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT

1.1.1 DAS 18. JAHRHUNDERT

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der die in dieser Arbeit dargestellte Übersetzerin Luisa Bergalli Gozzi (1703-1779) lebte, war von den spanischen Erbfolgekriegen gezeichnet, durch die Österreich eine Vormachtstellung in Italien erlangte. Nach schweren Niederlagen der kaiserlichen Truppen mußte Karl VI. Neapel und Sizilien an Karl von Bourbon abtreten. Durch den Sieg über die Franzosen und die Spanier bei Piacenza konnte er sich jedoch die Herrschaft in Oberitalien sichern. Seine Nachfolgerin, Maria-Theresia und Franz Stephan von Lothringen betrieben eine starke Familienpolitik mit den Bourbonen. So wurde 1768 Maria Carolina mit Ferdinand IV., dem Sohn Karl von Bourbon, verheiratet (vgl. Lill, 1980:31ff.).

Durch die allmähliche Öffnung Italiens gegenüber Europa fanden auch auf wirtschaftlichem Gebiet zahlreiche Erneuerungen statt: Die Bevölkerungszahl nahm stetig zu, zwischenstaatliche Beziehungen wurden intensiviert, im Bereich der Landwirtschaft wurden Verbesserungen durchgeführt und gewisse Industriezweige wie die Seiden- und Textilindustrie konnten sich etablieren und einen Aufschwung erleben (vgl. Petronio, 1993:95).

Die Ereignisse der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wirkten sich auch auf das Leben der Übersetzerinnen Elisabetta Caminer Turra (1751-1796) und Eleonora de Fonseca Pimentel (1752-1799) aus. Wie ihre Biographien zeigen werden, lebte Elisabetta Caminer Turra in Piacenza und war vor allem auf literarischem Gebiet tätig. Eleonora de Fonseca Pimentel lebte in Neapel, wo sie im Hinblick auf die vorherrschende politische Situation, die nachfolgend dargestellt wird, sowohl als Journalistin als auch auf politischer Ebene Herausragendes leistete.

Als 1789 die Französische Revolution ausbrach, sollte der Aufruf zu „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit“ auch an der Apenninenhalbinsel nicht spurlos vorübergehen. Es bildeten sich italienische Jakobinerklubs, die von Napoleon Bonaparte vorerst zwar als nützliche Verbündete gegen die vorherrschenden Regierungen benutzt, bald aber wieder fallengelassen wurden. Zwischen 1796 und 1798 wurden Nord- und Mittelitalien von den französischen Truppen erobert. Es entstanden die Cisalpinische Republik, die Mailand, Mantua, Modena, Bologna und Ferrara umfasste, Genua wurde zur Ligurischen Republik und der Kirchenstaat zur Römischen Republik erklärt. Das neue Gedankengut konnte sich nun ungehindert in Italien verbreiten (vgl. Volker, 1999:93).

Es war das bourbonische Herrscherpaar des Königreichs Neapel-Sizilien, das während der Zeit der Revolution in Italien den stärksten Widerstand leistete, da Maria Carolina nach der Hinrichtung ihrer Schwester Maria Antoinette sehr antifranzösisch eingestellt war (vgl. Lill, 1980:67). Doch 1799 brach auch in Neapel unter der Führung liberaler Aristokraten und Bürger die Revolution aus, und die Parthenopäische Republik wurde ausgerufen. An dieser Revolution nahmen auch Frauen teil. Im Gegensatz zu den Frauen, die bei der Französischen Revolution bekanntlich nur die Rolle als „Brandstifterinnen“ einnahmen, um ihre Männer zur Revolte aufzurufen (vgl. Godineau, 1997:26), beteiligten sich die neapolitanischen Frauen aktiv. Es handelte sich dabei um Aristokratinnen, Frauen von Jakobinern und Akademikern, die sich die Haare abschnitten, Männerkleidung trugen und sich gegenseitig mit „cittadina“ ansprachen. Diese Frauen besetzten am 19. Jänner 1799 gemeinsam mit anderen Patrioten die Festung Sant’Elmo, um dort auf die Ankunft der französischen Truppen zu warten (vgl. Macciocchi, 1993:240f.). Unter diesen Frauen befand sich auch die Marchesa Eleonora de Fonseca Pimentel, die an dem

Tag, als die Parthenopäische Republik ausgerufen wurde, ihr „*Inno alla libertà*“, eine Hymne auf die Freiheit, vortrug (vgl. Bandini Buti, 1941:269). Auch während der Zeit der Republik trug Eleonora de Fonseca Pimentel mit der Leitung der Zeitung „*Il Monitore*“ aktiv zur Verbreitung demokratischen Gedankenguts in Neapel bei (vgl. Macciocchi, 1993:243f.).

Die Parthenopäische Republik währte jedoch nicht lange. Greuelthaten und Massaker waren die Antwort der Bourbonen auf die Republik. Bei der Gegenrevolution im Juni, die von Kardinal Ruffo angeführt wurde, verschonte man weder Frauen, Kinder, Priester noch Nonnen; Vergewaltigungen und Gemetzel standen an der Tagesordnung, und viele Republikaner und Patrioten wurden hingerichtet, wobei bei Frauen keine Ausnahme gemacht wurde (vgl. Macciocchi, 1993:349ff.):

Dame della prima nobiltà (ed erano molte), che avevano fatto dimostrazione di sentimenti repubblicani, venivano strappate ai loro letti, menate di corsa per la città, appena coperte da un lenzuolo, tra ogni sorta di oltraggi. Altre erano denudate affatto, perché si diceva che bisognava vedere l'”albero” che avevano inciso sul corpo, o costrette [...] a rappresentare la nuda “Libertà”. (Cassani, 1999:160)

Nach dieser gewaltsamen Kontrarevolution kehrten die Bourbonen an die Macht zurück, und die Parthenopäische Republik wurde aufgelöst (vgl. Volker, 1999:95).

1.1.2 DAS 19. JAHRHUNDERT

Die Übersetzerinnen Teresa Carniani Malvezzi (1785-1859) und Edvige de Battisti de Scolari (1808-1868), die ebenfalls Gegenstand der vorliegenden Diplomarbeit sind, lebten in einer Zeit, in der sich, wie dieses Kapitel zeigen wird, in Italien tiefgreifende Veränderungen vollzogen und Bestrebungen im Hinblick auf ein geeintes Italien in Angriff genommen und auch zu Ende geführt wurden.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts stand außer Sardinien, Venetien und Neapel-Sizilien ganz Italien unter französischem Einfluss. Napoleon krönte sich 1805 selbst im Mailänder Dom zum „König von Italien“, und die „Cisalpanische Republik“ wurde

zum Königreich Italien umgewandelt. 1806 dankte das Herrscherpaar von Neapel-Sizilien erneut ab, und das Reich wurde zuerst Napoleons Bruder Joseph und später seinem Schwager Joachim Murat zugesprochen (vgl. Volker, 1999:95).

Nach dem Fall Napoleons und mit dem Wiener Kongress traten tiefgreifende Veränderungen ein: Die Lombardei und Venetien fielen an Österreich, Genua an Sardinien-Piemont und das Großherzogtum Toskana, die Herzogtümer Parma, Modena und Lucca, der Kirchenstaat sowie das Königreich der beiden Sizilien blieben unabhängig (vgl. Kapp, 1994:250).

Im Zuge der Restauration sollte alles, was an die napoleonische Zeit in Italien erinnerte, ausgelöscht werden und Österreich wieder die Oberhand gewinnen. Unter dem österreichischen Minister Fürst von Metternich wurde zwar der Liberalismus, der Konstitutionalismus sowie der Nationalismus bekämpft, doch blieben die nationalen Ideen und Ereignisse der revolutionären und napoleonischen Jahre in Bewusstsein und Geist einiger gebildeter und sozialer Schichten erhalten. Der Unmut gegen die österreichische Fremdherrschaft wurde zunehmend größer und in der Bestrebung, nationale Unabhängigkeit zu erreichen, entstanden die ersten Geheimbünde wie die „Carbonaria“ in Süditalien. Der Weg zur Unabhängigkeit Italiens war von drei Revolutionen gezeichnet: Die erste Bewegung brach 1820 in Neapel und im Piemont aus, wobei die spanische Verfassung sowie die Beseitigung der österreichischen Fremdherrschaft gefordert wurden. Im Königreich der beiden Sizilien wurde zwar vorerst die Verfassung gewährt, jedoch mit Hilfe österreichischer Truppen wurde die alte Ordnung bald wieder hergestellt.

Im Piemont gewährte zwar Prinz Karl Albert, der nach der Abdankung Viktor Emanuels I. vorübergehend die Regentschaft des Landes übernommen hatte, die Verfassung. Der rechtmäßige Thronerbe Karl Felix, der Karl Albert beschuldigte, Beziehungen zur Carbonaria zu haben, schickte diesen ins Exil und schlug gemeinsam mit österreichischen Truppen die Revolution nieder (vgl. Ugo, 1994:86ff.).

Nach der Julirevolution im Jahre 1830 in Frankreich brachen auch erneut in Italien Aufstände im Herzogtum Modena und im Kirchenstaat aus, die wiederum die Einführung der spanischen Verfassung zum Ziel hatten. Von Geheimbünden

angeführt, scheiterten jedoch auch diese Aufstände mangels klarer ideologischer Vorstellungen und mangels einer angemessener Organisationsstruktur (vgl. Volker, 1999:101).

1832 gründete Giuseppe Mazzini (1805-1872) den Geheimbund „Giovine Italia“ und strebte damit die Einheit Italiens an, die auf einer „Verbrüderung“ der Italiener basierte und aus eigener Kraft geschaffen werden sollte:

Die Verwirklichung des Nationalstaates durch einen von hoher Ethik der Brüderlichkeit begründeten Willensakt wird damit nicht nur zu moralisch-religiösen Verpflichtung, sondern darüber hinaus zum Berechtigungsnachweis Italiens, Nation zu sein. (Volker, 1999:102)

Italien war jedoch noch nicht so weit, und Mazzinis Aufstände wurden niedergeschlagen. Dies lag nicht zuletzt auch daran, dass die Demokraten mit ihren Schriften die breite Öffentlichkeit nicht in dem Ausmaß erreichten wie die Gemäßigten. Die Gemäßigten hingegen drangen am weitesten zum Volk vor, da ihre Programme genau den Stil und Ton des Volkes trafen. So findet man gemäßigte Programme zur Einigung Italiens in den Werken von Vincenzo Gioberti „*Del primato morale e civile degli Italiani*“, Graf Cesare Balbo „*Speranze d'Italia*“ und Massimo D'Azeglio „*Degli ultimi casi di Romagna*“ (vgl. Petronio, 1993:284f.).

Bis 1840 war für Mazzini auch die Frauenfrage von Bedeutung. Er dachte, dass Frauen im Hinblick auf das nationale politische Leben eine Bereicherung darstellen würden. Jedoch beschränkte sich die weibliche Berufung für Mazzini auf das Leben innerhalb der Familie, wo Frauen vom aktiven politischen Leben weiterhin ausgeschlossen blieben (vgl. Pieroni Bortolotti, 1963:25).

Trotzdem übten italienische Frauen aus illustren Kreisen während des Risorgimento einen bedeutenden Einfluss auf das politische Leben aus. Dies war einerseits durch die Politisierung der Salonkultur, die im Kapitel 2.2 „Schreibende Frauen in Italien“ thematisiert wird, möglich, da Salons zunehmend von Patrioten frequentiert wurden und die geführten Diskussionen auch die politische Zukunft Italiens umfassten (vgl. Segler-Meißner, 1998:161). Andererseits begannen immer mehr Frauen, sich aktiv

am politischen Leben zu beteiligen. So gründete die Aristokratin Christina Trivulzio Belgiojoso (1808-1871), die ebenfalls als Schriftstellerin und Übersetzerin tätig war, in der Lombardei Einrichtungen für Frauen und unterstützte Patrioten im Kampf gegen die Fremdherrschaft und im Bestreben, Italien zu einigen (vgl. Orestano, 1940:35).

Werte, die für eine Befreiung der österreichischen Fremdherrschaft sprachen, wurden auch der sechsten in der vorliegenden Diplomarbeit behandelten Übersetzerin bereits im Kindesalter vermittelt. Es handelt sich dabei um die Mailänderin Anna Maria Mozzoni (1837-1920), die, wie ihre Biographie zeigen wird, im Kampf für die Entwicklung der Frauen eine entscheidende Rolle spielte.

Als in Frankreich am 24.2.1848 die Revolution ausbrach und die Republik unter Louis-Napoléon Bonaparte, der selbst Carbonaro war, ausgerufen wurde, griff die Revolution auch auf das gesamte West- und Mitteleuropa über (vgl. Ugo, 1994:96).

Bei der Revolution, die im März 1848 in der Lombardei ausbrach, waren wiederum Frauen als Krankenschwestern und Befehlsüberbringerinnen aktiv beteiligt (vgl. Pieroni Bortolotti, 1963:35). Nach einem fünftägigen Kampf mussten die österreichischen Truppen unter Feldmarschall Radetzky aus Mailand abziehen, und nach der Befreiung der Fremdherrschaft entschieden sich die konservativen Kräfte für einen Anschluss an Sardinien-Piemont. Mit dem Ziel, Italien nach Westen auszuweiten, rief König Karl Albert zum „heiligen Krieg“ gegen Österreich auf, musste aber durch Feldmarschall Radetzky eine schwere Niederlage einstecken.

Papst Pius IX., der durch seine liberalen Einstellungen in Rom Hoffnungen auf eine Einigung Italiens geweckt hatte, sah sich nicht imstande, gegen das katholische Österreich Krieg zu führen und floh in den Schutz des Königs von Neapel. Daraufhin wurde in Rom unter der politischen Führung Giuseppe Mazzinis und unter der militärischen Führung Giuseppe Garibaldis, ebenfalls ein berühmter Freiheitsheld, zum zweiten Mal die Republik ausgerufen. Jedoch musste die römische Republik bereits im Juli 1849 kapitulieren, da sie den von Louis-Napoléon Bonaparte entsandten französischen Truppen nicht länger Widerstand leisten konnte. Auch Venedig, das im Jahr zuvor von der Fremdherrschaft befreit worden war, wurde von österreichischen Truppen zurückerobert (vgl. Volker, 1999:103).

Sämtliche eingeführte Verfassungen wurden wieder abgeschafft. Nur die piemontesische Verfassung, das sogenannte „Statuto Albertino“ aus dem Jahr 1848 sollte bestehen bleiben:

Als einzige der italienischen Verfassungen von 1848 hat das am 4. März erlassene „Statuto Albertino“ die Revolution überdauert, ein gutes Jahrzehnt später ist es infolge der inzwischen durchgesetzten nationalen Führungsrolle Piemonts auf ganz Italien ausgedehnt worden und bis zur Abschaffung der Monarchie (1946) in Kraft geblieben. (Lill, 1980:130)

Der Mann, der durch Diplomatie Italien zur Einheit führte, war Graf Camillo Benso di Cavour (1810-1861), der 1852 zum Ministerpräsidenten Sardinien-Piemonts ernannt wurde. Er war dem westlichen Liberalismus zugetan und sah als Voraussetzung der politischen Entwicklung eines Landes die wirtschaftliche Modernisierung. Zur Herbeiführung der Einigung Italiens strebte Cavour einen Krieg gegen Österreich an, um Norditalien von der österreichischen Fremdherrschaft zu befreien. Dazu gewann er als Verbündeten Napoleon III., und Österreich wurde 1859 bei Magenta und Solferino besiegt. Nachdem jedoch Napoleon III. seine Vereinbarungen mit Cavour gebrochen und mit Österreich Frieden geschlossen hatte, legte Cavour sein Amt nieder.

1860 beschlossen die Herzogtümer Toskana, Modena und Parma sowie die Romagna durch Volksabstimmungen, sich Piemont anzuschließen, und Cavour kehrte in die Politik zurück. Savoyen und Nizza wurden trotz Vertragsbruchs an Frankreich abgegeben. Der nächste Teil des Landes, der dem Reich angeschlossen werden sollte, war Neapel-Sizilien. So bereitete Garibaldi seine „Spedizione dei mille“ vor und brach am 6. Mai 1860 mit gut tausend Freiwilligen nach Sizilien auf, wo sein Siegeszug begann und sich bis zur Eroberung Neapels fortsetzte.

Währenddessen fielen piemontesische Truppen im Kirchenstaat ein, dessen Patrimonium jedoch unangetastet blieb, und im Herbst 1860 wurde Süditalien nach Volksabstimmungen an Piemont angeschlossen.

Abgesehen von Venetien und Rom war das Königreich Italien nun unter Viktor Emanuel II. geeint. 1865 wurde die Hauptstadt von Turin nach Florenz verlegt, da Rom unter dem Schutz französischer Truppen noch unter der Herrschaft des Papstes

stand. 1866 verbündete sich Italien mit Preußen gegen Österreich, das beabsichtigte, Venetien über Napoleon III. an Italien abzugeben. Da Italien dies ablehnte, brach erneut ein Krieg aus, vor dem jedoch bereits zwischen Österreich und Frankreich in Geheimverhandlungen beschlossen wurde, Venetien an Italien abzutreten.

Nun war noch die „römische Frage“ zu lösen. Als 1870 die französischen Truppen auf Grund des Konfliktes zwischen Preußen-Deutschland und Frankreich aus Rom abgezogen wurden, zogen am 20. September 1870 italienische Truppen in Rom ein. Und wieder war es die Volksabstimmung, durch die man sich noch im selben Jahr für den Anschluss an Italien aussprach (vgl. Volker, 1999:104ff.).

Dieses Kapitel hat die schwierigen politischen und wirtschaftlichen Bedingungen aufgezeigt, unter denen die sechs Übersetzerinnen, die Gegenstand der vorliegenden Diplomarbeit sind, lebten und wirkten. Auf das Leben der einzelnen Übersetzerinnen in diesen bewegten zwei Jahrhunderten wird ausführlich im Kapitel „Biographien“ eingegangen. Im nachfolgenden Kapitel soll nun der literaturhistorische Aspekt des 18. und 19. Jahrhunderts beginnend mit der Epoche der „Arcadia“ bis hin zur Romantik beleuchtet werden.

1.2 ITALIENISCHE LITERATUR IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT

1.2.1 DIE „ARCADIA“

Wie im vorhergehenden Kapitel bereits besprochen, fanden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf politischem und wirtschaftlichem Gebiet zahlreiche Veränderungen und Erneuerungen statt. So erfuhr auch die kulturelle Entwicklung einen Aufschwung und gewisse intellektuelle Kreise kamen in Berührung mit der europäischen Kultur. Der Geist des kartesianischen Rationalismus führte dazu, dass in der italienischen Kultur und Literatur zahlreiche Reformen im Bereich der Komödie, des Melodramas, der Tragödie und der Sprache durchgeführt wurden (vgl. Petronio, 1993:96f.).

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts war von der "Accademia dell'Arcadia" gekennzeichnet. Sie wurde 1690 in Rom von Schriftstellern und Intellektuellen gegründet, die im Salon von Königin Christine von Schweden vor deren Tod im Jahre 1689 verkehrten. Die „Accademia dell'Arcadia“ verbreitete sich in Form von „Kolonien“ in ganz Italien und verfolgte das Ziel, LiteratInnen und Intellektuelle Italiens miteinander zu verbinden, um so den literarischen und kulturellen Fortschritt in Italien anzukurbeln und den Weg zu einer nationalen Einigung zu ebnen (vgl. Petronio, 1993:98).

Die Mitglieder der "Arcadia", die vor allem aus dem Klerus, dem Adel und dem Bürgertum stammten, wurden als "pastores", d.h. als Schäfer bezeichnet und verfassten ihre Werke unter Pseudonymen (vgl. Petronio, 1993:112). Obwohl die Gründungsväter der „Arcadia“ keine Aufnahme von Frauen in ihre Akademie vorsahen, wurden die sogenannten Hirtinnen zehn Jahre nach der Gründung offiziell in den Kreis der Schäfer aufgenommen. Im Gegensatz zu den männlichen Mitgliedern, die neben der Dichtung auch über andere wissenschaftliche Kenntnisse verfügen mussten, beschränkten sich die Aufnahmebedingungen für die Frauen auf die Gabe der Dichtkunst (vgl. Segler-Meißner, 1998:87f.). Zu den Hirtinnen der „Arcadia“ zählte auch die Übersetzerin Luisa Bergalli Gozzi, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Venedig lebte und in der „Arcadia“ unter dem Namen *Irminda Partenide* bekannt war (vgl. Bandini Buti, 1941:85).

Ziel der „Arcadia“ war es, die schwülstige Sprache des Barock von ihrer Überladenheit zu befreien (vgl. Petronio, 1993:112). So waren es auch die weiblichen Mitglieder, die den „guten Geschmack“, der im Zeitalter der „Arcadia“ angestrebt wurde, repräsentieren sollten und somit die Feminisierung der „Arcadia“ einleiteten (vgl. Segler-Meißner, 1998:87f.). Es trat eine tiefgreifende Geschmackswende ein, die im Gegensatz zur Dichtung des Seicento anspruchsvolle wissenschaftliche und gesellschaftliche Themen zum Inhalt hatte:

Nel settore delle lettere, da parte degli scrittori, si cercò un rinnovato "buon gusto" e una nuova coscienza sociale, economica e politica nuova, di cui nella seconda metà del '700 si sarebbe fatto banditore autorevole l'illuminismo. (Cerniglia, 1988:87)

Einer der bedeutendsten Vertreter dieser Strömung war Pietro Metastasio, der 1698 in Rom geboren wurde. 1730 ging Metastasio als Hofdichter nach Wien, wo er bis zu seinem Tod im Jahre 1782 verblieb (vgl. Cerniglia, 1988:91). Das Ziel von Pietro Metastasio bestand darin, das Melodrama zu reformieren. Er wollte „das Melodrama zu einem zwar auf die Musik abgestimmten, doch dichterisch eigenständigen Werk, zu einer modernen Tragödie [...] machen“ (Petronio, 1993:119).

Das Zeitalter der „Arcadia“ stellte den Beginn eines sehr wichtigen literarischen und kulturellen Prozesses in Italien dar, bei dem auch die Rolle der „poetessa“ (Dichterin) Neubestimmt wurde und der in der Mitte des 18. Jahrhunderts in die italienische Aufklärung übergehen sollte (vgl. Cerniglia, 1988:86ff.).

Zwei weitere Übersetzerinnen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wirkten, gehörten ebenfalls der „Arcadia“ an, innerhalb der sich während der Epoche der Aufklärung hinsichtlich der Auswahl der Themen und der Form Änderungen vollzogen (vgl. Segler-Meßner, 1998:130). So zählten zur „aufklärerischen Arcadia“ der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Eleonora de Fonseca Pimentel unter dem Pseudonym *Altidora Esperetusa* (vgl. *ibid.*:268) und Teresa Carniani Malvezzi, die unter dem arkadischen Namen *Ipsinoe Cidonia* in Bologna ihren Salon eröffnete (vgl. Bonghi, 1998).

1.2.2 DIE ITALIENISCHE AUFKLÄRUNG

Die Aufklärungsbewegung, die in England und Frankreich bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stattgefunden hatte, bildete sich in Italien erst zur Mitte des 18. Jahrhunderts heraus. Der Aachener Religionsfrieden 1748 kennzeichnete den Übergang von der Kultur der „Arcadia“ zum Zeitalter der Aufklärung, das mit der Französischen Revolution im Jahre 1789 enden sollte. Die Reformen, die im Zeitalter der „Arcadia“ in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts begonnen hatten, setzten sich in der zweiten Hälfte fort (Petronio, 1993:133ff.).

Durch neue Dynastien wie die der Habsburger in Mailand und die der Bourbonen in Neapel wurde die Wirtschaft angekurbelt und zahlreiche Erneuerungen durchgeführt.

Diese Herrscher bedienten sich jedoch des „aufgeklärten“ Absolutismus, um „den Staat nach den rationalistischen und egalitären Prinzipien der Aufklärung [zu] reformieren“ (Petronio, 1993:147). Es wurden Privilegien der Kirche und des Adels abgebaut und der Handel und die Wirtschaft vorangetrieben (vgl. *ibid.*:146ff.).

Die Aufklärung begründete sich auch in Italien auf Grundsätzen wie Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit der Menschen. Ziel war es, die Menschen zu freien, von Vernunft geleiteten Persönlichkeiten zu erziehen, wobei die Religion der Vernunft untergeordnet wurde (vgl. Cerniglia, 1988:96).

In der Lombardei, die nicht zuletzt dank der diesbezüglichen Politik Maria Theresias das wirtschaftliche und kulturelle Zentrum Italiens war, schritt der Aufklärungsprozess am stärksten voran. Zu den bedeutendsten Reformern zählten die Brüder Alessandro und Pietro Verri und Cesare Beccaria. Die Brüder Verri gründeten die „Accademia dei Pugni“, in der wichtige gesellschaftliche und politische Themen diskutiert wurden und in deren Rahmen die Zeitschrift „Il Caffè“ entstand (vgl. Hardt, 1996:455ff.).

Bei den Intellektuellen in der Zeit der Aufklärung handelte es sich vor allem um Aristokraten, doch nahm die Zahl der bürgerlichen Intellektuellen stetig zu. Schreiben wurde zu einem Beruf, das Bild der Intellektuellen, die an Höfen oder von der Gunst eines Mäzens lebten, verschwand. Zu den bürgerlichen Intellektuellen zählten unter anderen Carlo Goldoni, der für verschiedene Theaterdirektoren arbeitete und Gasparo Gozzi, Ehemann von Luisa Bergalli Gozzi, der als Übersetzer, Journalist und als Herausgeber der Zeitschriften „La Gazzetta veneta“ und „L'osservatore veneto“ (Cerniglia, 1988:106) fungierte. Des Weiteren entstand das Berufsbild der Journalistinnen und Schriftstellerinnen, zu denen Elisabetta Caminer Turra zählte, die mit der Übersetzung zahlreicher moderner französischer und anderssprachiger Theaterstücke einen wesentlichen Beitrag zur Literatur der italienischen Aufklärung leistete, wie im Kapitel 5.2 eingehend dargestellt werden wird.

Bevorzugten schreibende Frauen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorwiegend das lyrische Genre, so vollzog sich während der Aufklärung im Hinblick auf ihre Themen und der Form ein grundlegender Wandel (vgl. Segler-Meßner,

1998:130). Zur Frauenliteratur zählten nun auch das Theater, der Roman, das Tagebuch, die Biographie, der Zeitungsartikel, Reiseliteratur und der Brief (vgl. Ricaldone, 1996:33).

Die Literatur, die während der Zeit der Aufklärung entstand, sollte auch einem weniger gebildeten Publikum zugänglich gemacht werden, um zu dessen Bildung und Erziehung beizutragen. So verfasste man beispielsweise wissenschaftliche Literatur für breitere Publikumsschichten in Italienisch. Der Journalismus trug zur Vereinfachung und Modernisierung der Sprache bei, indem man das Französische nachahmte, das durch Klarheit und Einfachheit gezeichnet war. So brachte die Aufklärung viele Veränderungen mit sich, denn man wandte sich nun nicht mehr ausschließlich an ein gelehrtes Publikum, sondern es wurde der Versuch unternommen, ein breiteres Publikum zu gewinnen (vgl. *ibid.*:140ff.).

DAS KOMISCHE THEATER

Auch hinsichtlich des italienischen Theaters vollzogen sich tiefgreifende Veränderungen. Als der bedeutendste Reformier des italienischen Theaters galt Carlo Goldoni. Er wurde 1707 in Venedig geboren und studierte Recht, fühlte sich jedoch dem Theater hingezogen und verfasste Tragödien, Musikkomödien, Melodramen, Intermezzi und Tragikomödien. Sein Ziel war es, die Stegreifstücke der „Commedia dell’Arte“, die durch die Kunst der Improvisation der Schauspieler und Masken gekennzeichnet waren, zu reformieren, indem sie schrittweise durch schriftlich fixierte Komödien ersetzt werden sollten. Dabei schrieb Carlo Goldoni zuerst nur dem Hauptdarsteller eine fixe Rolle zu, was er dann später auf alle Darsteller ausweitete. Stufenweise verschwanden Masken und Dienerrollen, und das komische Theater bekam realistische Züge, wobei Natürlichkeit und Wirklichkeitstreue im Vordergrund standen. Goldonis Komödien hatten einen starken sozialen Charakter. So stand der Bürger mit seinen Problemen im Mittelpunkt und wurde zum Helden erhoben. Im Hinblick auf Sprache und Stil verfasste Carlo Goldoni seine Theaterstücke vorerst in Verse, da dies vom Publikum sowie von Theaterdirektoren verlangt wurde. Erst später, als das Publikum der Verse müde wurde, begann er, seine Stücke in Prosa zu schreiben. Die Sprachen, die er dazu verwendete, waren

Italienisch aber auch Venezianisch, das er perfekt beherrschte (vgl. Petronio, 1993:184ff.).

Goldoni hatte auch einige Gegner wie Carlo Gozzi, ein Verfechter der „Commedia dell’Arte“. Diese unterschiedlichen Anschauungen hinsichtlich des Theaters führten zu heftigen Kontroversen, bei denen sich die „Commedia dell’Arte“ und das „Komische Theater“ gegenüberstanden:

Il drammaturgo [Gozzi] continua a privilegiare un ‚teatro d’attore‘ [...] rispetto al goldoniano ‚teatro d’autore‘, cioè il teatro d’improvvisazione a quello scritto e premeditato.
(Sama, 1998:64)

Diese Polemiken veranlassten Carlo Goldoni, Italien im Jahre 1762 zu verlassen und nach Paris zu gehen, wo seine Stücke weitere große Erfolge erzielten. Er verstarb am 6. Februar 1793 (vgl. Hardt, 1996:481f.).

Im Bereich des Theaters sollte auch das sich verändernde Bild der Literatinnen sein Echo finden, denn die schreibende Frau beschränkte ihre Tätigkeit nun nicht mehr nur auf den intimen Kreis ihres Salons, sondern weitete diese auf das Theater aus, wo sie sowohl als Schriftstellerin als auch als Improvisationskünstlerin und Schauspielerin fungierte. Neben der Stegreifdichtung begannen viele Frauen als Tragödien-Schriftstellerinnen tätig zu werden, wobei diese im Gegensatz zu den Autorinnen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die aus aristokratischen Kreisen kamen, nun zunehmend aus bürgerlichen Verhältnissen stammten (vgl. Segler-Meißner, 1998:132f.).

Die Reformen und Veränderungen auf politischer und sozialer Ebene wirkten sich auch auf die Literatur der Aufklärung aus. Lyrik, Tragödie und das Kurzepos bestanden weiterhin fort, jedoch entstand auch eine neue modernere Literatur, wie das komische Theater von Goldoni oder der Roman, bei dem nicht so sehr der Stil, sondern das Gefühl und die Handlung im Vordergrund standen (vgl. Petronio, 1993:211f.).

1.2.3 DIE JAHRE DER REVOLUTION

Die Französische Revolution wirkte sich sowohl auf das politische und soziale als auch auf das literarische Leben Italiens aus. Während der Revolutionsjahre der Parthenopäischen Republik von 1796 bis 1799 beteiligten sich viele Intellektuelle am politischen Leben. Eine bedeutende Rolle spielte in jener Zeit die Publizistik, in deren Rahmen die verschiedensten Fragen und Probleme wie beispielsweise die Verfassung oder die Agrarreform diskutiert wurden. Sowohl Jakobiner als auch Gemäßigte bedienten sich der Zeitschriften, um auf die öffentliche Meinung Einfluss nehmen zu können (vgl. Petronio, 1993:217ff.).

Um mit den neuen Ideen zu den unteren Volksschichten vorzudringen, griffen gebildete Kreise auf das „jakobinische Theater“ zurück, das auch als patriotisches Theater bezeichnet wurde. Aufgrund des hohen Stils dieses Theaters, dessen Sprache im Grunde genommen nur gebildete Schichten ansprach, erreichten die Ideen das breite Publikum jedoch nicht. Des Weiteren entstand eine Dichtung, die für untere Volksschichten gedacht war, die nur neapolitanischen Dialekt sprachen und verstanden. So sagte die Schriftstellerin und Journalistin Eleonora de Fonseca Pimentel, der wie erwähnt ein Kapitel in der vorliegenden Arbeit gewidmet ist und die während der Parthenopäischen Republik diese Art der Dichtung einsetzte, um das demokratische Gedankengut bei den unteren Volksschichten zu verbreiten:

Solange (...) der Pöbel (...) sich nicht bequemt, wie das Volk zu denken, ist es notwendig, daß das Volk sich herabläßt, wie der Pöbel zu denken. (De Fonseca Pimentel, zit. n. Petronio, 1993:223)

Die Jahre der Revolution stellten eine Zeit des Übergangs dar. Die Zeit der Aufklärung war vorbei und die Romantik sollte erst mit dem Risorgimento einsetzen (vgl. Petronio, 1993:255f.).

1.2.4 DIE JAHRHUNDERTWENDE VOM 18. ZUM 19. JAHRHUNDERT

Die Literatur des 18. Jahrhunderts war von der Epoche der „Arcadia“ an bis hin zu den großen Autoren wie Vittorio Alfieri (1749-1803) und Giuseppe Parini (1729-1799) von Nachahmungen der Klassiker geprägt. Zur Jahrhundertwende setzte in Italien im Bereich der Kunst, Literatur und Architektur die Epoche des *NEOKLASSIZISMUS* ein, der dann auch den Ausgangspunkt für die Romantik darstellte. Die Neoklassizisten übersetzten hauptsächlich römische und griechische Literatur, sie waren jedoch auch für die „modernen Klassiker“ aus Frankreich, Deutschland und England offen. Zu den bedeutsamsten Neoklassizisten zählten Vincenzo Monti (1754-1828) und Ugo Foscolo (1778-1827). In ihren Werken spiegeln sich zahlreiche literarische Strömungen wider (vgl. Hardt, 1996:513ff.).

In der Zeit des Übergangs zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert begünstigten einerseits die Aufwertung der Prosa und andererseits die zunehmende Politisierung der Salonkultur die Rolle der italienischen Schriftstellerinnen. Im Gegensatz zur Salonkultur zu Beginn des 18. Jahrhunderts, bei der gebildete Aristokratinnen im engeren Kreis ihre Verse vortrugen, gewann der italienische Salon zur Jahrhundertwende eine zunehmende politische Funktion. Der Salon war nicht mehr ausschließlich Treffpunkt der Aristokratie, sondern es trafen sich nun auch Bürger, Künstler und Literaten, deren Diskussionen die Veränderungen der Gesellschaft im Hinblick auf die einsetzende Risorgimento-Bewegung widerspiegeln (vgl. Segler-Meißner, 1998:161f.).

1.2.5 RISORGIMENTO UND ROMANTIK

Nach dem Sturz Napoleons wurde beim Wiener Kongress im Jahre 1815 die alte Ordnung wieder hergestellt. Nichtsdestotrotz brachten die Aufklärung und die neapolitanische Revolution sowohl auf politischer als auch auf sozialer Ebene Veränderungen mit sich:

Die Privilegien des Adels waren zum Großteil verschwunden, Verwaltung und Rechtsprechung aus der Revolutionszeit blieben in Kraft und der bürgerliche Eigentumsbegriff war und blieb die Basis der wirtschaftlichen Ordnung. (Petronio, 1993:260)

Die Romantik in Italien ging zeitlich Hand in Hand mit dem Risorgimento. Auf dem Weg zur politischen Unabhängigkeit und Einheit Italiens sowie im Hinblick auf soziale und kulturelle Veränderungen sollte die italienische Literatur eine bedeutende ideologische und moralische Rolle spielen (vgl. Kapp, 1994:249).

Im Rahmen der „questione della lingua“ wurden die verschiedensten Ansätze diskutiert. Zu den drei bedeutendsten Richtungen zählten der „Purismus“, der sich für die „Reinheit der Sprache“ einsetzte, der „Klassizismus“, der eine moderne Sprache anstrebte und die „Romantik“, die sich mit ihrer Literatur an breitere Publikumsschichten – dazu zählten auch Frauen - wenden wollte (vgl. Petronio, 1993:276f.).

Der Auslöser für die Verbreitung romantischer Ideen in Italien war der Artikel „Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni“ von Madame de Staël (1766-1817), der in der Mailänder Wochenschrift *Biblioteca Italiana* im Jahre 1816 veröffentlicht wurde. Madame de Staël war die wichtigste und einflussreichste Schriftstellerin im Zeitalter der Romantik und unterhielt berühmte Salons in Paris und Genf. In ihrem Artikel forderte Madame de Staël die LiteratInnen auf, nicht mehr die Werke der Klassiker nachzuahmen, sondern die moderne deutsche und englische Literatur zu lesen und ins Italienische zu übersetzen, um Einblick in die europäische Kultur zu gewinnen und die eigene Literatur zu modernisieren. Obwohl dieser Artikel zu heftigen Debatten zwischen Klassizisten und Romantikern führte, konnten sich die neuen romantischen Ideen auch in Italien durchsetzen und verbreiten (vgl. Hardt, 1996:534f.).

Es brach eine Zeit an, in der nun bürgerliche Schriftsteller in den Vordergrund traten. Jene Schriftsteller, die im Namen des Adels tätig waren und für die vor allem Ruhm von Bedeutung war, gab es zwar noch, doch sie nahmen stetig ab. Für die bürgerlichen Schriftsteller spielten jedoch auch wirtschaftliche Gründe eine wichtige

Rolle. So fertigten sie Übersetzungen verschiedenster fremdsprachiger Werke an, schrieben für Zeitungen und Zeitschriften, arbeiteten für Verleger oder waren selbst als solche tätig, um sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen (vgl. Petronio, 1993:266f.).

Das literarische System erfuhr in jener Epoche tiefgreifende Veränderungen. Die Erzählprosa, im besonderen der Roman, nahm nun eine vorrangige Stellung ein, und die Poesie wurde hintangestellt. Die traditionellen Beurteilungskriterien und der Beurteilungskanon wurden erneuert: Ein Werk wurde als „schön“ bezeichnet, wenn es dem Kanon widersprach und gegen alle Regeln verfasst wurde (vgl. Petronio, 1993:375).

Im Gegensatz zur aristokratischen Dichtung, die sich nur an ein gelehrtes Publikum wandte, richtete sich die bürgerliche Literatur nach den Bedürfnissen und dem Geschmack breiterer Volksschichten. Mit den Schriften dieser Epoche versuchte man auch den politischen Ansprüchen und den Hoffnungen des Volkes gerecht zu werden. So kämpfte Giuseppe Mazzini (1805–1872) mit seinen Schriften für gesellschaftliche Reformen und für die Einigung Italiens. Mit ihren Schriften ebenfalls auf politischer Ebene tätig waren Vincenzo Gioberti (1801–1852) und Carlo Cattaneo (1801–1869). Vincenzo Gioberti schrieb „*Del primato morale e civile degli italiani*“ und strebte damit ein geeinigtes Italien unter der Führung des Papsttums an (vgl. Hardt, 1996:579f.).

Zu den bekanntesten Literaten zählten Alessandro Manzoni (1785–1873), der den Roman „*I promessi sposi*“ schrieb, mit dem er der italienischen Bevölkerung ein neues nationales Bewusstsein nahe bringen wollte (vgl. Kapp, 1994:270) und der italienische Lyriker Giacomo Leopardi (1798–1837), der auch als Übersetzer von Werken wie „*Odysee*“ und „*Aeneis*“ tätig war. Giacomo Leopardi legte der italienischen Bevölkerung im Gegensatz zu den Ansichten von Madame de Staël nahe, lateinische, griechische und italienische Werke zu lesen. Er verfasste zahlreiche Idyllen wie „*L'infinito*“, „*La sera del dì di festa*“, Gesänge und Gedichte (vgl. Hösle, 1995:143f.). Der bedeutendste Dichter dieser Zeit war Giovanni Berchet (1783-1851), der unter anderen auch Gottfried August Bürger, Schiller und Goethe übersetzte. Weitere wichtige Vertreter der romantischen Strömung in Italien waren

Silvio Pellico (1789–1854), der „*Le mie prigioni*“ verfasste, Luigi Settembrini (1813–1877) und Massimo D’Azeglio (1798–1866) (vgl. Hardt, 1996:540ff.).

Erwähnenswert in der italienischen Epoche der Romantik ist auch die sogenannte Dialektdichtung. Diese wandte sich an die unteren Volksschichten und spiegelte diesen Menschen ihre Realität wider. Vertreter dieser Mundartdichtung waren u.a. Carlo Porta (1775–1821) und Giuseppe Gioacchino Belli (1791–1863) (vgl. *ibid.*: 548f.).

1.2.6 ENDE DES 19. JAHRHUNDERTS

Nach 1860 entstand in Norditalien die „*SCAPIGLIATURA*“, eine Strömung, die sich aus einer Gruppe mailändischer Dichter zusammensetzte. Es handelte sich dabei um eine Bewegung, die die sozialen Missstände wie Armut, Rückständigkeit, Bildung des Proletariats, etc. anklagte. Vertreter dieser Strömung waren Emilio Praga, Arrigo Boito, Iginio Tarchetti und Giovanni Camerana (vgl. Petronio, 1993:367).

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstand durch die Einflüsse der europäischen bzw. der französischen Literatur auch ein neues Realitätsbewusstsein. Es bildete sich die Strömung des „*VERISMUS*“, dessen Werke die sozialen Probleme und Bedingungen des Kleinbürgertums und der Landbevölkerung widerspiegelten. Hauptvertreter dieser Strömung waren Giovanni Verga (1840–1922), Luigi Capuana (1839–1915) und Federico de Roberto (1861–1927). Dank des Verismus wurde auch das Ansehen des Romans angehoben, der zunehmend bei breiteren LeserInnenschichten Anerkennung fand (vgl. Hardt, 1996:611).

In den meisten Standardwerken, die die italienische Literaturgeschichte abhandeln, werden Frauen kaum oder gar nicht erwähnt. Daher soll im Rahmen dieser Arbeit versucht werden, sowohl den Übersetzerinnen als auch den Schriftstellerinnen einen gebührenden Platz in der Geschichte einzuräumen.

2 ITALIENS FRAUEN IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT

Dieses Kapitel soll einen Überblick über die Situation der Frauen in Italien im 18. und 19. Jahrhundert geben. Ich möchte dabei die Rolle veranschaulichen, die italienische Frauen in diesen beiden Jahrhunderten gespielt haben und ihre Entwicklung bis hin zu den Anfängen der italienischen Frauenbewegung darstellen. Da schreibende Frauen im Mittelpunkt meiner Diplomarbeit stehen, soll in diesem Kapitel im Besonderen auf das Berufsbild der Schriftstellerinnen eingegangen werden, die in vielen Fällen gleichzeitig als Übersetzerinnen arbeiteten.

2.1 DIE ROLLE DER FRAU

Die politischen und sozialen Umwälzungen des 18. Jahrhunderts zogen auch Veränderungen im Hinblick auf die Situation der Frauen nach sich. Themen wie Gleichberechtigung und Emanzipation wurden nun zunehmend von Frauen aufgegriffen, die ihren Ausschluss von Bildung und Wissen zu hinterfragen begannen (vgl. Rasy, 1984:12f.). Den Ausgangspunkt für die Forderung nach Emanzipation der Frauen stellte ihre zunehmende Alphabetisierung und Bildung dar. Bisher konnten nur Frauen aus Adelskreisen eine entsprechende Bildung genießen, doch nun wurde diese auch für Frauen des Bürgertums zugänglich (vgl. Ricaldone, 1996:9).

Die Meinungen über die Frage der Bildung der Frau gingen im Settecento auseinander. Man war der Auffassung, Frauen dürfen sich nicht bilden, da sie sonst die Familie vernachlässigen und dem Mann nicht den notwendigen Gehorsam leisten würden. Ferner wurde es Frauen untersagt, Studien wie Philosophie oder andere Wissenschaften aufzunehmen, während es gutgeheißen wurde, dass sie sich dem Haushalt und der Erziehung und Bildung der Kinder widmeten und sich mit Fähigkeiten wie Lesen, Rechnen und geringfügigen Literatur- und Musikkenntnissen zufrieden gaben. Es wurden jedoch auch Standpunkte vertreten, die sich zugunsten der Bildung der Frau aussprachen, wobei sich diese in zwei Gruppen spalteten. Befürworteten die einen, dass alle Frauen gleichermaßen Zugang zur Bildung haben

sollten, beschränkten die anderen dieses Recht nur auf Aristokratinnen (vgl. Ricaldone, 1993:343f.).

Frauen wurden sich ihrer sozialen Stellung in zunehmendem Maße bewusst. Ein einschneidendes Moment war die Französische Revolution, deren Gedankengut sich auch in Italien verbreitete und sich auf die Rolle der Frau auswirkte:

Fatti storici come la Rivoluzione francese inoltre, sono stati decisivi nella revisione dei ruoli femminili nonché nella definizione della scrittura delle donne. (Ricaldone, 1996:17)

Frauen spielten – wie erwähnt – bei der Französischen Revolution die Rolle der „Brandstifterinnen“ (Godineau, 1997:26). Denn eigentlich waren sie es, die die Revolution auslösten. Sie schreckten nicht davor zurück, unter lautem Geschrei und Getrommel durch die Straßen von Paris zu marschieren, ihre Männer als „Feiglinge“ zu beschimpfen und diese so zum Handeln zu motivieren. War die Revolte erst einmal ausgebrochen, wurden sie wieder an den häuslichen Herd zurückgeschickt. So war ihre Rolle nur in der ersten Phase der Revolution von Bedeutung, in der noch keine organisierte aufständische Massenbewegung vorherrschte. Danach wurden sie vom öffentlichen Leben wieder ausgeschlossen (vgl. Godineau, 1997:26f.):

Während der mehr oder weniger spontanen Aufstände wirkten die Frauen als Antriebskraft; sobald aber revolutionäre Vereinigungen die Führung des Geschehens übernahmen, wurden Frauen an den Rand gedrängt. (Godineau, 1997:28)

Zwischen 1796 und 1799 forderten italienische Patriotinnen aus Adelskreisen Gleichberechtigung zwischen Männern und Frauen, vor allem was den Bereich der Bildung anbelangte, und sie setzten sich für das Bürgertum ein (vgl. Ricaldone, 1996:15). Doch der Grundsatz der Französischen Revolution „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ schien sich auf Frauen nicht gleichermaßen auszuwirken wie auf Männer. Der Grundsatz fand zwar unter den Männern durchaus seine Berechtigung, sollte jedoch was die „Brüderlichkeit“ zwischen Männern und Frauen anbelangte eher ins Gegenteil umschlagen:

Le contraddizioni tra ideologia progressista e questione femminile emergono soprattutto negli anni di fine secolo, quando l'eguaglianza promessa con la fraternità risulta possedere un senso tra gli uomini, mentre la stessa "fraternità" tra uomini e donne pare condurre alla rivalità reciproca. (Ricaldone, 1996:24)

Am Ende des 18. Jahrhunderts durfte noch keine einzige Frau vom Wahlrecht Gebrauch machen. Durch die Französische Revolution wurde zwar erstmals die rechtliche und politische Stellung der Frau zur Sprache gebracht, jedoch sollte die Zeit dafür noch lange nicht gekommen sein. Es waren vor allem romanische Länder mit katholischer Tradition, die sich heftig dagegen wehrten, den Frauen politische Rechte einzuräumen (vgl. Arnaud-Duc, 1997:99ff.). Die Katholiken sahen in der Gleichberechtigung den Niedergang der Familie und Werte wie Gehorsamkeit und die Unterwürfigkeit der Frau in Gefahr (vgl. Ricaldone, 1996:11).

Im 19. Jahrhundert wandten sich viele Männer von der Kirche ab, und so waren es hauptsächlich Frauen, die sich zum Katholizismus bekannten. Nach den Jahren der Revolution und während der Restauration wurden Frauen von der Kirche als moralisch überlegen angesehen und so zu einer Quelle der Wiederbekehrung ihrer Männer (vgl. De Giorgio, 1993:7).

Neben diesem Bild der katholischen Italienerin wurden Frauen von einigen Schriftstellern wie Niccolò Tomaseo unter dem Einfluss liberaler politischer Ideen auch als „nationale Italienerinnen“ gesehen, die zwar Gehorsam leisteten, aber auch zu inspirieren und befehlen wussten. Obwohl die Kirche gegen diese Typisierung der Italienerinnen Einwände erhob, bestand sie in moralischen Traktaten des 19. Jahrhunderts fort. Die Kirche verlangte von den Frauen Frömmigkeit und sah ihre Aufgaben neben der Bekehrung ihrer Männer weiterhin innerhalb der Familie (vgl. *ibid.*:191ff.):

Das vom Katholizismus propagierte weibliche Modell war ausschließlich das der Ehefrau und Mutter. Von der Ehefrau verlangt die Kirche Unterwerfung und Bereitschaft zur Entsagung. (De Giorgio, 1997:194)

Die Kirche widersetzte sich dem Fortschritt der Gesellschaft. Sie hielt an ihren Dogmen fest und versuchte, die Entwicklung der Frauen zu bremsen. Diese sollten das bleiben, was sie waren: „[...] una ‚serva rispettata‘ in famiglia [...] (Pieroni Bortolotti, 1963:54).

So war auch die Vernunftehe zur Mitte des 19. Jahrhunderts noch Gang und Gebe. Erst gegen Ende des Jahrhunderts wurden in Romanen, die das Thema Ehe beinhalteten, moralische Erneuerungsvorschläge vorgebracht (vgl. De Giorgio, 1997:194f.).

Den Frauen wurde also eine andere Rolle als den Männern zugeordnet. So waren die einen für den privaten Bereich, d.h. Familie, Kinder und Haus, die anderen für den öffentlichen Bereich wie Kultur und Politik zuständig. Diese Rollenteilung, d.h. die Trennung zwischen privatem und öffentlichem Leben wurde unweigerlich mit der Unterlegenheit der Frau gegenüber dem Mann gleichgesetzt (vgl. Ricaldone, 1996:19).

Bildung und Wissen bedeutete Gleichberechtigung. Es bedeutete auch, aus der Verslossenheit der Familie hervortreten und Zugang zur Gesellschaft zu finden. Frauen des Bürgertums fingen an, ins Theater zu gehen, sich für kulturelle Themen zu interessieren, Briefwechsel mit prominenten Persönlichkeiten zu haben, und vor allem begannen sie zu schreiben (vgl. Ricaldone, 1996:127).

Gleichberechtigung gefährdete jedoch die Autorität des „starken Geschlechts“. Männer hatten Angst, ihre Macht und ihre Privilegien, die sie gegenüber den Frauen ausübten, zu verlieren:

Finché la donna resta muta, il potere maschile è assicurato e non corre rischi; se però parla, se al sapere implicato aggiunge quello acquisito, che le offre i mezzi per dare forma al primo ed esprimerlo, essa può divenire un elemento destabilizzante del potere. (Ricaldone, 1996:25)

So wehrten sich Männer heftig gegen Frauen, die versuchten, den Weg der Emanzipation einzuschlagen. Pamphlete, Aufsätze und vor allem das Theater waren

Mittel, die man dazu benutzte, gebildete und gelehrte Frauen zu verspotten, um sie so wieder in ihre ursprüngliche Rolle zurückzudrängen. Es wurde zu den verschiedensten stilistischen und rhetorischen Mitteln gegriffen, und Ironie und Sarkasmus wurden in der Literatur zur Bekämpfung der Emanzipation eingesetzt. Frauen wurden beleidigt, ihre Charaktere verfälscht, und man versuchte, ihr Streben nach Bildung zu untergraben (vgl. *ibid.*:128).

In Adelskreisen wurden auch oft Erneuerungen nur vorgetäuscht, damit am Ende jedoch alles so blieb wie es ursprünglich war. So wurde der Zugang der Frauen zum Wissen zwar einerseits akzeptiert und gefördert, andererseits war die Bildung, die man den Frauen vorschlug, sehr selektiv. Man gestand nur aristokratischen Frauen Bildung zu, wobei diese jedoch nur gewisse Disziplinen wie Poesie und Musik ein- und andere wie Recht und Philosophie ausschloss. Diese Art der Bildung hatte nur einen Zweck, nämlich dem Mann wieder Gehorsam zu leisten und die Pflichten als Tochter, Braut und Frau wahrzunehmen (vgl. *ibid.*:28).

2.2 SCHREIBENDE FRAUEN IN ITALIEN

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war es hauptsächlich Aristokratinnen vorbehalten, schriftstellerisch tätig zu sein. Wie bereits in Kapitel 1.2 der vorliegenden Arbeit erwähnt, wurden zahlreiche Hirtinnen in den Kreis der Mitglieder der „Accademia dell’Arcadia“ aufgenommen, die den verkündeten „guten Geschmack“ repräsentieren sollten (vgl. Segler-Meißner, 1998:87). In der Epoche der Aufklärung vollzog sich im Hinblick auf das Genre, das die Dichterinnen verwendeten, eine Wandlung. Bevorzugten die Dichterinnen der „Arcadia“ bis zur Jahrhundertmitte vorwiegend die lyrische Gattung, so gewannen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Improvisationskunst, aber auch die tragische Dichtung zunehmend an Bedeutung (vgl. Segler-Meißner, 1998:132).

Auch was die Herkunft der schreibenden Frauen betraf, traten Veränderungen ein, denn neben den Aristokratinnen begannen nun auch Frauen aus dem Bürgertum zu schreiben. Die meisten Schriftstellerinnen bzw. Übersetzerinnen waren jedoch Autodidaktinnen, die sich ihre Bildung durch Lektüre im Selbststudium aneigneten (vgl. Ricaldone, 1996:20). Die Übersetzerin Elisabetta Caminer Turra erwarb durch

die Lektüre von französischen Romanen ausgezeichnete Französischkenntnisse, die ihr ermöglichten, Übersetzungen von französischen Theaterstücken ins Italienische anzufertigen (vgl. Puricelli, 2001).

Einen wichtigen Bestandteil der Kultur des 18. und 19. Jahrhunderts stellte die sogenannte „Salonkultur“ dar, die der Zirkulation von Wissen diente und die es den aristokratischen aber auch großbürgerlichen Gastgeberinnen, die meist selbst Literatinnen waren, ermöglichte, gesellschaftlichen Umgang zu pflegen, der außerhalb des familiären Kreises stattfand. So luden diese Gastgeberinnen in ihre Salons ein, wo angeregt über Kultur und Politik diskutiert wurde. Bei solchen Zusammenkünften trafen sich vor allem wichtige Persönlichkeiten wie Politiker, Diplomaten, Intellektuelle. Es wurden Meinungen getauscht, Beziehungen geknüpft, diskutiert, und es wurden Machtspiele ausgeübt. Diese Salons ermöglichten ihren Gastgeberinnen, Kontakte zu Persönlichkeiten zu knüpfen, die nicht zum gewohnten familiären Kreis zählten:

[...] con il salotto le nobildonne, favorite da un buon nome, dal denaro, dal fascino e dall'intelligenza aprono le porte delle loro dimore al mondo esterno. (Ricaldone, 1996:29)

Königin Christine von Schweden empfing in ihrem Salon in Rom Schriftsteller und Gelehrte, die nach dem Tod der Königin die „Accademia dell'Arcadia“ gründeten und sie zu deren Schirmherrin ernannten (vgl. Segler-Meißner, 1998:87). Ein bedeutender Pariser Salon war jener von Madame de Staël, der nach der Französischen Revolution als Vorbild für die italienische Salonkultur galt (vgl. *ibid.*: 161).

Die Salonkultur wurde auch von zwei Übersetzerinnen, die Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind, wahrgenommen. Elisabetta Caminer Turra, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebte, hatte ihren Salon in Vicenza, indem Literaten und Intellektuelle verkehrten (vgl. Diamanti, 2001:2). Teresa Carniani Malvezzi eröffnete zu Beginn des 19. Jahrhunderts ihren Salon in Bologna, zu dessen Besuchern auch Giacomo Leopardi zählte (vgl. Bonghi, 1998).

Zur Frauenliteratur des 18. Jahrhunderts zählen die Poesie, das Theater, der Roman, das Tagebuch, die Biographie, der Zeitungsartikel, Reiseliteratur und der Brief.

In die ersten Schriftstücke der Frauen flossen vor allem ihre privaten und persönlichen Erfahrungen sowie ihr tägliches Leben ein. Ein Großteil der Werke der Schriftstellerinnen blieb jedoch unveröffentlicht. Die Kriterien für eine Veröffentlichung von „Frauenbriefen“ hingen beispielsweise nicht mit dem literarischen Können der Frauen zusammen, sondern waren darauf zurückzuführen, ob die Briefe an bedeutende Persönlichkeiten, mit denen diese Frauen in irgendeiner Beziehung standen, gerichtet waren (vgl. Ricaldone, 1996:33).

Für die Frauen des 18. Jahrhunderts stellte der Brief das ideale Kommunikationsmittel zu ihren Verwandten und Bekannten dar, die nicht in unmittelbarer Nähe lebten. Jedoch konnten sich nur gebildete und wohlhabende Frauen aus Adel und Bürgertum dieser Ausdrucksform bedienen. Der Inhalt dieser Briefe, der sich rein auf den privaten und familiären Bereich der Frauen beschränkte, beruht auf der Tatsache, dass Frauen zu jener Zeit noch vom politischen und wissenschaftlichen Leben ausgeschlossen waren. Meist waren diese „Frauenbriefe“, deren Stil von Natürlichkeit und Einfachheit geprägt war, nicht nur für die Augen des Empfängers bestimmt, sondern wurden auch im Kreise der Freunde oder der Familie vorgelesen. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts begannen Frauen, ihre persönliche Meinung zu den verschiedensten Themen in Form des Briefes auszudrücken (vgl. Becker-Cantarino, 1985:83ff.).

Im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern wurden in Italien kaum Romane geschrieben. Es gab zwar zahlreiche Übersetzungen aus dem Französischen und Englischen, die eigene Produktion hielt sich aber in Grenzen. Der Roman stellte im 18. Jahrhundert in Italien jedoch eine bevorzugte Gattung dar, mit der sich Romanschriftsteller und Übersetzer vor allem an weibliche Leser wandten. Daher standen Lehrer, Politiker und Moralisten im ständigen Streit mit Romanschriftstellern und Übersetzern und warfen diesen vor, dass ihre Werke der Fantasie und der Moral der Frauen schaden könnten (vgl. Ricaldone, 1996:38).

Auch das Tagebuch erfreute sich vor allem bei jungen Frauen des Bürgertums großer Beliebtheit. Es spiegelte oft den Übergang von der Kindheit zum Erwachsenwerden wider. Es wurden darin Gefühle, Eindrücke und Ideen beschrieben, jedoch ohne Hoffnung, diese jemals veröffentlichen zu können (vgl. De Giorgio, 1993:378f.).

Im 18. Jahrhundert gab es kaum eine Schriftstellerin, die nicht gerne ein fremdsprachiges Werk übersetzt hätte. Wie eingangs erwähnt, waren zahlreiche Schriftstellerinnen auch als Übersetzerinnen tätig. Das Beherrschen einer Fremdsprache war jedoch von der Erziehung abhängig, und so war es in Adelskreisen üblich, wenigstens eine Fremdsprache zu erlernen (vgl. Ricaldone, 1996:37). Wie im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit „Reflexionen über das Übersetzen im 18. und 19. Jahrhundert“ behandelt werden wird, schlug sich der Einfluss, den die französische Kultur im 18. Jahrhundert in Italien ausübte, auch in Übersetzungen nieder. Wurden in der ersten Hälfte des Settecento hauptsächlich französische Komödien und Tragödien übersetzt, so gewannen mit dem Einsetzen des Zeitalters der Aufklärung Übersetzungen von philosophischen, wissenschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Werken an Bedeutung (vgl. Duranti, 1998:478ff.). Im Hinblick auf die Praxis des Übersetzens gingen auch in Italien die Meinungen bezüglich einer sogenannten „treuen“ und „freien“ Übersetzung stark auseinander. Einerseits wurde eine gewisse „Treue“ zum Original verlangt, andererseits bevorzugte man eine gewisse Freiheit, durch die die Übersetzung an die Eigenheiten und dem Stil der Zielsprache angepasst wurde:

Il Settecento non nutre gli stessi scrupoli di rispetto per il testo riconosciuti oggi; la libertà di trasposizione da una lingua all'altra era allora veramente totale e, in certi casi, veniva addirittura teorizzata. [...] Ma anche chi conosceva bene la lingua giudicava legittimo adattare il testo a ciò che si supponeva più idoneo alla ricezione da parte del proprio pubblico, soprattutto in ambito di ripensamento critico dei propri costumi e dei propri modi di essere [...]. (Ricaldone, 1996:37)

Wie über das Übersetzen im 18. und 19. Jahrhundert in Italien reflektiert wurde, wird im Detail im dritten Kapitel abgehandelt werden.

Da Frauen im 18. und 19. Jahrhundert wie bereits erwähnt von der Gesellschaft in den privaten Bereich abgedrängt wurden, hatten sie auch kein Recht, sich öffentlich zu äußern, denn dieser Schritt bedeutete eine Übertretung der sozialen Regeln:

Le donne che scrivono, o meglio le donne che incominciano pubblicamente ad affermarsi come scrittrici, si trovano a compiere una trasgressione profonda, una radicale rottura delle regole sociali. (Rasy, 1984:18)

Schreibende Frauen wurden von der Gesellschaft angegriffen. Wollten sie ihren Ruf wahren, mussten sie den Weg der Anonymität gehen, wobei ihre Werke namenlos veröffentlicht wurden (vgl. Genette, 1992:45) oder ihre Schriftstücke unter Pseudonymen anfertigen, d.h. sie stellten ihren Werken nicht ihren gesetzlichen Namen voran, sondern wählten einen anderen Namen oder bastelten ein Anagramm (vgl. *ibid.*:50). Sie unterzeichneten ihre Werke etwa als „eine Dame von Stand“ (Dulong, 1997:432) und niemand wusste, wer sich hinter dem Schriftstück verbarg. Dies bot ihnen einerseits Schutz vor gesellschaftlicher Entblößung, andererseits fanden sie, war ihr Werk erfolgreich, niemals die offizielle Anerkennung, die ihnen zustand.

Die einzigen Schriftstücke, die Frauen öffentlich anfertigen durften, waren jene, die sie auch lesen durften, nämlich „fromme und moralisierende Traktate“. Öffentlich äußern konnten sich nur Frauen, die ihre gesellschaftliche Stellung nicht zu wahren brauchten und sich somit ohnehin am Rand der Gesellschaft befanden (vgl. Dulong, 1997:430ff.).

Weiters waren schreibende Frauen einer Mehrfachbelastung ausgesetzt, denn sie waren neben ihrer schriftstellerischen Tätigkeit ganz von den Bedürfnissen der Familie, des Mannes und des Haushalts eingenommen. So konnten sie ihrer literarischen Betätigung nicht in dem Ausmaß nachgehen, wie sie es gewollt hätten (vgl. Dulong, 1997:433).

Der Traum vieler Italienerinnen, beruflich als Schriftstellerinnen tätig zu sein, war somit nur sehr schwer verwirklichtbar. Dies zeigt auch, dass Romane von Frauen für Frauen in Italien mit deutlicher Verspätung gegenüber Frankreich, Deutschland und England erschienen sind. Bis zu den 1880er Jahren gab es in der italienischen Presse beispielsweise kaum Anzeichen von Romanschriftstellerinnen (De Giorgio, 1993:378f.).

Fest steht jedenfalls, dass durch neue Prosaformen wie den Reisebericht, moralische Wochenschriften und den Roman die Literatur zunehmend feminisiert wurde. Frauen trugen dazu als Leserinnen dieser Werke, deren Autoren zwar vorwiegend Männer waren, aber auch selbst als Schreibende bei (vgl. Becker-Cantarino, 1985:98f.).

2.3 DIE FRAUENBEWEGUNG IN ITALIEN

Die Übersetzerinnen Teresa Malvezzi Carniani, Edvige Scolari de Battisti und Anna Maria Mozzoni, die Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind, lebten und wirkten in der Zeit des italienischen Risorgimento, das von sozialen und politischen Veränderungen geprägt war und in dem auch in Italien der Ruf nach Emanzipation laut wurde. Im Besonderen war es Anna Maria Mozzoni, die sich für Frauenrechte einsetzte und in diesem Sinn auch das Werk von Stuart Mill „*The subjection of women*“ ins Italienische übersetzte. In diesem Kapitel soll nun ein Überblick über die Situation und Entwicklung der Anliegen der italienischen Frauen bis hin zu den Anfängen der italienischen Frauenbewegung gegeben werden.

Die Ursprünge des Feminismus gehen auf das 19. Jahrhundert zurück, das von wirtschaftlichen, politischen, sozialen und kulturellen Umwälzungen geprägt war. In Italien setzte die Frauenbewegung deutlich später ein als in Frankreich und in England. Ausschlaggebend dafür waren das Risorgimento und die nationale Einigung Italiens, die den Zielen und Bedürfnissen der Frauen übergeordnet waren (vgl. Fiocchetto, 1989:24).

Obwohl man nicht sehr viel über die Frauen des Risorgimento weiß, steht fest, dass sie sich, wenn auch auf indirekte Weise, aktiv daran beteiligten. Die neuen Ideen riefen bei den Frauen Kräfte hervor, mit denen sie bei ihren Männern Hoffnungen und Überzeugungen vorantrieben, die sie auf Grund ihrer sozialen Stellung nicht selbst verwirklichen konnten. So beispielsweise auch die Mutter Mazzinis, Maria Drago, „che sposta dal marito, giacobino deluso, al figlio, la speranza di promuovere una qualche gran missione [...]“ (Pieroni Bortolotti, 1963:20f.). Das rege politische Interesse der Frauen zeigte sich auch in ihren Tagebucheinträgen und in ihren Briefen an Familienangehörige (vgl. *ibid.*:19ff.).

Nach 1848 gewann der Ruf nach sozialer Gleichberechtigung zwischen Frauen und Männern durch die Aufwertung einiger Anschauungen von Charles Fourier wieder an Bedeutung. Fourier war der Ansicht, die Stellung der Frau zeige den Entwicklungsgrad einer Gesellschaft an. In Italien war es Anna Maria Mozzoni, die die Behauptungen von Charles Fourier vertrat und sich für die Entwicklung der Frauen einsetzte (vgl. *ibid.*:24).

Grundlegende feministische Forderungen waren das Recht auf Bildung und auf Arbeit. Für Anna Maria Mozzoni war das Recht auf Arbeit außerhalb der Familie ein unerlässlicher Schritt für die Entwicklung der Frauen (vgl. Pieroni Bortolotti, 1963:12).

Die Katholiken und auch die Anhänger Mazzinis waren jedoch anderer Meinung und sahen die traditionelle Rolle der Frau innerhalb der Familie, wobei sich ihre Bildung auf Hauswirtschaft und einige pädagogische Grundkenntnisse beschränken sollte. Mazzini hoffte zwar, dass Frauen, Jugendliche und Arbeiter einen innovativen Geist im nationalen politischen Leben darstellen würden: innovativ jedoch nur als Ausdruck von Kräften, die vom aktiven politischen Leben ausgeschlossen blieben (vgl. *ibid.*:25). Lehrerinnen, Hausfrauen und Malerinnen bewiesen beim Aufstand im März 1848 in der Lombardei jedoch das Gegenteil. Diese Mailänderinnen waren aktiv am Aufstand als Krankenschwestern und Befehlsüberbringerinnen beteiligt und zeigten dadurch Tatkraft und Verantwortungsbewusstsein (vgl. *ibid.*:35f.).

Erst zwischen 1870 und 1890 sollte in Italien der Ruf nach Emanzipation der Frauen richtig aufblühen. Die Frauen schlossen sich zu Organisationen zusammen und gründeten die sogenannten „Leghe“, d.h. Frauenvereinigungen, die sich für die Interessen der Arbeiterinnen einsetzten (vgl. Fiocchetto, 1989:24).

Zu den Pionierinnen kam eine zweite Generation Frauen hinzu, die den Kampf um Bildung und um das Frauenwahlrecht fortführten (vgl. De Giorgio, 1993:8ff.). Zu diesen Vorkämpferinnen, die trotz ihrer Unterdrückung, den Kampf für Frauenrechte aufnahmen, zählten Cristina di Belgiojoso (1808–1891), die sogenannte „Botschafterin der nationalen Einheit Italiens“ (Käppeli, 1997:543), die zwischen 1842 und 1846 in der Lombardei Institutionen für Frauen gründete und 1849 Patrioten unterstützte, Anna Kuliscioff (1854-1925), die der sozialistischen

Bewegung angehörte und Anna Maria Mozzoni, der ein eigenes Kapitel in der vorliegenden Arbeit gewidmet ist (vgl. Fiocchetto, 1989:24f.).

Innerhalb der Mailänder Frauenbewegung verfolgten Anna Kuliscioff und Anna Maria Mozzoni verschiedene Ziele. Wollte Anna Kuliscioff die Frauenemanzipation durch Erwerbstätigkeit und Wahlrecht realisieren, so sah Anna Maria Mozzoni das Ideal der Frau in der „Befreiung der Frau“. Sie bezog sich dabei nicht nur auf klassenspezifische Probleme, sondern meinte damit auch eine Befreiung von der Unterdrückung des Mannes (ibid.:24f.).

Frauenzeitschriften unterstützten diese Frauen bei ihrem Kampf für die Erreichung des Wahlrechts und für das Recht auf Bildung. Es war jedoch nicht einfach, sich öffentlich Gehör zu verschaffen. So waren die Vorläuferinnen der politischen Rednerinnen die sogenannten „lettrici“, die den Mut fanden, in aller Öffentlichkeit Frauenliteratur vorzulesen (vgl. De Giorgio, 1993:397f.).

Wie wichtig der Kampf der Frauen für ihre Rechte war, zeigt beispielsweise die Situation der Schulbildung, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch folgendermaßen aussah: 1861 waren 81 % der Frauen Analphabetinnen, und 28,8 % der Frauen konnten nur lesen, wobei sich ihre Lektüre einzig auf Gebetsbücher beschränkte. Dies war darauf zurückzuführen, dass bis 1888 Lesen und Schreiben in Grundschulen getrennt voneinander unterrichtet wurden. Für die meisten Mädchen endete die Schulbildung mit dem Abschluss der Grundschule, d.h. im Alter von 10 oder 11 Jahren. Mädchen, denen es ermöglicht wurde, ein Internat zu besuchen, beendeten ihre Ausbildung mit zirka 15 oder 16 Jahren. Danach begann für beinahe alle das häusliche Leben als Ehefrau und Mutter (vgl. De Giorgio, 1993:411ff.).

Zur Jahrhundertwende entstand ein neues Bild der Frau. Sowohl kirchliche als auch weltliche Frauenorganisationen, Frauenverbände und Frauenzeitschriften trugen zur Entstehung dieser „donna nuova“ bei, die durch verstärktes Selbstbewusstsein charakterisiert war (vgl. ibid.:8ff.).

Während des Faschismus wurden die bestehenden „Frauenverbände“ wieder aufgelöst und die Bewusstseinsbildung der Frauen unterdrückt. Die Rolle der Frau

wurde vor allem auf die Funktion der Fürsorgerin und Pflegerin sowie der biologischen Fortpflanzung reduziert. Ihre Bewusstseinsbildung sollte erst wieder während der Widerstandsbewegung gegen den Nationalsozialismus zu neuem Leben erweckt werden. 1943 wurden erneut Frauenverbände ins Leben gerufen, die gleiche Arbeit für gleichen Lohn, größeren Schutz für arbeitende Mütter und für die Jugend sowie das Frauenwahlrecht forderten (vgl. Fiocchetto, 1989:25f.).

So wählten die Italienerinnen erstmals im Jahre 1948. Der frauenfeindliche und in Italien vom Katholizismus geprägte Kapitalismus sorgte dafür, dass Frauen wieder an den häuslichen Herd zurückkehrten, und erst die Studentenbewegung von 1968 ließ die Italienerinnen ihren Kampf gegen die patriarchale Gesellschaft wieder verstärkt aufnehmen (vgl. *ibid.*:24ff.).

3 REFLEXIONEN ÜBER DAS ÜBERSETZEN IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT

Nachdem in den ersten beiden Kapiteln ein Abriss der italienischen Geschichte und Literatur sowie der Situation der italienischen Frauen im 18. und 19. Jahrhundert gegeben worden ist, soll nun aufgezeigt werden, wie in diesen beiden Jahrhunderten sowohl in Italien als auch in Deutschland über das Übersetzen reflektiert wurde. Deutschland deshalb, da von bedeutenden deutschen Dichtern und Schriftstellern dieser beiden Jahrhunderte interessante und für die vorliegende Diplomarbeit relevante Überlegungen über das Übersetzen angestellt wurden, die auch weit über die Grenzen hinaus ihren Einfluss nahmen.

Die moderne Translationswissenschaft entstand zwar erst im 20. Jahrhundert, doch wurde in all den Jahrhunderten zuvor beachtliche Vorarbeit geleistet – man denke hier nur etwa an Hieronymus, Luther und Tytler. Bei den ÜbersetzerInnen des 18. und 19. Jahrhunderts handelte es sich nicht um professionelle ÜbersetzerInnen, wie wir sie heute kennen, sondern um PoetInnen, SchriftstellerInnen und PhilosophInnen. Übersetzen stellte für sie nicht die Hauptbeschäftigung dar, es diente eher dazu, die eigene Sprache und den eigenen Stil zu verbessern. Wie man über die Übersetzung reflektierte, brachten die ÜbersetzerInnen im Vorwort oder der Einleitung der übersetzten Bücher oder auch in Anmerkungen zum Ausdruck (vgl. Nergaard, 1993:12f.).

Übersetzungen haben sich seit jeher auf die Entwicklung der Sprache und der Kultur eines Landes ausgewirkt. Daher kann man die Geschichte der Übersetzung nicht von der Geschichte der Sprachen, der Kulturen, der Literatur, der Religionen und der Nationen trennen:

Emerge dalla lettura di molte testimonianze teoriche del passato [...] che in alcune epoche si è attribuito alle traduzioni proprio la facoltà di rinnovare, arricchire, ampliare la lingua e la letteratura di arrivo. (Nergaard, 1993:17f.)

Nachfolgend soll nun beleuchtet werden, welche Reflexionen von deutschen und italienischen ÜbersetzerInnen in den Epochen der Aufklärung, Klassik und Romantik über das Übersetzen angestellt wurden.

3.1 ÜBERSETZEN IN DER AUFKLÄRUNG IN DEUTSCHLAND UND ITALIEN

3.1.1 DEUTSCHLAND

In der Zeit der Aufklärung spielten Übersetzungen im Hinblick auf die Frage der Bildung eine bedeutende Rolle. Die Literatur der Aufklärer sollte dazu dienen, die Menschen zu bilden und so zu erziehen, dass sie sich von ihrem Willen und ihrer Vernunft leiten ließen (vgl. Killinger, 1998:76). Daher wurde besonderes Augenmerk auf den Inhalt der Übersetzungen gelegt. Wissen sollte nicht mehr nur den Gelehrten vorbehalten sein, sondern auch ungebildeten Schichten wie dem Bürgertum und den Frauen zugänglich gemacht werden. Aus diesem Grund sollten im Hinblick auf die Aufklärung in Deutschland Werke auf Deutsch verfasst und Lateinische Werke ins Deutsche übersetzt werden (vgl. Fränzel, 1913:25).

1732 gründete Johann Christian Gottsched (1700–1766) die Zeitschrift „Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit“, im Folgenden als „Beyträge“ bezeichnet, deren Veröffentlichung dazu beitragen sollte, seine Reformbestrebungen hinsichtlich der deutschen Sprache und Dichtung einem breiteren Publikum nahe zu legen. Bei den darin veröffentlichten Artikeln handelt es sich vorwiegend um Buchbesprechungen, aber auch um kritische und historische Abhandlungen, die sich mit der Frage des Übersetzens befassen, wie jene von Georg Venzky, die „Das Bild eines geschickten Übersetzers“ zum Inhalt hat und die nachfolgend noch besprochen werden wird (vgl. Huber, 1968:23). Gottsched war der Auffassung, eine gute Übersetzung müsse den Anschein erwecken, man hätte ein deutsches Original vor sich. So war es völlig legitim, im Zuge der Übersetzung Verbesserungen, Veränderungen und Kürzungen vorzunehmen, um einen vollkommen deutschen Text zu erstellen (vgl. Kittel/Poltermann, 1998:421f.). Bei den Besprechungen der Übersetzungen standen die deutsche Sprache und der Stil des Übersetzers im Vordergrund, erst danach kam der Vergleich mit dem Original (vgl. Fränzel, 1913:25f.). Es galt die Regel, „eine Übersetzung ist um so besser, je leichter man denken könnte, es wäre ein deutsches Original“ (Fränzel, 1913:43). So strebten die deutschen Übersetzer des 18. Jahrhunderts mit ihrer Übersetzung zwar ein zweites Original an, um dem Geschmack ihres Publikums zu entsprechen, gleichzeitig wollten sie jedoch auch dem Ausgangstext gerecht werden und

argumentierten für eine sogenannte „Treue“ zum Original, was zu einem Widerspruch führte (vgl. Knufmann, 1967:2695).

Im Hinblick auf den Begriff „Treue“ zum Original ist zu erwähnen, dass ÜbersetzerInnen des 18. und 19. Jahrhunderts in ihren Reflexionen über Übersetzungen vorwiegend diesen Ausdruck sowie auch „Untreue“ oder „wortgetreue Übersetzungen“ verwendeten, ohne diese Begriffe zu definieren. In der modernen Translationswissenschaft des 20. Jahrhunderts wurde dann der Begriff „Äquivalenz“ eingeführt, der von den verschiedensten Schulen diskutiert und ausgeweitet wurde (vgl. Roothaer, 1991:17). Im Rahmen dieser Arbeit werden jedoch die Begriffe so verwendet, wie es bei den ÜbersetzerInnen dieser beiden Jahrhunderte üblich war.

Im 17. und 18. Jahrhundert spielte Frankreichs Kultur in Europa eine führende Rolle. In der französischen Klassik wurden Griechisch und Latein im Gegensatz zu den modernen Sprachen als die zwei vollkommenen und unübertrefflichen Sprachen angesehen (vgl. Mounin, 1967:36). Die Kultur, der das höchste Niveau zugeschrieben wurde, war jedoch die französische. In ihrem Sinne wurden auch Übersetzungen angefertigt, die man *belles infidèles* nannte. Dabei wurden Übersetzungen ins Französische verschönert, der französischen Literatur und somit dem damaligen Geschmack angepasst (vgl. Nergaard, 1993:38). Es wurde sogar die Literatur der Antike den französischen Umgangsformen angeglichen. Doch musste alles Anstößige, was dem französischen Geschmack widersprach, weggelassen oder der französischen Kultur angepasst werden (vgl. Mounin, 1967:38).

Zur Bereicherung der deutschen Literatur wurden Übersetzungen von französischen Bühnenstücken ins Deutsche angefertigt, die einerseits als Vorbilder dienen, andererseits jedoch auch die Literatur anderer Länder den Deutschen näher bringen sollten. Auch von griechischen und römischen Klassikern, die bereits ins Französische übersetzt worden sind, wurden deutsche Übersetzungen angefertigt, wobei diese Übersetzungen aus rein ehrgeizigen und patriotischen Gründen die französischen übertreffen sollten (vgl. Kittelmann/Poltermann, 1998:422).

Mangelnde Englischkenntnisse führten dazu, dass bei der Übersetzung englischer Originalwerke ins Deutsche oft eine französische Übersetzung dazwischengeschaltet wurde. So führte der Weg englischer Werke über eine französische Übersetzung ins Deutsche (vgl. Knufmann, 1967:2679). Dabei spricht man vom „Übersetzen von Übersetzungen“ oder vom „Übersetzen aus zweiter Hand“.

ÜBERSETZEN AUS ZWEITER HAND

Wie erwähnt, wurde in Deutschland im 18. Jahrhundert vorwiegend aus dem Französischem übersetzt, d.h. als Textvorlage wurde eine französische Übersetzung von einem Originalwerk, das man nicht kannte, verwendet (vgl. Graeber, 1992:76).

In der Übersetzungspraxis des 18. Jahrhunderts war dieses „Übersetzen aus einer anderssprachlichen Übersetzung“ (Poltermann, 1987:15) durchaus üblich. Es handelte sich beim Übersetzen aus zweiter Hand also um sogenannte „Nachübersetzungen“, wobei für die Übersetzung anderssprachige, bereits übersetzte Werke verwendet wurden. Johann Friedrich Herder, Goethe und auch Luise Adelgunde Victoria Gottsched-Kulmus griffen auf diese Methode zurück (vgl. Roothaer, 1990:20).

Für das Übersetzen aus zweiter Hand sprachen zwei Gründe. Einerseits machten französische Bücher einen relativ hohen Anteil auf dem deutschen Buchmarkt aus, während die Beschaffung englischer Originaltexte, die in Deutschland eine Rarität darstellten, nicht sehr einfach war. Dasselbe galt für spanische Originalwerke, die ebenfalls über den französischen Buchmarkt nach Deutschland gelangten. Andererseits wurde die französische Sprache besser beherrscht als andere, und daher war es einfacher, aus dieser zu übersetzen (vgl. Knufmann, 1967:2694f.).

Beim Übersetzen aus zweiter Hand bedienten sich die deutschen ÜbersetzerInnen auch bei der Übertragung von Eigennamen der französischen Übersetzungen und übernahmen die französisierten Namen ins Deutsche (vgl. Graeber, 1992:77).

In den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts wurde sehr viel übersetzt. Es gab jedoch noch zwei große Vorurteile gegenüber dem Übersetzen, und zwar „daß nämlich alle Übersetzungen ungenügend und also überhaupt nichts nütze wären“ und „daß nämlich alles Übersetzen, auch gutes, die Schriften der Alten ‚entheilige‘“ (Fränzel, 1913:30f.). Es wurde der Versuch unternommen, diesen Vorurteilen entgegenzuwirken, indem betont wurde, dass übersetzte Werke die Menschen dazu anspornen würden, auch die Originalwerke zu lesen. Dadurch wurden auch die Bedenken der Philologen widerlegt, die behaupteten, dass durch Übersetzungen die Originalwerke und die gelehrten Sprachen an Bedeutung verlören.

So brach im Laufe des 18. Jahrhunderts in Deutschland eine wahre Übersetzungsflut aus, und die Anzahl der ÜbersetzerInnen, die den verschiedensten Berufsgruppen entstammten, nahm rapide zu. Bei den ÜbersetzerInnen handelte es sich um Juristen, Theologen, Staatsräte aber auch um SchriftstellerInnen, die durch ihre Übersetzung bekannt werden wollten (ibid.:32f.).

In Anlehnung an Johann Christian Gottsched, der behauptete, dass die Dichtung lehr- bzw. lernbar sei, standen auch bei Georg Venzky im Hinblick auf das Übersetzen pädagogische Bestrebungen im Vordergrund. Die Anforderungen, die während der Aufklärung an den Übersetzer gestellt wurden und die auch als Richtlinien für Kritiker gelten sollten, fasste Georg Venzky in seinem Aufsatz „Das Bild eines geschickten Übersetzers“, der wie erwähnt in den „Beyträgen“ veröffentlicht wurde, zusammen (vgl. Huber, 1968:28). So definierte Venzky Übersetzungen als Schriften,

welche eine Sache oder gelehrte Arbeit in einer andern und gewissermaßen bekannten Sprache, als in welcher sie anfänglich von ihrem Verfasser geschrieben worden, zu dem Ende erzählen, daß sowohl Unwissende als auch in der Grundsprache einer Schrift Ungeübte eben die Sachen in einer ihnen bekannten Sprache mit größerem Nutzen und Vergnügen lesen können. (Venzky in: Beyträge, 1734:63, zit. n. Fränzel, 1913:36)

Nach Venzky konnten Schriften in gebundener Rede durchaus in Prosa übersetzt werden. Hauptaugenmerk wurde dabei auf den Inhalt gelegt. So meinte er über die Übersetzung:

Hat sie den Verstand einer ursprünglichen Schrift deutlich (wie eine Erklärung) und vollständig (wie eine Umschreibung) ausgedrückt, so ist sie so gut wie das Original selbst. (Venzky in: Beyträge, 1734:64, zit. n. Fränzel, 1913:37)

Bezüglich der „Treue“ der Übersetzungen ist Venzky der Meinung, dass man „nicht nur treulich dem Wortverstande gemäß übersetzt, sondern auch Anmerkungen gibt“ (Venzky in: Beyträge, 1734:66, zit. n. Fränzel, 1913:37). Und zwar werden Anmerkungen dort verlangt, wo der Übersetzer nicht mit dem Autor des Werkes übereinstimmt. Daraus geht hervor, dass sich der Übersetzer gegenüber dem Leser verantwortlicher zeigt als gegenüber dem Autor (vgl. *ibid.*:34ff.).

Ein weiteres von Venzky behandeltes Thema sind die zu übersetzenden Bücher. Er geht davon aus, dass nicht alle Bücher übersetzbar sind. So meint er in den Beiträgen von 1734:

Es gibt nützliche, die übersetze man; es gibt unnützliche, die lasse man, wo sie sind, und freue sich, daß sie nicht Deutsch geschrieben sind. Außerdem gibt es aber solche, die im großen ganzen wohl nützlich sein mögen, aber einige Partien sind unnötig oder gar anstößig; dann lasse man diese Partien eben weg. (Venzky in: Beyträge, 1734, zit. n. Fränzel, 1913:38)

Venzky gesteht dem Übersetzer ohne weiteres zu, Änderungen vorzunehmen, Unklares verständlicher auszudrücken oder Fehlendes zu ergänzen und so den Originalautor auch zu übertreffen. Trotzdem bezeichnet sich Venzky als „Vorkämpfer einer originaltreuen Übersetzungsmethode“ (Fränzel, 1913:38), denn er verlangt, dass Übersetzer, „den völligen Abdruck des Verfassers und die genaue Abbildung des Originals“ (*ibid.*) wiedergeben. Hier widerspricht sich Venzky jedoch, denn seine vorangegangenen Aussagen beziehen sich eher auf nicht „treue“ Übersetzungen, bei denen die Bedeutung des Originals nicht so sehr im Vordergrund steht (vgl. *ibid.*:40).

Neben Veränderungen und „Verbesserungen“ am Originaltext wurden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch anstößige Passagen und Ausschweifungen mit Vorliebe weggelassen. Ferner wurden die Texte auch gerne gekürzt und vereinfacht,

und in manchen Fällen versuchten Übersetzer auch, die Originalwerke mit ihren Übersetzungen zu übertrumpfen. Kritisch betrachtet widersprach das zwar der damaligen Übersetzermoral, den Verlegern kam es jedoch für den Absatz der Bücher nur gelegen (vgl. Knufmann, 1967:2697).

Doch wie stand es nun mit der „Treue“ zum Original? Einerseits übersetzte man im Sinne der Aufklärung, andererseits verlangte man „Treue“ zum Original. Übersetzen hieß „[...] zweien Herren dienen, der fremden Sprache und der eigenen, dem Ideal der „Treue“ und dem des guten Deutsch“ (Fränzel, 1913:44). Doch man konnte beiden Forderungen nur beschränkt nachkommen.

In den 1740er Jahren zeichneten sich hinsichtlich der Übersetzungen aus dem Englischen Veränderungen ab. Übersetzungen von englischen Originalen über französische Übersetzungen wurden zunehmend abgelehnt, und deutsche ÜbersetzerInnen begannen, direkte Übersetzungen von englischen Theaterstücken und Romanen anzufertigen (vgl. Kittel/Poltermann, 1998:422). Shakespeares Stücke, die in Deutschland entweder als englische Originale oder französische Übersetzungen gelesen wurden, wurden nun auch direkt aus dem Englischen übersetzt. Christoph Wieland (1733-1813) übersetzte zwischen 1761 und 1766 22 Stücke von Shakespeare für das deutsche Theater in Prosa, die beim Publikum großen Anklang fanden, und mit Johann Joachim Eschenburgs Shakespeare-Übersetzungen erlangte Shakespeare geradezu den Status eines deutschen Dichters (vgl. Kittel/Poltermann, 1998:423). Zu den berühmtesten deutschen Übersetzern von „Macbeth“ zählten ferner Gottfried August Bürger (1747-1794) und Friedrich Schiller (1759-1805) (vgl. Delisle/Woodsworth, 1995:78).

In den 50er bis 70er Jahren des 18. Jahrhunderts erfuhr die deutsche Literatur einen Aufschwung, und auch deutsche Werke wurden in andere Sprachen übersetzt. Mit dem Aufkommen deutscher Literatur wuchs auch das Bewusstsein und das Interesse am unterschiedlichen Geschmack der verschiedenen Länder (vgl. Fränzel, 1913:73). Dies spiegelte sich auch in der Praxis des Übersetzens wider:

So entdeckte die neuerliche Praxis, die nicht so leichtfertig und gewissenlos weglassen und verändern wollte, bloß weil der Autor gegen ihren Geschmack verstieß, die Verschiedenheit der Völker und Zeiten in Ansehung des Geschmacks. (ibid.:116)

Es galt nach wie vor das Prinzip der „Treue“ und es stellte sich die Frage, ob man es mit dem Geschmack in Einklang bringen könne. So kam es darauf an, wem gegenüber man treu sein wollte. „Treue“ gegenüber dem „Eindruck, den die Worte Ciceros auf den modernen Leser machen“ oder gegenüber dem „Eindruck, den sie auf seine damaligen Zuhörer machten“ (ibid.:116).

Die Praxis des Übersetzens, bei der die Übersetzung wie ein deutsches Original aussehen sollte, begann sich zu ändern:

Immer weiter rückt die Aufgabe des Übersetzers von der des originalen Dichters ab. Gleich wie dieser immer deutscher wird, um so fremder wird der Übersetzer. (Fränzel, 1913:125)

Anders als Gottsched und Venzky, die von einer Lehr- bzw. Lernbarkeit der Dicht- und Übersetzungskunst ausgehen, war der deutsche Dichter Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737–1823) der Auffassung, dass man, um Werke übersetzen zu können, selbst Dichter sein müsse (vgl. Huber, 1968:95). Für ihn war es wichtig, immer wieder den Gedanken hervorzuheben, dass Länder und Zeiten sich grundsätzlich voneinander unterschieden. Sowohl Gerstenberg als auch Johann Gottfried Herder (1744–1803) sprachen vom „Zusammenhang der Gedankenwelt eines Volkes mit seiner Sprache“ und damit kehrte sich das Bild einer schönen deutschen Übersetzung. Im Gegensatz zu Venzky, der es legitim fand, Poesie in Prosa zu übersetzen, forderte Herder in den 70er Jahren, Melodie, Rhythmus und Metrum eines Gedichts beizubehalten. Genau wie bereits Gerstenberg war Herder der Auffassung, dass ein Land durch seine Sprache charakterisiert ist. Sie hängt eng mit der Denkweise der Menschen zusammen und die Verschiedenheit der Völker spiegelt sich in ihr wider (vgl. Fränzel, 1913:135f.). In seinen Fragmenten „Über die neuere deutsche Literatur“ (1766/68) bezeichnet Herder gute Übersetzungen als Bereicherung für die deutsche Sprache sowie für die deutsche Literatur, wobei die nüchterne Sprache der Aufklärung kompensiert werden sollte.

Durch eine Aneignung des Fremden sollte eine eigene Nationalliteratur geschaffen werden, wobei Herder vom Übersetzer forderte, gleichzeitig als Philosoph, Dichter und Sprachwissenschaftler zu agieren (vgl. Kurz, 1996:53f.).

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts sollten Übersetzungen wie deutsche Originale aussehen, da es in Deutschland an eigener Nationalliteratur mangelte. Dann, in den 50er bis 70er Jahren begann die deutsche Literatur aufzublühen. Gegen Ende der 60er Jahre trat durch das Aufkommen einer deutschen Nationalliteratur eine Wende ein, die in die deutsche Klassik übergehen sollte.

3.1.2 ITALIEN

In Italien begannen sich die aufklärerischen Ideen erst ein halbes Jahrhundert später als in Deutschland zu verbreiten. So war die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts von der „Accademia dell’Arcadia“ gekennzeichnet, die zur Jahrhundertmitte in das Zeitalter der Aufklärung übergehen sollte.

Im 18. Jahrhundert begann sich die französische Kultur auch in Italien zu verbreiten und damit auch die Übersetzungen aus dem Französischen. Vor allem wurden französische Komödien und Tragödien aus dem 17. Jahrhundert von Molière, Racine und Corneille, um nur einige zu nennen, übersetzt, wobei im Zuge der Übersetzung oft Anmerkungen und Weglassungen vorgenommen wurden (vgl. Duranti, 1998:478ff.).

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde in der „Accademia dell’Arcadia“ eine Erneuerung der Literatur angestrebt, die von Einfachheit und Natürlichkeit geprägt war. Im Werk „*Memorie istoriche sulla adunanza degli Arcadi*“ von Michele Giuseppe Morei, der ab 1743 die Leitung der Arcadia übernommen hatte, wird zum Ausdruck gebracht, in welchem Ausmaß die „Arcadia“ in Italien begonnen hatte, sich mit der Lektüre, der Interpretation und der Imitation der Klassiker auseinander zu setzen (vgl. Fanti, 1980:4f.). Es sollte die schwülstige Sprache des Barock von ihrer Überladenheit befreit und der gute Geschmack belebt werden (vgl. Petronio, 1993:112). So stellte das Übersetzen der Klassiker eine Suche nach Stil,

Maß und Klarheit dar. Für die Mitglieder der „Arcadia“ erforderte das Übersetzen „Treue“ zum Original. Durch das Übersetzen der Klassiker sollten ihre Erneuerungen, nämlich die Rückkehr zur Natur und Einfachheit ausgedrückt werden und die klassische Kultur mit der Kultur des 18. Jahrhunderts zusammentreffen (vgl. Fanti, 1980:4f.).

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts veränderte sich der Geschmack der Italiener, und das Interesse am französischen Theater ließ nach. Trotzdem breitete sich die französische Kultur weiterhin in Italien aus. Nun handelte es sich jedoch um philosophische, wissenschaftliche, wirtschaftliche und politische Werke von Voltaire, Diderot und D’Alembert, die dazu beitrugen, den kulturellen Horizont zu erweitern. Es brach auch in Italien ein Übersetzungsboom aus. Alle übersetzten, von bekannten AutorInnen bis hin zu unbekanntem AmateurInnen. Die Liste umfasste Dichter, Journalisten, Hochschulprofessoren, Ärzte, Soldaten und natürlich auch Frauen (vgl. Duranti, 1998:478ff.).

Im Hinblick auf die Übersetzungspraxis klafften auch in Italien die Meinungen auseinander. Zunächst war man auch hier überzeugt, dass zwischen der Kultur und der Sprache eines Volkes eine gegenseitige Abhängigkeit bestünde. „Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua“ von Francesco Algarotti war wahrscheinlich das erste Werk in Italien, das die Interdependenz zwischen Kultur und Sprache eines Volkes aufzeigte (vgl. Fanti, 1980:7).

Dies stellte auch in Italien den Ausgangspunkt einer Diskussion dar, die „Treue“ bzw. „Untreue“ zum Original zum Inhalt hatte. Einerseits behauptete man, es sei unmöglich, die idiomatischen und stilistischen Besonderheiten des Originals zu übersetzen, die den unterschiedlichen kulturellen Hintergrund widerspiegeln, da Sprachen unterschiedlich sind und da man dieselben Gedanken nicht in der gleichen Qualität wiedergeben könne. Diese Behauptung führte dazu, dass man die sogenannte freie Übersetzung bevorzugte, die den Eigenheiten und dem Stil der Zielsprache sowie dem guten Geschmack der eigenen Nation gerecht wurde. Andererseits wurde „Treue“ zum Original verlangt, und somit schieden sich auch in Italien ebenso wie in Deutschland diesbezüglich die Geister (vgl. *ibid.*:9f.).

Nachfolgend sollen nun verschiedene Vertreter der italienischen Aufklärung und ihre Reflexionen über das Übersetzen diskutiert werden.

Unermüdlicher Verfechter der Poesie war der Kritiker und Polemiker Giuseppe Baretti (1719-1789), der unter dem Pseudonym Aristarco Scannabue die Zeitschrift „Frustra letteraria“ veröffentlichte und damit eine kulturelle Erneuerung im 18. Jahrhundert in Italien anstrebte. Er lehnte die Übersetzung von Poesie in Prosa ab und war von der Unmöglichkeit einer originalgetreuen Übersetzung überzeugt. Er war der Auffassung:

La buona poesia è come il buon vino che non può essere
travasato senza perdere la sua fragranza. (Fanti, 1980:12)

Bei seiner Übersetzung des „*Polyeucte*“ von Pierre Corneille führte er Veränderungen durch, um das Werk „italienischer“ klingen zu lassen (vgl. *ibid.*:11).

Die Aufgabe der Übersetzer bestand laut Baretti nicht darin, mit Hilfe eines Wörterbuches Wort für Wort zu übersetzen, sondern ginge darüber hinaus. Unter einem Übersetzer verstand Baretti einen Historiker, einen Kritiker und einen Sprachwissenschaftler, „[che] avrebbe dovuto saper cogliere ‚il bello totale‘ di un’opera“ (*ibid.*:12).

Der italienische Literat Melchiorre Cesarotti (1730–1808) galt zu jener Zeit in Italien als der Vertreter von moderneren Ansichten im Hinblick auf Übersetzungen (vgl. Durante, 1998:478). Er teilte Barettis Ansicht, dass eine „treue“ Übersetzung des Originals unmöglich sei, da jede Sprache individuell sei. Ihm war jedoch die Notwendigkeit und Nützlichkeit von Übersetzungen bewusst, und so versuchte er das Übersetzungsproblem zu lösen, indem er von Homers „*Ilias*“ eine zweifache Übersetzung anfertigte: eine „freie“, poetische Version, damit die LeserInnen das Werk genießen können und eine „wortgetreue“ Version in Prosa, um Homer den LeserInnen nahe zu bringen (vgl. Fanti, 1980:20ff.):

Convinto che per fare gustare un originale straniero la traduzione deve essere libera e per farlo conoscere con precisione è necessario sia scrupolosamente fedele, aveva offerto ai suoi lettori [...] una libera, disinvolta e originale in versi, l'altra in prosa schiava della lettera fino allo scrupolo [...]. (ibid.:30)

Cesarotti untersuchte das Problem der „treuen“ und „freien“ Übersetzung anhand von philosophischen Theorien und erzielte dabei wichtige Resultate. Einerseits kam er zum Schluss, dass Sprache und Stil sich im Laufe der Zeit verändern und sich weiterentwickeln. Er war der Meinung, dass die Art, wie etwas von verschiedenen Völkern verstanden, bewertet und wahrgenommen wird, Veränderungen unterliege. Andererseits stellte er fest, dass man die toten Sprachen und den Stil antiker Schriftsteller nicht bewerten könne:

Affermava quindi che negli antichi possiamo gustare quelle inequivocabili bellezze che rimangono tali in ogni tempo; ma che dobbiamo essere prudenti sia nel biasimare che nel lodare quelle espressioni che ormai sono lontane dal nostro modo di concepire e di parlare. (ibid.:26)

Daraus leitete er die Unübersetzbarkeit der Poesie ab und sprach sich gegen eine „treue“ Übersetzung der klassischen Autoren aus (vgl. ibid.:26f.).

Gegenteiliger Meinung war der italienische Dichter Francesco Cassoli (1749-1812). Er verstand unter einem wahren Übersetzer jemanden, der nicht der Bildung, sondern der Dichtung diene. So entschuldigte er auch nicht, dass jemand wie Cesarotti, der Italiener war und die Sprache einwandfrei beherrschte, behauptete, eine gute Übersetzung in Verse sei nicht möglich. Cassoli ging davon aus, dass die Aufgabe eines guten Dichters darin bestünde, die Schönheit des Originals nachzuahmen. Dabei unterschied er zwischen absolut und relativ Schöner. So bildete beispielsweise die „Seele des Originals“ (Fanti, 1980:39), die von Eigenschaften wie Ordnung, Vielfältigkeit, Leidenschaft und Harmonie des Dichters gekennzeichnet war, das absolut Schöne in der Poesie. Die Art, diese Qualitäten an verschiedene Umstände wie Klima, Religion, Politik, Meinungen und Bräuche anzupassen, bildete das relativ Schöne.

Das absolut Schöne eines Originals sei unveränderbar und der Übersetzer müsse es treu wiedergeben. Für Cassoli war es hingegen nicht möglich, das relativ Schöne eines Originals wiederzugeben. Daher müsse der Übersetzer vieles davon verändern und versuchen, es mit anderen Mitteln auszugleichen. Jene relativen Schönheiten, die der Übersetzer jedoch mit dem Autor gemeinsam hat, müssen unangetastet bleiben.

Da Italienisch eine wortreiche, für die Dichtung geschaffene Sprache sei, stellte es für Cassoli kein Problem dar, in Verse zu übersetzen. Weiters behauptete er, dass sowohl bei Originalen als auch bei Übersetzungen die Verwendung des Reims von der Gattung abhinge. So sollte der Übersetzer Reime dann vermeiden, wenn sie die Natürlichkeit stören könnten, wie es beim Brief, bei der Satire, bei der Komödie und Tragödie der Fall war. Man sollte den Reim jedoch für das Epigramm, die Ode, die Elegie und im Allgemeinen für alle erotischen und melodramatischen Dichtungen verwenden, und so schuf Cassoli für die Poesie einen neuen Platz. (vgl. Fanti, 1980:30ff.)

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass im 18. Jahrhundert in Italien zwar auch die Diskussion über „Treue“ bzw. „Untreue“ zum Original, dem man mehr Respekt als im 17. Jahrhundert entgegenbrachte, vorherrschte (vgl. Duranti, 1998:479). Aus den Reflexionen der oben angeführten Vertreter der italienischen Aufklärung geht im Rahmen dieser Diskussion hervor, dass im Hinblick auf die Form die Übersetzung von Poesie jener der Prosa bevorzugt wurde.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts setzte in Italien der Neoklassizismus ein, bei dem wie bei der deutschen Klassik ebenfalls römische und griechische Literatur übersetzt wurde (vgl. Hardt, 1996:513f.).

3.2 ÜBERSETZEN IN DER DEUTSCHEN KLASSIK

Wie auch in der Epoche der deutschen Aufklärung fanden es viele Übersetzer während der Epoche der deutschen Klassik legitim, im Zuge ihrer Übersetzung Veränderungen und Weglassungen vorzunehmen, um so womöglich noch einen besseren Text als das Original hervorzubringen. Obwohl sich zahlreiche

ÜbersetzerInnen theoretisch gegen Anpassungen und Bearbeitungen aussprachen, führten auch sie Änderungen durch. Wollten sie den LeserInnen ein Werk, das in einem gewissen räumlichen und zeitlichen Abstand zur Übersetzung stand, nahe bringen, fanden sie es als erforderlich, Änderungen durchzuführen. Weitere Gründe, die für eine Anpassung oder Bearbeitung sprachen, waren sprachliche Probleme, da die Zielsprache im Hinblick auf Syntaktik und Struktur nie der Originalsprache gleichen kann, Konnotationen, Anspielungen und auch Stilfragen (vgl. Roothaer, 1991:17ff.).

Im Hinblick auf die Frage der Übersetzung von Poesie in Prosa wurde diese auch von Goethe gutgeheißen, um den deutschen LeserInnen ein fremdes Werk nahe bringen zu können (vgl. *ibid.*:22). Häufig sprachen auch moralische Gründe dafür, anstößige Passagen wegzulassen oder sie für das Zielpublikum anzupassen. Jedoch war auch diese Gepflogenheit heftig umstritten, da die Moral für viele ÜbersetzerInnen keinen Anlass für Änderungen darstellte (vgl. *ibid.*:25f.).

So setzte sich unter den ÜbersetzerInnen auch zu Goethes Zeiten die Diskussion hinsichtlich Anpassung und Bearbeitung einerseits und „Treue“ zum Originaltext andererseits fort:

[...] viele Übersetzer, [...] darunter auch Goethe und Chr. M. Wieland, argumentierten abwechselnd zugunsten der Treue, der Anpassung oder der Bearbeitung. (Roothaer, 1991:17)

3.3 ÜBERSETZEN IN DER EPOCHE DER ROMANTIK

3.3.1 DIE FRÜHROMANTISCHE ÜBERSETZUNGSKONZEPTION

In der Romantik setzte eine gegenteilige Tendenz ein. Die Nationalsprachen und das Nationalgefühl blühten auf. Die eigene nationale Identität rückte in den Mittelpunkt, und gleichzeitig erwachte auch das Interesse an anderen Kulturen. Die deutsche Romantik stellte daher andere Anforderungen an die Übersetzung als die französische Klassik. Es ging nicht mehr darum, „geschönte“ Übersetzungen anzufertigen, sondern darum, die jeweilige Nationalsprache sowie das

Nationalgefühl und die Nationalkultur zu beleben (vgl. Mounin, 1967, 42ff.). Es entstand das Bewusstsein, dass sich die Kulturen voneinander unterschieden, und diese Unterschiede sollten in den Übersetzungen aufgezeigt werden:

Ein sprachliches Kunstwerk in seiner national und historisch bedingten Eigenart als Kunstwerk ins Deutsche zu übertragen, wurde zum Anliegen eigentlich erst für die Romantiker. (Knufmann, 1967:2681)

Die Frühromantiker träumten von einer „deutschen Weltliteratur“, die große literarische Werke aus verschiedensten Ländern und Epochen umfasste. Der frühromantische Kanon bestand darin, diese Werke ins Deutsche zu übersetzen, wobei bei den Übersetzungen die Fremdheit der Ausgangssprache bewahrt werden sollte. Durch dieses „verfremdende Übersetzen“ wurde einerseits die deutsche Sprache bereichert, was wiederum der deutschen Literatur zugute kam, andererseits sollte Deutschland dadurch zu einer „führenden Kulturnation“ erhoben werden (vgl. Huysen, 1969:152ff.).

Um dieses Ziel zu erreichen, mussten natürlich zuerst Sprachbarrieren überwunden und fremdes Wissen erschlossen werden (vgl. Knufmann, 1967:2681). Deutsch wurde als ideale Sprache für die Schaffung einer solchen Weltliteratur angesehen. Durch gute deutsche Übersetzungen sollte sogar das Erlernen von Fremdsprachen überflüssig werden. So sagte Johann Wolfgang von Goethe beispielsweise:

Denn nicht allein, daß unsere eigene Literatur es an sich verdient, sondern es ist auch nicht zu leugnen, daß, wenn einer jetzt das Deutsche gut versteht, er viele andere Sprachen entbehren kann. [...] Es liegt in der deutschen Natur, alles Ausländische in seiner Art zu würdigen und sich fremder Eigentümlichkeiten zu bequemen. Dieses und die große Fügsamkeit unserer Sprache macht denn die deutschen Übersetzungen durchaus treu und vollkommen. (Goethe zit. n. Mounin, 1967:45)

Auch Friedrich Schleiermacher stellte die Anforderung, das Fremde in der Übersetzung durchscheinen zu lassen. Die Voraussetzung für das Übersetzen stellt bei ihm die „Kunst des Verstehens“ dar, das heißt der Übersetzer muss sich zunächst fremdes Wissen aneignen, das er dann durch die Übersetzung dem Leser vermittelt.

Verschiedene Sprachen ziehen verschiedene Denkweisen nach sich, und so konnte für Schleiermacher eine Übersetzung beim Leser der Zielsprache niemals dasselbe vermitteln wie das Original. Da Schleiermacher jedoch die Paraphrase und die Nachbildung strikt ablehnte, gab es für ihn nur zwei Methoden, seinen Lesern den Genuss des Originals zu vermitteln: Entweder der Schriftsteller wird zum Leser oder der Leser zum Schriftsteller geführt. Da diese Methoden völlig gegensätzlich sind, kann nur eine der beiden verfolgt werden (vgl. Huyssen, 1969:56ff).

DEN SCHRIFTSTELLER ZUM LESER FÜHREN

Bei dieser Methode handelt es sich um eine Eindeutschung des Originals. Es wird so übersetzt, als ob der Schriftsteller „als Deutscher zu Deutschen gesprochen hätte“ (Huyssen, 1969:58). Dabei werden einerseits die sprachlichen Formen verändert, andererseits liegt das Problem wie bereits erwähnt darin, dass die Sprache niemals von den Gedanken des Menschen getrennt werden kann und somit die Gedanken des Autors verfälscht würden. Für Friedrich Schleiermacher ist diese Methode des Übersetzens, die von A.W. Schlegel und Novalis als „Travestie“ bezeichnet wurde, nicht anwendbar.

DEN LESER ZUM SCHRIFTSTELLER FÜHREN

Diese Methode des Übersetzens bezeichnet Schleiermacher als „eigentliches Übersetzen“. Hierbei handelt es sich um „verfremdendes Übersetzen“, dessen Ziel es ist, dem Leser zwar das fremde Werk verständlich zu machen, dabei soll ihm jedoch bewusst sein, etwas Fremdes vor sich zu haben. Die Aufgabe des Übersetzers besteht darin, das Publikum zum Schriftsteller zu führen, um ihm denselben Eindruck vom Werk zu vermitteln, den er selbst durch seine Sprachkenntnisse gewonnen hat (vgl. Huyssen, 1969:57ff.):

Autor und Leser treffen an einem mittleren Punkt zusammen, eben dort, wo der Übersetzer steht, der die Umwandlung des Werkes in die Zielsprache vornimmt. (Huyssen, 1969:58)

Der Ansatz der Frühromantiker, eine Weltliteratur zu schaffen, geriet jedoch mit dem Aufkommen eigener nationaler Literatur wieder in Vergessenheit (vgl. Huyssen, 1969:43).

3.3.2 ROMANTIK IN ITALIEN

Wie bereits in Kapitel 1.2 besprochen, war einer der Auslöser für die Verbreitung der romantischen Ideen in Italien der Artikel „*Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*“ von Madame de Staël, der in der Mailänder Wochenschrift *Biblioteca Italiana* im Jahre 1816 veröffentlicht wurde. In dieser Abhandlung lobt Madame de Staël die Ausdrucksfähigkeit der italienischen Sprache und insbesondere Vincenzo Montis Übersetzung der Ilias von Homer. Sie ist der Ansicht, dass die italienische von allen modernen Sprachen diejenige sei, die die Eindrücke von Homers Werk am besten wiedergeben kann:

Tra tutte le moderne lingue l'italiana è la più acconcia per imprimere tutti i sentimenti e gli affetti dell'Omero greco. [...] L'Europa certamente non ha una traduzione omerica, di bellezza e di efficacia tanto prossima all'originale, come quella del Monti [...] (De Staël, 1816:14f.)

Insbesondere können durch die sogenannten italienischen „versi sciolti“, d.h. ungereimten Verse die Gedanken, so wie es bei der Prosa der Fall ist, wiedergegeben werden, wobei das Metrum beibehalten wird (vgl. Robinson, 1997:243).

Ferner forderte sie die Italiener auf, moderne europäische Literatur, wie beispielsweise die Poesie der Engländer und der Deutschen, zu übersetzen und nicht mehr die Werke der Klassiker nachzuahmen. Sie war der Ansicht, dass fremde Literatur und Kultur dazu beiträgt, den Horizont zu erweitern und das Wissen zu vergrößern. Auch vermisste Madame de Staël eine Modernisierung in der italienischen Kultur und Literatur, die durch Literaten charakterisiert war, die sich nur auf den Klang der Wörter bezogen und nicht auf den Sinn eines Werkes (vgl. auch Duranti, 1998:479f.).

Durch den Artikel von Madame de Staël wurde in Italien eine Debatte über die Überlegenheit der Klassiker über moderne Werke und über die Frage nach Imitation oder Originalität entfacht. So äußerte sich der italienische Lyriker Giacomo Leopardi (1798-1837) ebenfalls zum Thema Übersetzen. Er glaubte jedoch im Gegensatz zu Madame de Staël, dass die Übersetzung moderner Autoren nichts wert gewesen war. Er unterstrich die Wichtigkeit der ästhetischen Qualität einer Übersetzung und war der Auffassung, eine gute Übersetzung mache es erforderlich, sie zu verschönern und die Zielsprache zu verbessern. Ferner war er davon überzeugt, dass ein guter Stil nur durch die Lektüre klassischer Literatur erzielt werden könne (vgl. Duranti, 1998:480).

Tatsache ist, dass es im 19. Jahrhundert zu einer Verbreitung der italienischen Kultur kam, die einem immer größeren Publikum zugänglich gemacht wurde. Es wurden nun auch andere moderne Sprachen übersetzt, die zuvor ignoriert worden waren. Während weiterhin aus dem Französischen übersetzt wurde und die Zahl der Übersetzungen aus dem Englischen drastisch anstieg, gab es kaum Übersetzungen aus dem Deutschen und Spanischen. Neu war auch, dass viele Übersetzungen die Bereiche Geschichte, Geographie, Wissenschaft, Philosophie und Wirtschaft abdeckten (vgl. *ibid.*:480).

Zu den bedeutendsten Übersetzern dieser Epoche zählen Vincenzo Monti, Ugo Foscolo, Ippolito Pindemonte sowie Domenico Cetti und Girolamo Orti, die beide direkt aus dem Russischen übersetzten (vgl. *ibid.*:480).

Zusammenfassend lässt sich hinsichtlich der Übersetzungsmethoden des 18. und 19. Jahrhunderts sagen, dass sich Für und Wider der verschiedenen Ansätze abwechseln. Diese verschiedenen Reflexionen, die über das Übersetzen angestellt worden sind, haben jedoch dazu beigetragen, eine moderne Translationswissenschaft zu entwickeln.

4 METHODISCHE VORGEHENSWEISE ZUR AUFFINDUNG

GEEIGNETER QUELLEN

Zur Erreichung meines Zieles, d.h. anhand von Biographien, Paratexten sowie Übersetzungen zu untersuchen, welche Rolle Übersetzerinnen im 18. und 19. Jahrhundert spielten, welche Autoren bzw. Originalwerke aus welchen Sprachen sie übersetzten und ob sie sich dabei in den Kanon der Übersetzer dieser beiden Jahrhunderte einfügten oder „subversiv“ handelten, musste ich, was die Recherchen anbelangt, eine umfangreiche Vorarbeit leisten.

Ich setzte meine Suche nach italienischen Übersetzerinnen bei Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts an. Als Ausgangspunkt dienten mir dazu vor allem Literaturlexika, die ich Eintrag für Eintrag nach italienischen Schriftstellerinnen durchforstete, die über Fremdsprachenkenntnisse verfügten oder unter deren Werken sich auch Übersetzungen befanden. Meine Suche führte ich über die Online-Kataloge und Zettelkataloge der Universitätsbibliothek Graz durch. Dabei waren mir einige Literaturlexika zugänglich, die mir bei einer ersten Recherche behilflich waren, wie etwa *Eroine, ispiratrici e donne di eccezione* von Francesco Orestano (1940) oder *Poetesse e scrittrici* von Maria Bandini Buti (1941). Bei Durchsicht dieser beiden Werke war es mir bereits möglich, zahlreiche Übersetzerinnen zu finden, die im Anhang meiner Diplomarbeit kurz erwähnt werden. Diese Anzahl beschränkte sich in weiterer Folge jedoch aufgrund verschiedener Selektionen, die ich in der Folge noch genau beschreiben werde, auf ein Minimum an Übersetzerinnen, die effektiv für eine Analyse herangezogen werden konnten.

Eine weitere Suche nach Übersetzerinnen führte ich computerunterstützt über die Recherchendatenbank Ultra*Net in der „Bibliografia italiana“ durch. Als äußerst nützlich erwies sich auch der italienische Verbundkatalog „SBN Servizio bibliotecario nazionale“, an den Bibliotheken aus allen Regionen Italiens angeschlossen sind und zu dem ich über das Internet Zugang fand.

Die erste Freude über die relativ große Anzahl an Übersetzerinnen in dieser Zeit schlug recht bald ins Gegenteil um, als ich feststellen musste, dass es sich als äußerst

schwierig erwies, biographische Angaben dieser Frauen sowie ihre Übersetzungen samt den paratextuellen Elementen ausfindig zu machen. Daher war es mir leider nicht möglich, alle „entdeckten“ Übersetzerinnen gleichermaßen in meine Diplomarbeit einzubinden. Bei der Selektion musste ich einige sehr wichtige Kriterien beachten. Einerseits begab ich mich auf die Suche nach biographischen Hinweisen über diese Übersetzerinnen, andererseits benötigte ich für meine Analyse Vorworte und Anmerkungen sowie ihre Übersetzungen, im Idealfall samt Originalwerk. Es war mir jedoch fast überhaupt nicht möglich, für die jeweiligen Übersetzerinnen alle diese Kriterien zu erfüllen. So fand ich einmal nur ihre Übersetzungen und kaum biographische Angaben oder umgekehrt.

Bei dem gesuchten Material handelte es sich vorwiegend um Texte, die im 18. und 19. Jahrhundert verfasst und veröffentlicht wurden und sich hauptsächlich in italienischen Bibliotheken befinden. Ich konnte bei meiner Literaturrecherche, die ich in diesem Stadium vor allem über den italienischen Verbundkatalog SBN sowie über zahlreiche andere im Internet befindlichen italienischen Bibliothekssysteme durchführte, einige Standorte über Biographien und Übersetzungen ausfindig machen. Meine computerunterstützten Recherchen endeten jedoch dort, wo Werke nicht mehr elektronisch erfasst worden sind und nur über die Zettelkataloge der Bibliotheken gefunden werden können.

Da es mir nicht möglich war, überall vor Ort zu recherchieren und verwendbares Material zu selektieren und die Werke sich in Bibliotheken über ganz Italien verstreut befanden, versuchte ich im Zuge meiner Recherchierarbeit, verschiedene Möglichkeiten auszuschöpfen.

Die erste Methode bestand darin, über die Fernleihe der UB Graz zu versuchen, Werke von den betreffenden italienischen Bibliotheken zu entleihen. Diese Vorgehensweise endete jedoch zumeist in einer Sackgasse, da viele der erforderlichen Werke im Hinblick auf ihr frühes Erscheinungsjahr nicht mehr über die Fernleihe entliehen werden dürfen.

Die zweite Strategie, die ich bei meiner Materialbeschaffung anwandte, war der Versuch, direkt zu einigen italienischen Bibliotheken mittels Fax oder E-mail Kontakt aufzunehmen, wobei ich teilweise recht erfreuliche Erfolge verzeichnen

konnte. So bekam ich von der Bibliothek *Malatestiana* in Cesena auf Anfrage sofort die Kopien einiger Vorwörter von Teresa Malvezzi Carniani per Post kostenlos zugesandt. Franca Ranghino von der Bibliothek *Centro Studi Piero Gobetti* in Turin übermittelte mir freundlicherweise ebenfalls kostenlos Kopien des Vorworts „*Ifigenia in Tauride*“ von Edvige de Battisti. Chiara Faggiolo von der *Biblioteca Comunale di Milano* war sogar so freundlich, mir die gewünschten Seiten einzuscannen und zu mailen. Darüberhinaus versorgte sie mich noch mit weiterführender Literatur und recherchierte für mich im „Catalogo dei Libri Italiani dell'Ottocento (CLIO)“, zu dem ich keinen Zugang finden konnte, zahlreiche Standorte der von mir gesuchten Werke. Sergia Adamo von der Universität Triest, mit der ich ebenfalls im Briefwechsel stand, konnte mir auch einige Standorte der gesuchten Werke ausfindig machen. An dieser Stelle möchte ich den MitarbeiterInnen dieser Bibliotheken sowie Sergia Adamo noch einmal meinen herzlichsten Dank für ihr Entgegenkommen aussprechen, denn es ist mir durchaus bewusst, dass es nicht Usus der Bibliotheken ist, solche Gefälligkeiten zu erweisen.

Des Weiteren musste ich sehr bald feststellen, dass es bei den meisten Werken des 18. und 19. Jahrhunderts nicht erlaubt ist, Kopien anzufertigen. Die *Biblioteca Nazionale Centrale di Roma* antwortete mir auf meine Anfrage bezüglich Kopien von Vorwörtern von Elisabetta Caminer Turra, man könne davon nur mehr Microfilme anfertigen lassen. Da ich noch Bedarf an Material für meine Untersuchungen hatte, bestellte ich direkt bei der *Biblioteca Nazionale Centrale di Roma* einen Microfilm der betreffenden Vorwörter. Ein weiterer Microfilm wurde mir von der Bibliothek *Società Napoletana di Storia Patria* in Neapel nach schriftlicher Anfrage über das Vorwort und die Einleitung der Übersetzung „*Niun diritto compete al sommo pontefice sul Regno di Napoli*“ von Eleonora de Fonseca Pimentel angefertigt.

Auf diesem Weg konnte ich Texte, die mir als Grundlage für meine Diplomarbeit dienen, nach eingehendem Schriftwechsel mit verschiedenen Bibliotheken bekommen. Es war jedoch nicht immer möglich, von Österreich aus Standorte über Werke herauszufinden und Bestellungen über bestimmte Buchseiten vorzunehmen, da wie bereits erwähnt alte Werke oft nicht elektronisch erfasst sind und nur über Zettelkataloge ausfindig gemacht werden können.

Der dritte Schritt meiner Strategie bestand darin, direkt nach Venedig zu fahren, um vor Ort Recherchen durchführen zu können. Bei meinem ersten Aufenthalt in der *Biblioteca Marciana* führte ich eingehende Recherchen in den Zettelkatalogen durch und stieß auf einige für meine Diplomarbeit relevante Werke. Laut Bibliotheksvorschriften dürfen in der *Biblioteca Marciana* pro Person und Tag jedoch nur fünf Bücher ausgehoben und wiederum nur Fotografien von den entsprechenden Seiten anfertigt werden. Da die Zahl der betreffenden Werke diese Einschränkung jedoch um ein Vielfaches überschritt und meine vorgesehene Zeit in Venedig dafür zu kurz war, plante ich einen zweiten Aufenthalt in Venedig, der sich als sehr erfolgreich herausstellte. In Begleitung meiner Freundin und Studienkollegin Susanne Paar und mit Hilfe der freundlichen MitarbeiterInnen der *Biblioteca Marciana* war es mir möglich, innerhalb kürzester Zeit in sämtliche Werke Einblick zu nehmen und von den entsprechenden Seiten einen Microfilm in Auftrag zu geben.

Der gute schriftliche Kontakt zu Dott. Stefania Rossi Minutelli der *Biblioteca Marciana* erlaubte es mir auch noch im Nachhinein von Österreich aus, Microfilm-Bestellungen von Werken vorzunehmen, die mir erst nach meinem Italienaufenthalt bekannt geworden waren und wofür ich auch ihr noch einmal meinen Dank aussprechen möchte.

Meine Recherchen nach betreffender deutscher als auch englischer Originalliteratur, die ich zur Analyse der italienischen Übersetzungen benötigte, führte ich hauptsächlich an der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien durch. Auch dort wurde es mir ermöglicht, trotz des Alters der Werke von einigen relevanten Seiten Kopien anfertigen zu lassen.

All diese Schritte trugen zur Selektion der in meiner Diplomarbeit angeführten Übersetzerinnen und ihrer Werke bei. Die langen Wartezeiten, die zwischen Schriftwechsel bzw. Bestellungen von Büchern über die Fernleihe sowie von Microfilmen lagen, die erst produziert werden mussten, waren maßgeblich daran beteiligt, dass sich meine Diplomarbeit zeitlich etwas in die Länge zog.

5 SECHS ITALIENISCHE ÜBERSETZERINNEN IM BRENNPUNKT

In diesem Kapitel wird nun das Leben und Werk von sechs italienischen Übersetzerinnen, die zwischen 1703 und 1920 lebten, in chronologischer Reihenfolge dargestellt. Ihre Biographien sollen Aufschluss über ihre soziale Rolle geben und zeigen, wie sehr ihre soziale aber auch private Situation ihr Handeln als Übersetzerinnen, das in Kapitel 7 eingehend besprochen werden wird, beeinflusste.

In den ersten beiden Biographien geht es um zwei Frauen, die im 18. Jahrhundert in Venedig lebten und sich vor allem der Literatur und dem Journalismus widmeten. Es handelt sich dabei um *Luisa Bergalli Gozzi* (1703–1779) und *Elisabetta Caminer Turra* (1751–1796).

Die dritte Übersetzerin ist *Eleonora de Fonseca Pimentel* (1752–1799). Ihr Leben spielte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ab und erreichte seinen Höhepunkt in der neapolitanischen Revolution von 1799. Eleonora de Fonseca Pimentel war während der kurzen Zeit der Parthenopäischen Republik als Journalistin tätig und in zahlreichen Wissensgebieten bewandert.

Teresia Carniani Malvezzi (1785-1859), die vierte Übersetzerin, lebte in Bologna und fertigte zahlreiche Übersetzungen aus dem Englischen und Lateinischen an. Die fünfte aus Gorizia stammende Übersetzerin, *Edvige de Battisti de Scolari* (1808-1868), übersetzte vorwiegend deutsche Werke von Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe und Gottfried August Bürger ins Italienische.

Die letzte Übersetzerin wird zugleich als erste Feministin Italiens bezeichnet. Es handelt sich dabei um *Anna Maria Mozzoni* (1837-1920), die sich im 19. Jahrhundert hauptsächlich mit der Frauenfrage auseinandersetzte und das Werk „*The subjection of women*“ von Stuart Mill ins Italienische übersetzte.

5.1 LUISA BERGALLI GOZZI (1703-1779)

5.1.1 BIOGRAPHIE

Luisa Bergalli wurde am 16. April 1703 als Tochter von Giovan Giacomo Bergalli und Diana Ingali in Venedig geboren (vgl. Bergalli, 1997:87). Zunächst lernte sie das Handwerk der Stickerei (vgl. Orestano, 1940:49). Erst später erwarb sie Kenntnisse in der italienischen, lateinischen und französischen Sprache sowie in Philosophie und Mathematik und wurde von den besten Lehrern ihrer Zeit unterrichtet. Dazu zählten:

[...] padre Antonio Alberghetti per la lingua italiana e la filosofia, l'abate Antonio Sforza per la lingua latina, Apostolo Zeno per l'arte drammatica e Rosalba Carriera per la pittura. (Bergalli, 1997:87)

Als Schriftstellerin verfasste Luisa Bergalli zahlreiche Libretti und Gedichte. Durch die Veröffentlichung ihrer literarischen Werke wurde sie in verschiedene Akademien aufgenommen. Besonders erwähnenswert ist die Akademie „Arcadia“, in der sie den Namen *Irminda Partenide* erhielt (vgl. Bandini Buti, 1941:85).

1738 heiratete sie den zehn Jahre jüngeren Gasparo Gozzi, mit dem sie eine unglückliche Ehe führen sollte. Diese Heirat bedeutete zwar einerseits einen sozialen Aufstieg, da sie in eine Adelsfamilie einheiratete, andererseits litt ihr literarisches Wirken sehr darunter. Luisa Bergalli Gozzi wurde Mutter von fünf Kindern und musste sich um die gesamte Adelsfamilie Gozzi kümmern, die sich finanziell in einer äußerst misslichen Lage befand. Um diese Situation zu verbessern, fertigte Luisa Bergalli Gozzi Übersetzungen an, beteiligte sich an den Übersetzungen des Ehemannes und schrieb Theaterstücke (vgl. Ricaldone, 1996: 191). Sie setzte jedoch in dem Versuch, die finanziellen Missstände der Familie zu bereinigen, ihre gesamte literarische Laufbahn aufs Spiel, indem sie einige mittelmäßige Werke verfasste (vgl. Bergalli, 1997:88). Wie es der damaligen Zeit entsprach, erschienen einige von Luisa Bergalli Gozzis Übersetzungen auch anonym. So wurde beispielsweise ihre Übersetzung „*Storia ecclesiastica di monsignor Claudio Fleury*“ auf Wunsch des Verlegers unter dem Namen Gasparo Gozzi veröffentlicht:

[...] continua il suo lavoro di traduttrice anonima e di raccoglitrice. La versione di Fleury uscita per interesse del libraio col nome del marito, è, fuor che nel primo capitolo, opera sua. (Tassistro, o.J.:153)

1756 verließ Gasparo Gozzi seine Frau und die fünf Kinder, um mit der Französin Jeanne Sara Cénet zusammenzuleben, die er nach Luisa Bergalli Gozzis Tod heiraten sollte (vgl. Bergalli, 1997:88).

Nachdem Gasparo Gozzi seine Familie verlassen hatte, zog sich Luisa Bergalli Gozzi immer mehr aus dem öffentlichen Leben zurück. Sie verfasste in jener Zeit zahlreiche Gedichte für Hochzeiten, Todesfälle oder verschiedene Zeremonien, lebte aber immer mehr in Zurückgezogenheit und Stille. Am 18. Juli 1779 verstarb Luisa Bergalli Gozzi in Venedig (vgl. Bergalli, 1997:89):

La malattia [...] e più il silenzio in che s'era chiuso negli ultimi anni il suo spirito, fecero l'oscurità attorno a lei quando scomparve [...]. (Tassistro, o.J.:192)

5.1.2 ORIGINALWERKE

Neben zahlreichen Übersetzungen, die im nächsten Kapitel aufgezeigt werden, verfasste Luisa Bergalli Gozzi auch Originalwerke. Bei ihrem ersten erfolgreichen Werk handelte es sich um das Libretto für die Oper „*Agide, re di Spagna*“, die dank Apostolo Zeno im Jahre 1725 im Theater S. Moisé in Venedig uraufgeführt wurde. Die Musik zu dieser Oper stammt von Giovanni Porta (vgl. Bergalli, 1997:87f.).

1726 veröffentlichte Luisa Bergalli in Venedig „*Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*“, eine Sammlung, die Werke von Dichterinnen vorangegangener Jahrhunderte umfasst. Damit wollte Luisa Bergalli das Interesse zeitgenössischer Intellektueller auf die Literatur von Frauen lenken und beweisen, dass die Werke von Frauen jenen der Männer ebenbürtig waren. Sie nahm in diesem Werk auch zugunsten der Bildung der Frauen Stellung (vgl. Bergalli, 1997:7).

1728 veröffentlichte Luisa Bergalli Gozzi die Tragödie „*Teba*“ in Venedig und 1730 das Libretto zur Oper „*Elenia*“ für das Theater Sant'Angelo in Venedig, die von Tommaso Albinoni komponiert wurde (vgl. Bergalli, 1997:87f.). Ebenfalls aus dem

Jahr 1730 stammte die Komödie „*Le avventure del poeta*“, die sie ihrem zukünftigen Schwager Jacopo Antonio Gozzi zueignete. Thema dieser Komödie waren die Probleme, mit denen die DichterInnen jener Zeit konfrontiert waren, nämlich finanzielle Probleme und Klassenunterschiede. Das Werk spiegelt die eigenen Erfahrungen, die Luisa Bergalli Gozzi als Schriftstellerin gemacht hat, wider (vgl. Ricaldone, 1996:190).

Ein ähnliches Ziel wie mit „*Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*“ verfolgte Luisa Bergalli 1738 mit einer Neuauflage des Werkes „*Rime*“ von Gaspara Stampa (Padua 1523–Venedig 1554), mit der sie das Werk dieser Dichterin aus dem 16. Jahrhundert aufwerten wollte.

1739 wurde mit der Musik von Giuseppe Giovanni Bonno das Oratorium „*Eleazaro*“ in Wien aufgeführt (vgl. Bergalli, 1997:87f.).

1743 wurde in Venedig die Tragödie „*Elettra*“ zur Aufführung im Theater Grimani di S. Samuele und 1747 „*La Bradamante*“ zur Aufführung im Theater S. Angelo in Venedig veröffentlicht. Diese beiden Werke wurden zwar unter dem Namen Gasparo Gozzi veröffentlicht, jedoch geht Giammaria Mazzuchelli in „*Gli scrittori d'Italia*“ (1760) davon aus, dass beide von Luisa Bergalli Gozzi stammen. In einer Rezension in „*Novelle Letterarie della Repubblica di Venezia*“ aus dem Jahr 1744 wird das Werk „*Elettra*“ ebenfalls Luisa Bergalli Gozzi zugeschrieben. „*L'Almanacco delle donne*“, das 1750 in Venedig zwar anonym veröffentlicht wurde, wie es damals durchaus üblich war, wurde ebenfalls von Luisa Bergalli Gozzi verfasst (vgl. Bergalli, 1997:91f.).

Des Weiteren schrieb Luisa Bergalli Gozzi zahlreiche Sonette und Gedichte zu den verschiedensten Anlässen (vgl. Bandini Buti, 1941:85ff.).

Mit den Werken „*Le avventure del poeta*“, „*Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*“ und der Neuauflage von „*Rime*“ wollte Luisa Bergalli Gozzi einerseits die Klischees aufzeigen, mit denen DichterInnen jener Zeit behaftet waren, andererseits wollte sie mit diesen Werken auch beweisen, dass Frauen mit demselben Intellekt wie Männer ausgestattet waren und die italienische Literatur mit ausgezeichneten Werken bereichern konnten.

5.1.3 ÜBERSETZUNGEN

Luisa Bergalli Gozzi übersetzte zahlreiche Werke aus dem Französischen und Lateinischen. Zwischen 1727 und 1731 wurden in Venedig „*Le Commedie di Terenzio*“, das die Stücke „*L’Andria*“ (Terenzio, 1727), „*L’Eunuco*“ (Terenzio, 1728), „*L’Affanatore*“ (Terenzio, 1728), „*I due fratelli*“ (Terenzio, 1729), „*Gli Adelfi*“ (1729) (vgl. Tassistro, o.J.:70), „*Il Formione*“ (Terenzio, 1730) und „*L’Ecira*“ (Terenzio, 1731) umfasst, veröffentlicht und zwischen 1736 und 1737 anonym „*Opere di Racine*“ mit den Stücken „*Berenice*“, „*Bajazet*“, „*Mitridate*“, „*Ifigenia*“, „*Fedra ed Ippolito*“, „*Tebaide*“, „*Andromaca*“, „*Britannico*“, „*Athalie*“ und „*Ester*“ (vgl. Bergalli, 1997:87f.).

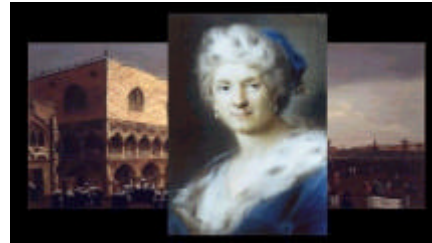
1739 erschien die Übersetzung „*Storia ecclesiastica di monsignor Claudio Fleury*“, die bis auf das erste Kapitel von Luisa Bergalli Gozzi übersetzt wurde, jedoch auf Wunsch des Verlegers unter dem Namen Gasparo Gozzi veröffentlicht wurde (vgl. Tassistro, o.J.:153). In Zusammenarbeit mit Gasparo Gozzi entstand 1745 die Übersetzung „*Il Misanthropo*“ von Jean-Baptiste Molière (vgl. Bergalli, 1997:88).

Im zweiten Band der Anthologie „*Teatro ebraico*“ aus dem Jahr 1751 befinden sich die Übersetzungen „*Il Gionata*“ und „*L’Assalonne*“ von Didier-Jaques Duché und „*I Maccabei*“ von Antoine Houdar de La Motte (vgl. Tassistro, o.J.:92). 1756 folgte die Übersetzung „*Le Amazzoni*“ von Madame Du Boccage (vgl. Du Boccage, 1756).

5.2 ELISABETTA CAMINER TURRA (1751-1796)

5.2.1 BIOGRAPHIE

Elisabetta Caminer Turra wurde am 29. Juli 1751 in Venedig geboren. Ihr Vater war Domenico Caminer, ihre Mutter hieß Anna Maldini (vgl. Bandini Buti, 1941:130).



Quelle: Puricelli, 2001

Domenico Caminer war einer der ersten Journalisten Venedigs, so wuchs Elisabetta Caminer mit dem Journalismus auf und folgte später dem Vorbild des Vaters. Bereits als junge Frau interessierte sich Elisabetta Caminer weniger für die Hausarbeit als für die Lektüre von Büchern, vor allem französischer Romane. Im Alter von 16 Jahren brach sie die Klosterschule ab und begann bereits an der Zeitschrift *„Europa letteraria“*, die ihr Vater 1768 gründete, mitzuarbeiten (vgl. Diamanti, 2001:1). Domenico Caminer wollte in seiner Zeitschrift das Beste aus anderen, vor allem aus ausländischen literarischen Zeitschriften veröffentlichen sowie seine Leser über neue Bücher informieren. Ausgezeichnete autodidaktisch erworbene Französischkenntnisse ermöglichten es Elisabetta Caminer, zahlreiche Artikel aus einigen zeitgenössischen französischen Zeitschriften ins Italienische zu übersetzen und in der Zeitschrift des Vaters zu veröffentlichen (vgl. Puricelli, 2001). Bereits mit 17 Jahren übersetzte sie Auszüge aus dem Theaterstück *„Eufemia ovvero Il trionfo della Religione“* von François Thomas Marie Baculard D’Arnaud und aus *„Ericia ovvero la Vestale“* von Gaspard Dubois-Fontenelle, die ebenfalls in der Zeitschrift *„Europa letteraria“* im September bzw. Oktober 1768 veröffentlicht wurden (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:11).

Elisabetta Caminer sprach sich bei ihrem Debüt als Redakteurin offen für die Aufklärung und die moderne Literatur jenseits der Alpen aus und stand somit im Widerspruch mit den Einstellungen des Vaters. Mit 18 Jahren übersetzte sie das Theaterstück *„L’onesto colpevole ossia l’amore filiale“* von Fenouillot de Falbaire für die Aufführung im Theater San Salvatore in Venedig (vgl. Diamanti, 2001:2).

Das Theaterstück fand großen Anklang, sodass der Direktor dieses Theaters die junge Übersetzerin ermutigte, weitere Theaterstücke, etwa „*Il disertore*“ von Louis Sebastien Mercier, ins Italienische zu übertragen (vgl. Bandini Buti, 1941:130).

Bereits mit 18 Jahren hatte Elisabetta Caminer klare Vorstellungen vom Theater und vertrat die Theaterreform von Carlo Goldoni (vgl. Puricelli, 2001, Petronio, 1993:185). In der „*Europa letteraria*“ zögerte sie auch nicht, Carlo Gozzi, Verfechter der „Commedia dell’arte“ und Schwager von Luisa Bergalli Gozzi, zu kritisieren (vgl. Puricelli, 2001). In dem Versuch, das zeitgenössische französische Theater in Italien bekannt zu machen, brach ein heftiger Streit zwischen Elisabetta Caminer und Carlo Gozzi aus:

La Caminer s’impegna a seguire i passi del Goldoni nella sua riforma del teatro e a introdurre il contemporaneo teatro francese presso il pubblico italiano. Da quello che forse era stata dapprima una relazione amichevole tra la Caminer e il Gozzi nasce quindi un conflitto letterario. (Sama, 1998:65)

Am 20. Juni 1772 heiratete Elisabetta Caminer den Arzt und Naturalisten Antonio Turra, dem sie nach Vicenza folgte, wo sie weiterhin für die „*Europa letteraria*“ arbeitete und ihren Übersetzungen von Theaterstücken nachging (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:24f.). In Vicenza eröffnete sie einen Salon, in den sie Intellektuelle und Literaten lud, und gründete eine Theaterschule, die ausgezeichnete SchauspielerInnen ausbildete (vgl. Diamanti, 2001:2). Neben ihrer Tätigkeit als Redakteurin und Übersetzerin war sie auch als Pädagogin, Dramaturgin, Regisseurin, Lehrerin und höchstwahrscheinlich sogar selbst als Schauspielerin tätig (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:59).

Von Vicenza aus arbeitete Elisabetta Caminer Turra bei der Auswahl der Beiträge für die Zeitschrift eng mit dem Abt und Naturwissenschaftler Alberto Fortis zusammen, sodass die Rolle ihres Vaters bei der Gestaltung der venezianischen Zeitschrift „*Europa Letteraria*“ immer mehr an den Rand gedrängt wurde. Elisabetta Caminer Turra und Alberto Fortis sahen in der Zeitschrift ein potentes Medium, die neuen aufklärerischen Ideen zu verbreiten (vgl. Puricelli, 2001).

Elisabetta Caminer Turra hatte einen großen Bekanntenkreis. Dazu zählten unter anderem die Venezianerin Giustina Renier Michiel (1755-1832), die Shakespeare übersetzte (vgl. Bandini Buti, 1941:171ff.), Isabella Teotochi Albrizzi (1760-1836), deren Salon in Venedig von Persönlichkeiten wie etwa Ugo Foscolo, Vittorio Alfieri, Ippolito Pindemonte und George Gordon Byron besucht wurde (vgl. Riganti, 1994:47) und Francesco Albergati Capacelli (1728–1804), ein bologneser Komödientextdichter, mit dem Elisabetta Caminer Turra einen intensiven Briefwechsel führte, in dem sie gegenseitig zu ihren Werken Stellung nahmen. Elisabetta rezensierte in ihrer Zeitschrift die Originalwerke und Übersetzungen von Francesco Albergati Capacelli, während dieser ihre übersetzten Theaterstücke, etwa „*Gabriella di Vergy*“ von Burette de Belloy und „*Il Disertore*“ von Louis Sebastien Mercier, in seinem privaten Theater in Bologna aufführte (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:12ff.).

1774 wurde die „*Europa Letteraria*“ in „*Il Giornale Enciclopedico*“ umbenannt, die Elisabetta Caminer Turra gemeinsam mit ihrem Vater leitete. 1777 übernahm sie jedoch gemeinsam mit dem Advokaten Giovanni Scola die Leitung der Zeitschrift, und die Redaktion und der Druck wurden nach Vicenza verlegt. Die Zeitschrift erschien wöchentlich und wurde Bezugspunkt für aufklärerische Ideen, die in Frankreich und in Deutschland bereits verbreitet waren sowie für die aufklärerische Kultur Italiens:

„Il Giornale Enciclopedico“ contribuisce in modo determinante alla diffusione in Italia delle idee e degli scritti di Voltaire, Rousseau, D’Alembert, ma anche Locke. (Puricelli, 2001)

Im Jahre 1781 wurde die Zusammenarbeit zwischen Elisabetta Caminer Turra und Giovanni Scola plötzlich aus unbekanntem Gründen abgebrochen (vgl. Puricelli, 2001), und 1782 wurde der Name der Zeitschrift in „*Nuovo Giornale Enciclopedico*“ umbenannt. Neben literarischen Themen behandelte man nun auch Themen wie etwa die neue Auffassung von Erziehung, die Erneuerung des Theaters und der Sprache (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:35f.). 1790 wurde der Name der Zeitschrift wiederum geändert, und zwar in „*Nuovo Giornale Enciclopedico*“

d'Italia“, die jedoch den Erfolgen ihrer Vorläufer nicht standhalten konnte und nur bis 1794 bestand (vgl. Diamanti, 2001:3).

1795 erkrankte Elisabetta Caminer Turra an Brustkrebs. Die noch im selben Jahr durchgeführte Operation brachte jedoch nicht den erhofften Erfolg und so verstarb Elisabetta Caminer Turra am 7. Juni 1796 in Orgiano bei Vicenza. Sie wurde in der Kirche Santo Stefano in Vicenza beigesetzt (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:54ff.).

5.2.2 ORIGINALWERKE

Neben ihren Übersetzungen verfasste Elisabetta Caminer Turra zahlreiche wissenschaftliche und literarische Artikel, die in den Zeitschriften „*Europa Letteraria*“, „*Il Giornale Enciclopedico*“ „*Nuovo Giornale Enciclopedico*“ sowie in der „*Nuovo Giornale Enciclopedico d'Italia*“ veröffentlicht wurden. Darüber hinaus schrieb sie auch Sonette und Gedichte zu feierlichen Anlässen wie Hochzeiten, Einweihungen aber auch zu Todesfällen (vgl. Bandini Buti, 1941:130f.).
Nachstehend werden ihre Originalwerke angeführt:

- *Sonetto all'Eccellentissima Signora Procuratessa Paolina Gambara Pisani Cognata Dignissima dell'Ecc. Signor Procuratore. In Poetici Componimenti per l'ingresso solenne alla dignità di Procurator di S. Marco per merito dell'Eccellentissimo Signor Gian-Francesco Pisani. Raccolti da Giambatista Lusa Nobile di Feltre, Venezia, Guglielmo Zerletti, 1763, p. XV*
- *Rime, in Poesie di diversi autori, in morte della contessa Antonia Dondi Orologio Borromeo, ecc., Padova, 1769*
- *Rime di donne illustri a Sua Eccellenza Caterin Dolfina cavaliere e procuratessa Tron, Venezia, Pietro Valvasense, 1773, pp. 20 s.*
- *Rime, in Raccolta di rime di donne illustri a S. E. Caterina Dolfin, ecc., Venezia, 1773*
- *Poesie per le fanciulle, Venezia, 1774*
- *Sonetto a sua eccellenza Polo Querini cugino della sacra sposa. In: Poesie nell'occasione che veste l'abito di S. Benedetto nel Nobilissimo monastero di S.*

- Zaccaria di Venezia la nobil donna Foscarina Garzoni che prende il nome die Maria Pisana*, Venezia, Stamperia Fenzo, 1781, p. XXVIII
- *Ottave per le felici nozze de' signori Francesca Ceroni e Giuseppe Dottor Disconzi*, Vicenza, Turra, 1785, pp. 3 – 10
 - *Idillio per il felicissimo ingresso di Sua Eccellenza Reverendissima Mons. Marco Zaguri alla Chiesa Vescovile di Vicenza*, Vicenza, Turra, 1786
 - *Idillio per il felicissimo ingresso alla dignità di Procurator di S. Marco di S. E. il Sign. Cavalier Andrea Memmo*, Vicenza, Turra, 1787, p. 10
 - *Versi nella partenza da Vicenza del podestà Camillo Gritti*. In *Tributo alla Verità*, Vicenza, Turra, 1788, pp. 3-18 e 101-106
 - *Versi in Raccolta di sentimenti ingenui presentati al Reverendissimo Signor D. Bartolomeo Fiorese nel suo solenne ingresso alla Pieve di S. Angelo da Antonio Caminer*, Vicenza, Turra, 1790, pp. 58-63 e 83 s.
 - *Idillio. Nel solenne ingresso del Rev. Sig. Abate Antonio Gobbetti alla Chiesa Parrocchiale di Santo Stefano in Vicenza*. Inserito nel „Giornale poetico, ossia Poesie inedite d’Italiani Viventi“. Anno Terzo, Secondo trimestre, Venezia, Giacomo Storti, 1791
 - *Il serto. Alla Nobile Signora Contessa Lucietta Da Porto*, Vicenza, Turra 1791
 - *Nuova raccolta di novelle morali*, tomi cinque, Vicenza, 1791-92-93
 - *Lettera sulle prime tragedie dell’ Alfieri*, in *Saggi dell’Accademia degli Unanimi*, tomo I. Torini, 1793
 - *Serto della contessa Lucietta Porto*, Vicenza, 1793
 - *Rime in Anno poetico, ossia Raccolta Annuale di Poesie Inedite di Autori Viventi*. Vol. IV, Venezia, Tip. Pepoliana, 1796, pp., 25-36

(Unfer Lukoschik, 1998:115ff. / Bandini Buti, 1941:130f.)

5.2.3 ÜBERSETZUNGEN

Elisabetta Caminer Turra verfügte über sehr gute Französischkenntnisse, die sie wie erwähnt bereits als junge Frau nutzte, um Artikel aus zeitgenössischen französischen Zeitschriften ins Italienische zu übersetzen und in der Zeitschrift „*Europea Letteraria*“ ihres Vaters zu veröffentlichen (vgl. Puricelli, 2001). Neben ihrer

Tätigkeit als Redakteurin übersetzte sie zahlreiche Theaterstücke, die sie 1772 in der Sammlung *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer Turra* in vier Bänden veröffentlichte. Diese Sammlung umfasst italienische Übersetzungen von Theaterstücken, die von Vertretern der europäischen Aufklärung geschrieben wurden und stellt eine sehr wichtige Etappe für die Verbreitung des bürgerlichen Trauerspiels in Italien dar (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:21).

Es handelt sich dabei um:

- *Olindo e Sofronia* von Louis-Sébastien Mercier
- *Eufemia o sia il trionfo della religione* von François Thomas Marie Baculard D'Arnaud
- *Il Disertore* von Louis-Sébastien Mercier
- *Il Matrimonio interrotto* von Jean-Francois Cailhava de L'Estandoux
- *Il Fabbricatore inglese* von Charles Georges Fénuillot de Falbaire de Quincey
- *Il collerico di buon cuore* von Carlo Goldoni in Französisch verfasst
- *L'Onesto colpevole o sia l'Amor filiale* von Charles Georges Fénuillot de Falbaire de Quincey
- *Gabriella di Vergy* von Pierre Laurent Buyrette de Belloy
- *I due amici ovvero il Negoziante di Lione* von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais
- *Il Falso amico* von Louis-Sébastien Mercier
- *Il ripiego felice* von Arthur Murphy
- *Béverlei* von Bernard-Joseph Saurin
- *Clarice* von Jean André Perreau
- *Giannina ovvero il Disinteresse* von Cavaliere D.S.W.
- *Jenneval ovvero il Barnevelt francese* von Louis-Sébastien Mercier
- *I pelopidi ovvero Atreo e Tieste* von Voltaire
- *Trionfo delle buone mogli* von Johann Elias Schlegel

(vgl. Unfer Lukoschik, 1998:117f.)

1774 wurde die *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra* in sechs Bänden veröffentlicht. Mit dieser Sammlung wollte

Elisabetta Caminer Turra ebenfalls einen Querschnitt der Theaterproduktion aus der Zeit der europäischen Aufklärung geben (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:43f.). Da Elisabetta Caminer Turra zwar über Französisch-, Englisch- und offensichtlich auch über Deutschkenntnisse verfügte, die zu übersetzenden Theaterstücke jedoch auch in anderen Sprachen wie Spanisch, Russisch usw. verfasst waren, fertigte sie Übersetzungen aus zweiter Hand an, wobei sie auf französische Übersetzungen dieser Werke zurückgriff. Nachfolgend sollen die Theaterstücke der sechs Bände angeführt werden, wobei sich in Klammer die jeweilige Sprache des Originalwerks – sofern dokumentiert – befindet:

Band I:

- *La Caccia di Enrico IV* von Charles Collé (französisch)
- *La Morte di Bucefalo* von Pierre Rousseau
- *L'Indigente* von Louis-Sébastien Mercier (französisch)
- *La moglie gelosa* von George Colman (englisch)

Band II:

- *Sara Sampson* von Gotthold Ephraim Lessing (deutsch)
- *Il Cieco di Bethnal-Green* von Robert Dodsley (englisch)
- *La sposa in Lutto* von William Congreve (englisch)
- *Solimano II* von Charles Simon Favart (französisch)

Band III:

- *Il Saggio nel suo Ritiro* von Don Giovanni de Mathos Fragoso (spanisch)
- *Lo Stagnajo politico ovvero l'uomo di stato immaginario* von Ludvig Holberg (dänisch)
- *Le leggi di Minosse* von Voltaire (französisch)
- *La bottega del Chincagliere* von Robert Dodsley (englisch)

Band IV:

- *Il Figlio Riconoscente* von Johann Jakob Engel (deutsch)
- *Non sempre è certo il peggio* von Don Pedro Calderon della Barca (spanisch)
- *Merival* von Francois Thomas Marie Baculard D'Arnaud (französisch)
- *Il Nascosto, e la Velata* von Don Pedro Calderon della Barca (spanisch)

Band V:

- *Alberto Primo ovvero Adelina* von Antoine Blanc (französisch)
- *Il Carretto del Venditore d'Aceto* von Louis-Sébastien Mercier (französisch)
- *Mentzikoff* von einem unbekanntem Autor (russisch)
- *La Giornaliera* von Ludvig Holberg (dänisch)

Band VI:

- *Natalia* von Louis-Sébastien Mercier (französisch)
- *La scuola de' costumi ovvero le Conseguenze del libertinaggio* von Charles Georges Fénoillot de Falbaire de Quincey (französisch)
- *Lo Stato di Matrimonio* von Jakob Friedrich Freiherr von Bielefeld (holländisch)
- *La madre gelosa* von Nicolas Thomas Barthe (französisch)

Im selben Jahr übersetzte sie "*Il magazzino delle fanciulle*" von Signora Beaumont, 1781 "*Il magazzino delle adulte*" und 1782 "*Istruzione per le giovani dame che entrano nel mondo e si maritano*" von derselben Schriftstellerin (vgl. Bandini Buti, 1941:131).

Aus dem Jahr 1780 stammt das Werk „*Quadro della storia Moderna dalla caduta dell'Impero d'Occidente sino alla pace di Vestfalia del signor cav. di Méhégan*“, das aus dem Französischen übersetzt wurde.

Elisabetta Caminer Turra zeigte auch großes Interesse an der deutschen Literatur. Besonderes Augenmerk legte sie dabei auf die Werke des Schweizer Dichters und Malers Salomon Geßner (1730-1788), dessen Werke sie ebenfalls ins Italienische übersetzte:

1781 veröffentlichte Elisabetta Caminer Turra „*Le opere del Sig. Salomone Gesnero tradotte dalla Sig. Elisabetta Caminer Turra, con le Novelle morali del Sig. D*** [Diderot], Tomi III, Vicenza, Turra, 1781*“.

Ferner übersetzte sie „*Idilli del Sig. Salomone Gessner tradotti. Tomi II, Livorno C. Giorgi, 1787*“ und „*Il primo navigatore. Poemetto del sig. Salomone Gessner, tradotto dalla signora Elisabetta Caminer Turra, Livorno, Giorgi, 1787*“.

Aus dem Jahre 1793 stammt ihre Übersetzung „*L'ammalato immaginario, commedia con prologhi e intermezzi di Molière*, traduzione di Elisabetta Caminer Turra. In *Biblioteca teatrale della nazione francese, ossia raccolta de' più scelti componimenti teatrali d'Europa*“.

„*Drammi Trasportati dal Francese Idioma Ad uso Del Teatro Italiano Da Elisabetta Caminer Turra Per servire di Proseguimento al Corpo delle Traduzioni Teatrali pubblicato dalla medesima qualche anno fa, Tomi II, Venezia, Albrizzi 1794*“ umfasst folgende Theaterstücke:

- *Tamos re d'Egitto* von einem unbekanntem Autor
- *L'Abitante della Guadaluppa* von Louis-Sébastien Mercier
- *L'Umanità o sia il Ritratto dell'indigenza* von Randon de Boisset
- *Paolo e Virginia* von E. Guillaume Francois de Favières
- *Lo spetro [sic] ovvero i due granatieri* von Alexandre Joseph Désenne
- *I sepolcri di Verona* von Louis-Sébastien Mercier
- *Il sordo o la Locanda piena* von Pierre Jean-Baptiste Choudard Desforges
- *La Lite di famiglia* von Francois Claude Le Roy de Lozembrune
- *La Curiosa* von Caroline Stéphanie Félicité Ducrest de Mézières comtesse de Genlis
- *Il sonnambulo* von Antoine de Ferriol comte de Pont-de-Vesle

(vgl. Unfer Lukoschik, 1998:120ff.)

Zu weiteren Übersetzungen zählen „*I nuovi racconti morali* di J.F. Marmontel“ (Forlani/Savini, 1991:109) und „*Del soggiorno dei conti del Nord in Venezia nel gennaio 1782*“, dessen Originalautor nicht bekannt ist (vgl. Bandini Buti, 1941:131).

5.3 ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL (1752-1799)

5.3.1 BIOGRAPHIE

Eleonora De Fonseca Pimentel wurde am 13. Jänner 1752 als Tochter von Don Clemente Henriquez de Fonseca Pimentel Chaves und seiner Frau Caterina Lopez de León in Rom geboren (vgl. Macciocchi, 1993:27). Ihr vollständiger Name lautete Eleonora Anna Maria Felice de Fonseca Pimentel (vgl. Cassani, 1999:26).



Quelle: Rosa, 1996

Eleonoras Familie portugiesischer Herkunft gehörte der Aristokratie an. Bis zu ihrem achten Lebensjahr lebte Eleonora mit ihrer Familie in Rom. 1760 musste sie jedoch Rom verlassen und nach Neapel emigrieren. Grund dafür war der Streit zwischen Portugal und der römischen Kurie, nachdem die Jesuiten aus Portugal und den portugiesischen Kolonien vertrieben worden waren (vgl. Macciocchi, 1993:21ff.). In Neapel widmete sich die talentierte junge Frau, die neben Lateinisch und Griechisch auch Italienisch, Französisch, Englisch und Portugiesisch beherrschte, ernsthaften Studien. Ihr Onkel, der Abt Antonio Lopez, der mit der Familie nach Neapel ging, übte auf Eleonoras Bildung großen Einfluss aus (vgl. *ibid.*:29):

Riprese gli studi di greco e di latino, ma affinava anche la conoscenza delle lingue moderne: il portoghese, idioma della terra di origine, l'italiano, il francese e l'inglese. Le furono procurati dal padre ottimi maestri, fu inserita negli ambienti intellettualmente più stimolanti, grazie allo zio colto, l'abate Don Antonio Lopez, eccellente letterato [...]. (Macciocchi, 1993:75)

Neben ihrer Vorliebe für Fremdsprachen interessierte sich Eleonora auch für Naturwissenschaften, Philosophie und für demokratische Ideen (vgl. Peterson, 1999:1). Bereits mit 16 Jahren gehörte Eleonora verschiedenen Akademien in Neapel an. In der Akademie „Filaleti“ war sie unter dem Anagramm *Epolnifenora Olcesamante* und in der Akademie „Arcadia“ unter dem Namen *Altidora Esperetusa* bekannt (vgl. Bandini Buti, 1941:268). Mit 18 Jahren schickte Eleonora ihre ersten

gedruckten Verse dem Dichter Pietro Metastasio, der Eleonoras Werke sehr lobte und bis zu seinem Tode mit ihr im Briefwechsel stand (vgl. Macciocchi, 1993:123).

Zu Eleonora de Fonseca Pimentels Lieblingsdisziplinen zählten Wirtschaft und öffentliches Recht. Dies ermöglichte ihr, folgende Abhandlung von Nicolò Caravita ins Italienische zu übersetzen und mit Kommentaren zu versehen: „*Niun diritto compete al Sommo Pontefice sul regno di Napoli. Dissertazione storico-legale del Consigliere Nicolò Caravita, tradotta dal Latino ed illustrata con varie note.*“ (vgl. Battaglini, 1997:11f.).

In Neapel ahmte man zu jener Zeit die am französischen Hof vorherrschende Etikette der Königin Marie-Antoinette nach, die im Gegensatz zu ihrer Schwester Maria Carolina beim Volk relativ beliebt war. Anlässlich der Geburt des Sohnes des neapolitanischen Herrscherpaares Carolina und Ferdinand fand am königlichen Hof ein Wettbewerb für DichterInnen statt. Unter den acht TeilnehmerInnen befand sich auch Eleonora de Fonseca Pimentel, die diesen Wettbewerb gewann. Mit diesem Sieg wurden ihr die Pforten zur Bibliothek des Königsschlusses geöffnet (vgl. Macciocchi, 1993:111ff.):

Carolina fece di lei la propria bibliotecaria. Fu allora che prese a trascorrere le sue giornate nella biblioteca della reggia, fra i libri che amava così fervidamente, e trovava riparo nelle sale che nessuno dei reali frequentava, le sale più silenziose dell'immensa dimora. (Macciocchi, 1993:119f.)

Eleonora ließ sich Bücher aus Paris kommen oder lieh sie von Bekannten, mit denen sie dann literarische und politische Diskussionen führte. Auch ihr gesellschaftliches Leben war sehr erfüllt. Sie besuchte verschiedene Salons und zahlreiche Bälle (vgl. Macciocchi, 1993:136).

Am 17. Oktober 1777 heiratete Eleonora de Fonseca Pimentel den vierzigjährigen Offizier Pasquale Tria de Solis aus Neapel (vgl. Bandini Buti, 1941:269) und am 31. Oktober 1778 kam ihr Sohn Francesco Maria Clemente Nicola zur Welt. Sie versuchte das Kind auf moderne Art großzuziehen und stillte es sogar selbst. Das Kind starb jedoch bereits mit acht Monaten (vgl. Macciocchi, 1993:140f.). Nach

sieben qualvollen Ehejahren, die von krankhafter Eifersucht, Schlägen und Treulosigkeiten des Ehemannes gezeichnet waren, wurde Eleonoras Ehe mit Hilfe ihres Vaters, der beim König ein Gesuch einreichte, aufgelöst:

Era il 1784 quando il padre chiese la separazione e il 1785 quando il marito non ebbe più potestà alcuna su di lei e nessun potere di perseguirla per la sua passione politica e culturale. (Macciocchi, 1993:142)

Eleonora de Fonseca Pimentel gliederte sich wieder in das gesellschaftliche Leben ein, besuchte den Salon von Giulia Carafa, der Ehefrau des Herzogs Serra di Cassano, und fand Trost und Ruhe in ihren Studien (vgl. Macciocchi, 1993:199).

Die autoritäre Politik der Herrscher in Neapel und der revolutionäre Wind, der aus Frankreich wehte, veränderte auch die politische Einstellung von Eleonora de Fonseca Pimentel (vgl. Bandini Buti, 1941:269). Sie propagierte demokratische Ideen und befürwortete eine friedliche Revolution (vgl. Peterson, 1999:2). Nach der französischen Revolution im Jahre 1789 bekamen es auch die Bourbonen in Neapel mit der Angst zu tun. Es wurden ausländische Zeitungen, vor allem die französische Zeitung „Moniteur“ verboten, und man begann, die neapolitanischen Jakobiner zu verfolgen (vgl. Macciocchi, 1993:206).

Als man Eleonora verdächtigte, Beziehungen zu den Jakobinern zu haben, stand sie unter ständiger Beobachtung. Am 5.10.1798 wurde sie mit der Anschuldigung, Jakobinerin zu sein, verhaftet und musste die darauffolgenden vier Monate unter menschenunwürdigen Bedingungen im Gefängnis verbringen (vgl. *ibid.*:222f.). Erst als der Feldzug der Bourbonen gegen die Franzosen scheiterte und König Ferdinand nach Sizilien flüchtete, wurde Eleonora aus dem Gefängnis befreit und beteiligte sich aktiv an der Revolution (vgl. Cassani, 1999:48f.). Sie ließ sich die Haare kurz schneiden, wie es bei RevolutionärInnen üblich war und wurde mit „cittadina Pimentel“ angesprochen. Vom 19. auf den 20. Jänner 1799 besetzte sie gemeinsam mit anderen Patriotinnen und Patrioten das Schloss Sant’Elmo in Neapel. Es galt das Motto: „*O vita, o morte!*“ (Macciocchi, 1993:240). Unter den Frauen, die sich teilweise als Männer verkleidet hatten, befanden sich patriotische Aristokratinnen sowie die Frauen von Jakobinern. Als die Franzosen unter der Führung von Jean-

Étienne Championnet am 23. Jänner 1799 Neapel erreichten, war das Schloss bereits erobert und mit einem Freiheitsbaum versehen (vgl. *ibid.*:240f.). An dem Tag, als die Parthenopäische Republik ausgerufen wurde, trug Eleonora ihr „*Inno alla libertà*“, eine Hymne auf die Freiheit, vor (vgl. Bandini Buti, 1941:269).

Während der Zeit der Republik wurde Eleonora die Zeitung „*Monitore napoletano*“ anvertraut, die sie vom 2. Februar bis zum 8. Juni 1799 fast ausschließlich alleine leitete (vgl. Macciocchi, 1993:263f.). Es handelte sich dabei um ein politisches Blatt, mit dem Eleonora einige Ziele verfolgte. Einerseits wollte sie die Regierung auf ihrem Weg der Reformierung vorantreiben, andererseits verteidigte sie das neapolitanische Volk und seine Bedürfnisse (vgl. Battaglini, 1997:32). Sie begab sich auch unter das neapolitanische Volk und verbreitete die neuen Ideen im Dialekt, um so besser verstanden zu werden. Dadurch wollte sie den Menschen die Werte der Republik näher bringen (vgl. Macciocchi, 1993:243f.).

Eleonora nahm sich auch kein Blatt vor den Mund, wenn es darum ging, über das neapolitanische Herrscherpaar zu schreiben. Sie bezeichnete Carolina im „*Monitore*“ als „*trimbade impura*“ und als Frau eines „*imbecille tiranno*“; damit unterschrieb sie ihr eigenes Todesurteil (vgl. *ibid.*:292).

Die Zeit für die junge neapolitanische Republik war noch nicht gekommen. Am 8. Juni 1799 fielen bourbonische Truppen unter der Führung Kardinal Ruffos in Neapel ein. Die Gräueltaten, die die bourbonischen Truppen im Namen des Königs begingen, reichten – wie bereits erwähnt – von Vergewaltigungen an Frauen, Kindern und sogar an Klosterschwestern bis zu Massakern. Die Jakobiner bzw. die Republikaner sollten im Namen des Königs systematisch ausgerottet werden (vgl. *ibid.*:349f.):

Entrate le masse Calabre nella città, ed unitesi colla plebagia,
che ben tosto comparve armata, tanti e tanti eccidii comise,
che la penna rifugge a descriverli. Guai a que' Patriotti che
non furono solleciti a ritirarsi in uno delle indicate Castella,
mentre il popolaccio, col pretesto della causa del Re, li
aggrediva e li massacrava. (Macciocchi, 1993:356)

Als Kardinal Ruffo in die Stadt einfiel, flüchtete Eleonora de Fonseca Pimentel mit anderen Patriotinnen in die Festung Sant'Elmo. Nach der Kapitulation der Republikaner am 21. Juni 1799 begab sie sich auf ein französisches Schiff, um ins Exil zu gelangen. Jedoch sollte Eleonora den neapolitanischen Hafen niemals verlassen, das französische Exil niemals sehen. Denn gemeinsam mit anderen Patrioten wurde sie im letzten Augenblick vom Schiff geholt und zum Tode verurteilt (vgl. Macciocchi, 1993:359f.). Die Verbrechen, derer sie angeklagt wurde, werden heute in den meisten Ländern der Welt nicht als Vergehen angesehen. Doch damals reichten sie für ein Todesurteil. Eleonora wurde beschuldigt, öffentliche Reden in den Strassen zu halten und eine Zeitung zu leiten (vgl. Peterson, 1999:3).

Am 18. August 1799 wurde Eleonora in das *Castello del Carmine*, in das sogenannte „*Anticamera della Morte*“, das Vorzimmer des Todes gebracht. Dort sollte sie die letzten vierundzwanzig Stunden bis zu ihrer Hinrichtung verbringen, die am 20. August 1799 stattfand (vgl. Macciocchi, 1993:374f.). Obwohl Eleonora eine Marchesa war und es nicht ihrer Würde entsprach, wurde sie erhängt und nicht enthauptet (vgl. *ibid.*:292). Auf ihrem Weg zum Galgen war sie dem Geschrei und den Beleidigungen der angesammelten Menschenmassen ausgesetzt: „A morte la Giacobba, viva'o rre“ (*ibid.*:380).

Trotzdem trat Eleonora dem Strang genauso mutig entgegen wie sie für die Freiheit gekämpft hatte. Im Angesicht des Todes, nachdem ihr noch eine Tasse Kaffee gewährt wurde (vgl. *ibid.*:379), sprach sie die Worte:

Forsan et haec olim meminisse juvabit
(E forse un giorno gioverà ricordare tutto questo) VIRGILIO
(Fonseca Pimentel zit. n. Macciocchi, 1993:5)

5.3.2 ORIGINALWERKE

Die Liste der Werke von Eleonora de Fonseca Pimentel ist sehr lang. Es handelt sich dabei vor allem um Gedichte, Dramen, Epithalamien und Sonette anlässlich eines Todes oder einer Geburt. Sie schrieb angeblich nur zwei Gedichte mit politischem

Inhalt. Eines davon war „*Inno alla libertà*“, das sie im Castello S. Elmo im Jänner 1799 verfasste (vgl. Battaglini, 1997:18). Den Großteil ihrer Werke schrieb sie jedoch zu freudigen Ereignissen im Herrscherhaus und für den Empfang von ausländischen Gästen. Das Epithalamium „*Il tempio della gloria*“ aus dem Jahre 1768 verfasste sie beispielsweise anlässlich der Hochzeit von König Ferdinand IV mit Maria Carolina (vgl. Cassani, 1999:31). Eine Ausnahme bildet das Bändchen „*Sonetti di Altidora Esperetusa in morte del suo unico figlio*“, in dem sie ihrem Schmerz über den Tod ihres Kindes Ausdruck verleiht (vgl. Battaglini, 1997:18f.).

Weitere Werke werden aus der Bibliographie in Benedetto Croce's „*La rivoluzione napoletana del 1799*“ zitiert:

- *Il tempio della gloria*. Epitalamio nell'augustissime nozze di Ferdinando IV re delle due Sicilie con Maria Carolina arciduchessa d'Austria di ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL, tra i Filaleti Epolnifenora Olcesamante, Napoli, 1768, presso Giuseppe Raimondi.
- Sonetto, in *Componimenti per le nozze dell'ecc.mo signore D. Gherardo Carafa Conte di Policastro ecc. con D. Maddalena Serra de'duchi di Cassano, e di D. Luigi Serra duca di Cassano ecc. con D. Giulia Carafa de'Principi della Roccella*, in Napoli, 1770, a p. 82. – La raccolta fu messa insieme da Luigi Serio.
- Sonetto, in *Componimenti per la morte di Monsignor Giovanni Capece de' baroni di Barbarano Patrizio del Sedile di Nido, vescovo di Oria*, raccolti da Michele Arditi giureconsulto napoletano, in Napoli, presso i Raimondi, 1771.
- Due epigrammi latini, col nome di Altidora Esperetusa, innanzi al libro di FR. VICTORIO DE SANTA MARIA, *Doctrina christiaâ e rosario de Nossa Senhora composta en metro*, En Napoles, na estamperia de Raimondi [1771]; ristampa di Roma, 1780.
- Sonetto, in *Rime di donne illustri a S. E. Caterina Dolfin cavaliere e procuratessa Tron nel gloriosissimo ingresso alla dignità di procuratore per merito di S. Marco di S. E. Cavalier Andrea Tron*, Venezia, P. Valvasense, 1773. La raccolta fu fatta da Luisa Bergalli.
- *A Maria Carolina regina delle due Sicilie per l'augustissimo parto d'una seconda bambina, Sonetto*, s. l. a., foglio volante.

- *La nascita d'Orfeo*. Cantata per l'augustissima nascita di S. A. R. il principe ereditario delle due Sicilie di ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL fra gli Arcadi Altidora Esperetusa, in Napoli, 1775, presso i Raimondi, di pp. 31.
- Sonetto, in *Componimenti poetici per le nozze di Vincenzo duca della Salandra con Beatrice di Sangro*, 1775.
- *Il trionfo della virtù*. Componimento drammatico dedicato all'Eccellenza del sig. Marchese di Pombal primo ministro segretario di stato del Re fedelissimo ecc. di ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL s. l. a. [Napoli, 1777].
- *Sonetti di Altidora Esperetusa in morte del suo unico figlio*, Napoli, 1779, di pp. 20.
- Sonetto, in *Orazioni e Sonetti nella solenne apertura della Reale Accademia delle Scienze e Belle lettere in Napoli recitata nel dì 5 maggio 1780*.
- *La gioia d'Italia*. Cantata per l'arrivo in Napoli delle LL. Alt. RR. il Granduca e la Gran Duchessa delle Russie di ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL nei Tria de Solis fra gli Arcadi Altidora Esperetusa. S. l. a., di pp. 11 num.: la 12.^a non numerata contiene un sonetto: *Alla Cesarea Imperial Maestà di Caterina II Imperatrice autocratica delle Russie*.
- *Il vero omaggio*. Cantata per celebrare il fausto ritorno delle loro Maestà di ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL... Epigr.: *Vultus ubi tum affulsit populo, gratior it dies*. HORAT. S. l. a. di pp. 23.
- Sonetto, in *Componimenti poetici per le leggi date alla nuova popolazione di Santo Leucio da Ferdinando IV re delle Sicilie P.F.A.* Napoli, dalla stamperia reale, 1789, a p. 23.
- Sonetto in dialetto napoletano per l'abolizione della chinea, in foglio volante, senza firma, ma che nella copia da me veduta reca a mano: "Di D. Eleonora Lopez [sic] Pimentel". È dedicato: *A lo rre nnuosto – Ferdinando IV – Ddio nce lo guard'e mmantenga – a nnomme de lo fedelissimo puopolo napoletano - Fabbeione; [...]*
- *La fuga in Egitto*. Oratorio sacro dedicato a S. A. R. D. Carlotta Borbone principessa del Brasile da Donna Eleonora de Fonseca Chaves. Napoli, MDCCXCII.
- *Monitore napoletano* (Dal n. 15 in poi *napoletano*). [...]

(Cassani, 1999:81ff.)

5.3.3 ÜBERSETZUNGEN

Leider war es mir im Zuge meiner Recherchen nur möglich, zwei Übersetzungen von Eleonora de Fonseca Pimentel ausfindig zu machen. Dabei handelt es sich um die Übersetzung der lateinischen Abhandlung von Nicolò Caravita „*Nullum jus pontificis maximi in regno neapolitano, dissertatio historico-iuridica*“ (Battaglini, 1997:27) aus dem Jahre 1707 ins Italienische und zwar mit dem Titel: „*Niun diritto compete al Sommo Pontefice sul regno di Napoli. Dissertazione storica-legale del Consigliere Nicolò Caravita, tradotta dal latino, ed illustrata con varie note.*“

Aus dem Portugiesischen übersetzte Eleonora de Fonseca Pimentel ein Werk von Antonio Pereira del Figueredo mit dem italienischen Titel: „*Analisi della professione di fede del santo padre Pio IV di ANTONIO PEREIRA DEL FIGUEIREDO, ecc., ora tradotta dal portoghese con alcune dilucidazioni*, Napoli, 1792, nella stamperia di Nicola Russo, in 4°, di pp. XV-140“ (Cassani, 1999:84).

Obwohl Eleonora de Fonseca Pimentel - wie bereits in ihrer Biographie erwähnt - neben Lateinisch und Portugiesisch auch Griechisch, Italienisch, Französisch und Englisch beherrschte, sind mir keine weiteren Übersetzungen bekannt.

5.4 TERESA CARNIANI MALVEZZI (1785-1859)

5.4.1 BIOGRAPHIE

Teresa Carniani wurde am 28. März 1785 in Florenz geboren (vgl. Orestano, 1940:140). 1801 heiratete sie den bologneser Grafen Francesco Malvezzi dei Medici, dem sie 1802 nach Bologna folgte. Unter dem arkadischen Namen *Ipsinoe Cidonia* eröffnete sie in Bologna ihren Salon, in den sie Gelehrte und Künstler lud und nahm Unterricht in klassischer Literatur, Philosophie und modernen Sprachen bei ausgewählten Lehrern wie dem Cardinal Giuseppe Mezzofanti (1774-1849), der angeblich etwa zwanzig Sprachen fließend sprach (vgl. Bonghi, 1998).

Zu ihrem Freundeskreis zählten der Dichter Vincenzo Monti (1754-1828) und der Literat Giulio Perticari (1779-1822) (vgl. Orestano, 1940:243). 1826 lernte Teresa Carniani Malvezzi in der *Accademia dei Felsinei* Giacomo Leopardi (1798-1837) kennen. Obwohl Giacomo Leopardi 13 Jahre jünger war als Teresa Carniani Malvezzi, entstand aus einer engen Freundschaft eine tiefe Leidenschaft, die Leopardi in seinen Briefen oft beschrieb (vgl. Bandini Buti, 1941:140). Giacomo Leopardi war von der Persönlichkeit und dem Wissen von Teresa Carniani Malvezzi überwältigt:

[...] e lui che non aveva ancora conosciuto una donna in grado di capire ciò che lui le diceva, provò per Teresa, per la prima volta in vita sua una sconvolgente e inebriante sensazione mai provata prima. (Bonghi, 1998)

Zu jener Zeit übersetzte Teresa Carniani Malvezzi einige Fragmente aus „*De Republica*“ von Cicero, und der Prinz Pietro Odescalchi, der sich zur gleichen Zeit an die selbe Arbeit machte, gestand der Übersetzerin bessere Übersetzerfähigkeiten zu als sich selbst (vgl. Bandini Buti, 1941:140).

Anders erging es ihr jedoch mit der Übersetzung des Werkes „*Sogno di Scipione*“ von Cicero, die ihr laut Bandini Buti Maria gestohlen wurde. So versuchte Giacomo Leopardi ihr bei der Suche des gestohlenen Manuskripts zu helfen und schrieb in einem Brief an den Verleger A. F. Stella:

Una contessa Malvezzi di qui, dama di molto spirito e di molta cultura ha composta una traduzione del „Sogno di Scipione“ ciceroniano, il manoscritto della quale le è stato rubato da un amico e mandato a stampare essa non sa dove. Mi ha pregato che io le domandi se per caso il manoscritto fosse stato inviato a lei in vista della sua edizione delle opere di Cicerone“, (3 settembre 1826). (Bandini Buti, 1941:140)

Nachdem der Ehemann von Teresa Carniani Malvezzi angesichts der langen und bis in die Nacht dauernden Besuche von Giacomo Leopardi Verdacht schöpfte, ging die Beziehung der beiden im Oktober 1826 abrupt auseinander (vgl. Bonghi, 1998).

Teresa Carniani Malvezzi lebte weiterhin mit ihrem Ehemann in Bologna. Erst nach einer ernsthaften Erkrankung verbrachte sie die letzten Jahre ihres Lebens in Einsamkeit und verstarb am 9. Jänner 1859 (vgl. Orestano, 1940:243).

5.4.2 ORIGINALWERKE

Teresa Carniani Malvezzi fertigte neben Übersetzungen von Alexander Pope und Cicero, die im nachfolgenden Kapitel angeführt werden, auch Originalwerke an:

- „*La cacciata del tiranno Gualtieri, accaduta in Firenze l'anno 1343*“, Kurzepos, Florenz, 1827.
- „*In morte di Vincenzo Monti*“, Gedichte, Bologna, 1829.
- „*La cacciata del tiranno Gualtieri, accaduta in Firenze l'anno 1343*“, sechs weitere Gedichte, die der Ausgabe von 1827 folgten, Bologna, 1832.

5.4.3 ÜBERSETZUNGEN

Zu ihren Übersetzungen zählen:

- „*Il riccio rapito*“, von Alexander Pope, Bologna, 1822 und Messina, 1836.
- „*Frammenti della Repubblica*“ von Cicero, Bologna, 1827.
- „*Della natura degli Dei*“, von Cicero, Bologna, 1828.
- „*Della divinazione del fato*“, von Cicero, Bologna, 1829.

- „*Del supremo dei beni e dei mali*“, von Cicero, Bologna, 1835.
- „*Il Messia*“, Ekloge von Alexander Pope, Bologna, 1825. (In „Poesie e prose inedite o rare d’italiani viventi“, Band VI).
- „*Lucullo*“ von Cicero, Bologna, 1836.
- „*Alla maestà di Carlo IV, esortazione di F. Petrarca per la pace d’Italia*“, Florenz, 1827.

(vgl. Bandini Buti, 1941:140)

5.5 EDVIGE DE BATTISTI DE SCOLARI (1808-1868)

5.5.1 BIOGRAPHIE

Edvige de Battisti de Scolari wurde am 7. Jänner 1808 als Tochter von Francesco Battisti di Rovereto in Gorizia geboren. Sie war eine angesehene Literatin, liebte die Dichtkunst und gehörte der Akademie „Agiati“ in Rovereto an, in der sie hohes Ansehen genoss. Als Übersetzerin übertrug Edvige de Battisti de Scolari Werke aus dem Deutschen ins Italienische. Vorzugsweise übersetzte sie Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe und auch Gottfried August Bürger. Ihre Übersetzungen versah sie mit Vorworten, die, wie im Kapitel 7 der vorliegenden Arbeit gezeigt werden wird, von beträchtlicher historischer und kritischer Bedeutung sind.

Edvige de Battisti de Scolari starb am 14. November 1868 in Verona (vgl. Bandini Buti, 1941:72).

5.5.2 ORIGINALWERKE

Neben ihren Übersetzungen verfasste sie auch zahlreiche Gedichte, die zum Teil in Geschenkbänden und auch in zeitgenössischen Zeitschriften veröffentlicht wurden. Aus Bandini Butis „*Poetesse e scrittrici*“ sind mir folgende Originalwerke bekannt:

- - „*Rime*“, in „*Scelta di poesie edite ed inedite di vari autori tirolesi*“, Trento, 1830
- „*Rime*“ im Geschenkband „*Non ti scordar di me*“, Milano, n.1, 2, 3.
- „*Terzine*“ im Geschenkband „*Non ti scordar di me*“, Milano, n. 8

(vgl. Bandini Buti, 1941:72)

5.5.3 ÜBERSETZUNGEN

Edvige de Battisti de Scolari übersetzte wie bereits erwähnt aus dem Deutschen. Zu ihren Übersetzungen zählen:

- *Ines di Castro*, tragedia del conte Giulio di Soden. Traduzione libera dal tedesco di Eduige De Battisti di S. Giorgio. Verona. Tipografia di Paolo Libanti Edit. 1827
- *Maria Stuarda*, tragedia di Federico Schiller, tradotta in versi italiani da Eduige de Battisti di S. Giorgio. Verona. Dalla Tipografia di Paolo Libanti, 1829.
- *Il conte d'Habsburg*. Ballata di Federico Schiller, recata in verso italiano da Eduige De-Battisti di San Giorgio. Verona. Dalla Tipografia di Paolo Libanti, 1829
- *L'Imperatore Massimiliano I sulla Martinswand, ossia monte di S. Martino, l'anno 1493*, romanza di E. G. Collin, tradotta in versi italiani. Verona, 1831. La Battisti vi premise un „Discorso“ letto all'I. R. Acc. degli Agiati di Rovereto, datato da Conegliano, 1° febbraio 1831. (Bandini Buti, 1941:72)
- *Ifigenia in Tauride*, dramma di G. Volfango Goethe, tradotto in versi italiani, da Eduige de Battisti di San Giorgio de Scolari. Verona dalla Tipografia di Paolo Libanti, 1832.
- *Canzone del brav'uomo*, ballata di Goffredo Augusto Bürger. Recata in rime italiane da Eduige de Battisti di S. Giorgio de Scolari.

5.6 ANNA MARIA MOZZONI (1837-1920)

5.6.1 BIOGRAPHIE

Anna Maria Mozzoni wurde am 5.5.1837 in Mailand geboren. Ihre Eltern, Delfina Piantanida und Giuseppe Mozzoni entstammten beide dem Adel. Als jüngste Tochter kam Anna Maria Mozzoni mit fünf Jahren in ein Internat in Mailand, wo sie bis zum Jahre 1851 blieb. Trotz der österreichfreundlichen und bigotten Erziehungsmaßnahmen des Internates wurden Anna Maria Mozzoni seit jeher gegenteilige Ideen vermittelt. Es war vor allem ihre Mutter, die ihre Kinder dazu erzog, die vorherrschenden Meinungen abzulehnen und es dem Vater, einem Patrioten, gleichzutun. Sie vermittelte ihren Kindern Werte, die für die Befreiung von der Fremdherrschaft sprachen, und was Frauen betraf, lehnte sie das allgemeine Vorurteil ab, Frauen hätten kein Recht auf Gedankenfreiheit (vgl. Pieroni Bortolotti, 1963:47f.).

Die Bildung von Anna Maria Mozzoni basierte auf der Lektüre von französischen und lombardischen Aufklärern und von Dichtern ihres Landes, „dal Porta al Parini, Mazzini e i romanzieri contemporanei, Balzac, la Sand, E. Sue, [...] furono i testi sui quali Anna Maria Mozzoni completò la sua educazione in famiglia“ (Pieroni Bortolotti, 1963:48).

Im Jahre 1858 gewann die Frauenfrage für Anna Maria Mozzoni besondere Bedeutung. Den Anstoß, als Feministin tätig zu werden, gab ein Artikel im Periodikum „*La ragione*“ von Ausonio Franchi, in dem die Diskussion zwischen Jenny D’Héricourt (1809-1875), Schriftstellerin und frühsoziologische Denkerin, und Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), französischer Frühsozialist und Schriftsteller, anlässlich der Volksabstimmung von Luigi Bonaparte in Frankreich geschildert wurde und wobei Pierre-Joseph Proudhon die Teilnahme der Frauen an den Aufständen von 1848 als die Ursache für die Niederlage der Demokratie sah. Diese und weitere Vorurteile gegenüber Frauen veranlassten Anna Maria Mozzoni aktiv dagegen vorzugehen (vgl. *ibid.*:51).

Die regionalen Unterschiede, die zu jener Zeit in Italien vorherrschten, weckten Anna Maria Mozzonis Interesse am Werk des französischen Sozialisten Charles Fourier (1772-1837), der den Entwicklungsgrad einer Gesellschaft an den Frauen maß: „la condizione della donna indicava il grado di civiltà di un popolo“ (Pieroni Bortolotti, 1963:53). Als erste Feministin Italiens angesehen, setzte sich Anna Maria Mozzoni für die Entwicklung der Frauen ein. Für sie stellte der Ausbruch aus der Abgeschlossenheit der Familie und das Recht auf Arbeit den Weg zur Emanzipation dar (vgl. Bandini Buti, 1941:57).

In der Hoffnung, dass in Italien endlich Veränderungen stattfinden würden und sich das „wahre Risorgimento“, nämlich jenes der Frauen bewahrheiten würde, schrieb Anna Maria Mozzoni zwei Bücher (vgl. Rognoni, 2000:1). Im Jahre 1864 verfasste sie „*La donna e e suoi rapporti sociali*“ und wollte damit die Tatsache bekräftigen, dass die nationale Unabhängigkeit nicht die bisherigen Errungenschaften ablehne (vgl. Pieroni Bortolotti, 1963:53f.).

In ihrem zweiten Buch „*La donna in faccia al progetto del nuovo codice civile italiano*“ verteidigte sie den Zugang der Frauen zum Berufsleben, Rechte für Frauen aus der Mittelschicht und gleichen Lohn für Arbeiterinnen (vgl. Rognoni, 2000:1).

Im Jahre 1868 gründete Anna Maria Mozzoni die Zeitschrift „*La donna*“, in der über feministische Aktivitäten im Ausland berichtet wurde (vgl. Käppeli, 1997:546). 1870 übersetzte Anna Maria Mozzoni das Werk von Stuart Mill „*The subjection of women*“ ins Italienische, im gleichen Jahr unterrichtete sie auch am von Vincenzo de Castro gegründeten Mädchengymnasium Philosophie und arbeitete an der Zeitschrift „*Riforma del secolo XIX*“ mit (vgl. Pieroni Bortolotti, 1963:91f.). Weiters zählte sie auch zu den ersten Frauen Italiens, die anhand von Reden in der Öffentlichkeit ihre Standpunkte vertraten: „[...] fa parte del gruppo di pioniere che scelgono di servirsi della parola viva, oltre che della penna“ (De Giorgio, 1993:398).

Anna Maria Mozzoni gehörte der Partei „Partito operaio italiano“ an (vgl. Pieroni Bortolotti, 1963:17). 1878 wandte sie sich dem Sozialismus zu (vgl. *ibid*:153). Von diesem Zeitpunkt an war sie vor allem in der Arbeiterbewegung aktiv. Sie weckte bei den italienischen Arbeiterinnen das Interesse für die Frauenfrage, die dann von den Frauenverbänden aufgegriffen und weitergeführt wurde (vgl. *ibid*:193ff.).

5.6.2 ORIGINALWERKE

Anna Maria Mozzoni verfasste zahlreiche Werke, die die Frauenfrage zum Inhalt hatten. Sie setzte sich darin mit den Rechten der Frauen hinsichtlich Bildung und Arbeit, ihrem Stimmrecht sowie ihrer rechtlichen und sozialen Stellung auseinander (vgl. Villani, 1913:126f.). Nachfolgend sollen ihre Originalwerke angeführt werden, die aus Maria Bandini Butis „*Poetesse e scrittrici*“ zitiert sind:

- *La donna e i suoi rapporti sociali*, Tip. Sociale, Milano, 1864
- *Dei diritti della donna*, Milano, 1865
- *La donna in faccia al progetto del nuovo codice civile italiano*, Tip. Sociale, Milano, 1865
- *Un passo avanti nella coltura femminile. Tesi e progetto*, Tip. internazionale, Milano, 1866
- *Il bonapartismo in Italia*, Milano, 1867
- *Delle scienze morali considerate in ordine all'educazione della donna*, Genova, 1871
- *Delle condizioni civili e politiche delle italiane*, Bergamo, 1878
- *Della riforma sociale in favore delle donne*, Roma, 1880
- *Lettera all'onorevole Zanardelli relatore sul progetto di legge della riforma elettorale*, Roma, 1881
- *Della riforma sociale in favore alle donne*, Roma, 1881
- *L'organizzazione dei lavoratori*, Roma, 1891
- *La donne nella famiglia, nella società e nello stato*, Bologna, 1891
- *I socialisti e l'emancipazione della donna*, Alessandria, 1892
(Bandini Buti, 1941:57)

5.6.3 ÜBERSETZUNGEN

Anna Maria Mozzoni übersetzte im Jahre 1870 das englische Werk „*The subjection of women*“ von John Stuart Mill mit dem Titel „*La servitù delle donne*“ ins Italienische. Weitere Übersetzungen sind mir nicht bekannt.

6 PARATEXTE

6.1 DAS BEIWERK EINES BUCHES

Ein literarisches Werk besteht nicht nur aus einem literarischen Text, sondern auch aus einem Beiwerk verbaler und nicht-verbaler Texte. Der französische Strukturalist Gérard Genette bezeichnet dieses Beiwerk als *Paratext*. Es handelt sich dabei um Texte, die das eigentliche Werk begleiten wie beispielsweise Umschlag, Titelseite, Name des Autors/der Autorin, Widmungen, Motti, Vorworte und Anmerkungen (vgl. Genette, 1992:9ff.):

Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. (Genette, 1992:10)

Paratexte dienen zur Erklärung von Verfahrensweisen und Strategien, die sich nicht im eigentlichen Text befinden. Sie sind von der Absicht des Autors/der Autorin charakterisiert und stellen eine Hilfsfunktion dar, die dem Haupttext jedoch immer untergeordnet ist. Um zu verstehen, wie ein Paratext funktioniert und welche Aufgaben er erfüllt, muss festgelegt werden, welche Funktionen seine Nachricht hat und an wen er adressiert ist (vgl. Crisafulli, 1999:92f.).

In diesem Kapitel soll näher auf die Funktionen von Paratexten, im Besonderen auf Widmungen, Vorworte und Anmerkungen eingegangen werden, da diese im Hinblick auf Übersetzungen, die im 18. und 19. Jahrhundert angefertigt wurden, maßgeblich dazu beitragen, Aufschluss über die Reflexionen und angewandten Übersetzungsstrategien von ÜbersetzerInnen zu geben.

DER NAME DES VERFASSERS/DER VERFASSERIN

Hier gilt es vorerst zwischen den Begriffen der *Onymität*, der *Anonymität* und der *Pseudonymität* zu unterscheiden. Die Onymität, d.h. den Namen des Autors oder der Autorin anzuführen, stellt heute nichts Ungewöhnliches mehr dar. Jedoch war es im Mittelalter üblich, den Autor/die Autorin nicht namentlich zu nennen und ihn/sie so in der Anonymität zu lassen. In der Klassik verwendeten Personen hohen Ranges

Anonyme, um ihren Anstand zu wahren. In Adelskreisen wurde es als unangebracht empfunden, seinen oder ihren Namen öffentlich anzugeben, obwohl aus der Identität des Autors/der Autorin oft kein Geheimnis gemacht wurde. Verfasste man/frau jedoch Werke, die Anlass zu Verfolgungen von Staat oder Kirche waren, musste die eigene Anonymität auf alle Fälle gewahrt bleiben (vgl. Genette, 1992:541ff.). Besonders Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts waren davon betroffen, ihre Werke namenlos zu veröffentlichen oder Pseudonyme zu verwenden. Wählten SchriftstellerInnen den Weg der Pseudonymität, so wurde das Werk nicht mit dem gesetzlichen Namen signiert, sondern mit einem anderen. Es kann sich dabei um den Namen eines Familienmitgliedes handeln, der Vorname kann geändert werden, Frauen können Männernamen annehmen oder es wird ein Anagramm erstellt, bei dem die Buchstaben oder Silben innerhalb eines Wortes umgestellt werden (vgl. Genette, 1992:50ff.). Dies war auch eine Gepflogenheit in verschiedenen italienischen Akademien. Eleonora de Fonseca Pimentel war beispielsweise - wie an anderer Stelle erwähnt - in der Akademie „Filaleti“ unter dem Anagramm *Epolnifenora Olcesamante* und in der Akademie „Arcadia“ unter dem Namen *Altidora Esperetusa* bekannt (vgl. Bandini Buti, 1941:268). Viele Schriftstellerinnen unterzeichneten ihre Werke auch etwa als „Dame von Stand“ (Dulong, 1997:432). Wie bereits im Kapitel „Italiens Frauen im 18. und 19. Jahrhundert“ der vorliegenden Arbeit besprochen, beschränkten sich die Aufgaben der Frau auf den Bereich des Privaten, und somit waren sie von der Öffentlichkeit ausgeschlossen. Schreibende Frauen übertraten, indem sie sich öffentlich äußerten, die sozialen Regeln, setzten ihren Ruf aufs Spiel, waren Beleidigungen und dem Spott ihrer männlichen Zeitgenossen ausgesetzt und riskierten, an den Rand der Gesellschaft gedrängt zu werden. Dagegen boten Anonyme und Pseudonyme zwar den erforderlichen Schutz, jedoch blieb diesen SchriftstellerInnen die offizielle Anerkennung, die ihnen zustand, versagt (vgl. Dulong, 1997:430ff.).

WIDMUNGEN

Hier muss zwischen den Begriffen Widmung und Zueignung differenziert werden. Beide Begriffe bezeichnen den Akt, einer privaten oder öffentlichen Person ein Werk als Zeichen der Verehrung zu widmen. Unter Zueignung wurde im 18. Jahrhundert

das Verfahren verstanden, mit dem es galt, das Wohlwollen eines reichen Adligen oder Mäzens zu gewinnen, da man/frau in finanzieller Hinsicht auf deren Großzügigkeit angewiesen war. Dies geschah entweder in Form einer kurzen Erwähnung des Adressaten, als Widmungsepistel oder Widmungsvorrede, bei der sich der Autor bzw. die Autorin in Form einer Rede an den Adressaten wandte (vgl. Genette, 1992:115ff.). Wie meine Diplomarbeit zeigen wird, handelt es sich jedoch beim Zueigner/bei einer Zueignerin nicht nur um den Autor/die Autorin des Werkes, da es auch üblich war, dass ÜbersetzerInnen ihre Übersetzung zueigneten. Die ökonomische Funktion der Zueignung verschwand zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit dem Aufkommen der nebenberuflichen Schriftstellerei (vgl. Retsch, 2000:85f.), und die Widmungsepistel übernahm eine Art Vorwortfunktion, mit der man/frau sich an Kollegen oder Lehrer wandte, die das Werk zu würdigen verstanden (vgl. Genette, 1992:115ff.). Heute sind Widmungen in einzelnen Exemplaren ohne finanziellen Hintergrund für Personen gedacht, die den Autor oder der Autorin in irgendeiner Weise nahe stehen (vgl. Wilpert, ⁷1989:171). Im Weiteren wird jedoch für beide Funktionen die Bezeichnung "Widmung" verwendet.

VORWORT

Im 18. und bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts war es üblich, dass SchriftstellerInnen seinem oder ihrem Werk ein Vorwort voranstellten, um damit eine gute Aufnahme des Werkes bei den LeserInnen, KritikerInnen sowie GönnerInnen zu gewährleisten. Das Vorwort, das dem Haupttext fakultativ vorgeschaltet werden konnte, wurde im 18. Jahrhundert auch als „Vorrede“, „Vorbericht“ und „Prolog“ bezeichnet oder wurde ganz einfach ohne Titel hingestellt. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts bildete sich jedoch immer mehr die Bezeichnung „Vorwort“ heraus (vgl. Retsch, 2000:49f.).

Das Vorwort stellt das Paratextelement dar, bei dem sowohl der Autor bzw. die Autorin als auch der Übersetzer bzw. die Übersetzerin des Werkes eine direkte Beziehung zum Leser und zur Leserin eingehen (vgl. *ibid.*:52f.). Demnach ist das Vorwort ein Bindeglied zwischen AdressantIn, RezipientIn des Werkes und dem Werk selbst und übt dabei eine vermittelnde Funktion aus (vgl. *ibid.*:65). Sowohl Genette (vgl. 1992:190ff.) als auch Retsch (vgl. 2000:57ff.) schreiben dem Vorwort

zahlreiche Funktionen zu: Die Hauptfunktion des Vorwortes im Original besteht bei Genette darin, eine gute Lektüre des Werkes zu gewährleisten. Es soll dem Leser/der Leserin nahegebracht werden, warum er/sie das Werk lesen soll und gleichzeitig soll das jeweilige Thema des Werkes aufgewertet werden. Diese „Aufwertungsfunktion“ tritt jedoch ab Beginn des 19. Jahrhunderts in den Hintergrund und wird von der Funktion, dem Leser/der Leserin wichtige Information für die gute Lektüre zu geben, abgelöst.

Eine weitere wichtige Funktion des Vorwortes stellt die sogenannte „Kritikabwendung“ dar. Der Autor bzw. die Autorin des Textes entschuldigt sich bereits vorab beim Publikum für etwaige Mängel oder Fehler, die das Werk aufweisen könnte. Es wird dem Leser/der Leserin oder dem Kritiker/der Kritikerin überlassen, eine Bewertung über das Werk abzugeben. Indem jedoch bereits im Vorfeld mögliche Kritikpunkte vom Autor bzw. von der Autorin selbst angesprochen werden, werden diese zugleich entkräftigt und unterbunden.

Des Weiteren übt das Vorwort besonders im Hinblick auf den Bildungsroman eine didaktische Funktion aus, die auch als „Absichtserklärung“ des Autors/der Autorin bezeichnet wird. Dabei erfährt der Leser/die Leserin oder Kritiker/Kritikerin, welche Absichten mit dem Werk verfolgt werden und was man/frau daraus lernen soll (vgl. Retsch, 2000:57ff.). Als Variante der „Absichtserklärung“ könnte laut Genette die „Gattungsdefinition“ gelten, da mit dieser Funktion besonders in den Epochen wie Barock und Frühromantik versucht wurde, Normabweichungen zu definieren (vgl. Genette, 1992:217ff.).

Neben den bereits erwähnten Funktionen erfüllt das Vorwort noch die Funktion, Informationen über die Entstehung eines Werkes bekannt zu geben und Quellen- bzw. Inhaltsangaben zu machen. Mit dem Vorwort kann sich der Autor/die Autorin auch an ein bestimmtes Publikum wenden, für das das Buch gedacht ist oder sich bei Personen bedanken, die maßgeblich zu dessen Entstehung beigetragen haben (vgl. Genette, 1992:190ff.).

Einige Vorwortfunktionen, die im 18. Jahrhundert ihre Anwendung fanden, spiegeln die Unsicherheit und das Gefühl nach Rechtfertigung der AutorInnen wider (vgl. Retsch, 2000:65). So versuchten beispielsweise zu Beginn des 18. Jahrhunderts deutsche Vorredner, ihre Übersetzungen von Lustspielen in die deutsche Sprache zu

rechtfertigen, da diese zu diesem Zeitpunkt kaum existierten (vgl. Grimberg, 1998:XXVIIIff.).

Im 19. Jahrhundert nahm mit zunehmender finanzieller Unabhängigkeit der SchriftstellerInnen auch ihr Selbstbewusstsein zu, was sich auch in ihren Vorworten niederschlug (vgl. Retsch, 2000:99).

Genette unterscheidet verschiedene Arten des Vorwortes: das „auktoriale“ oder auch „autographe“ Vorwort stammt direkt vom Autor/der Autorin des Werkes; beim „aktorialen“ Vorwort ist der angebliche Autor/Autorin des Vorworts eine Figur der Handlung und beim „allographen Vorwort“ ist der/die VorwortverfasserIn eine dritte Person (vgl. Genette, 1992:173). Diese dritte Person kann sowohl der Herausgeber/die Herausgeberin als auch der Übersetzer bzw. die Übersetzerin eines Werkes sein, die der Übersetzung ein anonymes oder signiertes Vorwort voranstellen. Dies zeigen allographe Vorworte, die den Übersetzungen aus den verschiedensten Epochen vorangestellt wurden:

Die Vorwortproduktion wäre somit eng mit der humanistischen Editions- und Übersetzungstätigkeit klassischer Texte des Mittelalters und der klassischen Antike verknüpft. (Genette, 1992:252)

Wie bereits erwähnt, kann der Übersetzer/die Übersetzerin das Vorwort anonym verfassen oder es signieren. Sobald der Übersetzer bzw. die Übersetzerin als VorwortverfasserIn jedoch beginnt, die eigene Übersetzung zu kommentieren, spricht Genette nicht mehr von einem allographen Vorwort, denn dessen Funktion besteht hauptsächlich darin, Informationen über das Werk, den Autor/die Autorin oder der Entstehungsgeschichte des Werks zu liefern oder dient dazu, Empfehlungen darüber abzugeben (vgl. *ibid.*:252ff.).

Ferner unterscheidet Genette zwischen einem „authentischen“ Vorwort, das einer wirklichen Person zugeschrieben wird und einem „fiktiven“ Vorwort, das einer fiktiven Person gilt (vgl. Genette, 1992:173).

ANMERKUNGEN

Ein weiteres Paratextelement stellen Anmerkungen dar. Genette definiert Anmerkungen folgendermaßen:

Eine Anmerkung ist eine Aussage unterschiedlicher Länge (ein Wort genügt), die sich auf ein mehr oder weniger bestimmtes Segment des Textes bezieht und so angeordnet ist, daß es auf dieses Segment verweist oder in dessen Umfeld angesiedelt ist. (Genette, 1992:304f.)

Die gängigste Methode, einen Text mit Anmerkungen zu versehen, geschieht mit Zuhilfenahme von Lettern, Sternchen und Ziffern, die einer Anmerkung zugeordnet werden (vgl. Genette, 1992:306). Anmerkungen besitzen einen fakultativen Charakter und wenden sich üblicherweise an den Leser/die Leserin des Werkes, können aber auch an bestimmte AdressatInnen gerichtet werden, die sich für etwaige zusätzliche oder abweichende Informationen interessieren könnten (vgl. Crisafulli, 1999:92). Wie bei den Vorworten unterscheidet Genette auch bei den Anmerkungen zwischen auktorialen, aktorialen, allographen, authentischen und fiktionalen, wobei allographe Anmerkungen von HerausgeberInnen und ÜbersetzerInnen stammen (vgl. Genette, 1992:307).

Auch im 18. Jahrhundert war es üblich, Übersetzungen mit Anmerkungen zu versehen. Knufmann (1967:2698) unterscheidet zwei Arten von Anmerkungen, „unerheblich-überflüssige und nützlich-nötige“. Letztere dienten dem besseren Verständnis des Textes, sie waren durch Prägnanz gekennzeichnet und waren für ein anderes Publikum, nämlich für Frauen bestimmt:

Ein Übersetzer, der sich dieser letzteren befleißigt, denkt dabei, wenn er sich sein Publikum vorstellt, weniger an Gelehrte [...] als an die bildungsfreudigen „Frauenzimmer“. (ibid.:2698)

Ein weiterer Unterschied zeigte sich darin, ob die ÜbersetzerInnen ihre Anmerkungen selbst verfassten oder sie von bereits bestehenden Übersetzungen übernahmen (vgl. ibid.:2698).

6.2 VORWORT UND WIDMUNG ALS REFLEXION KULTURPOLITISCHER UND ÄSTHETISCHER ANLIEGEN VON ÜBERSETZERINNEN

Im Hinblick auf Übersetzungen im 18. und 19. Jahrhundert stellten das Vorwort und die Widmung als paratextuelle Elemente einen Ort theoretischer Reflexionen dar, an dem ÜbersetzerInnen neben der Praxis des Übersetzens auch Überlegungen über ihre Übersetzung anstellten und sich mit deren Problematik auseinandersetzen. Diese theoretischen Äußerungen traf man jedoch nicht nur in Vorworten und Widmungen, sondern auch in anderen paratextuellen Elementen wie in Kommentaren, Anmerkungen oder Einleitungen von Übersetzungen an (vgl. Schwarze, 1999:127). In Anlehnung an das Kapitel „Paratexte“ soll nun aufgezeigt werden, welche politischen Anliegen ÜbersetzerInnen im Allgemeinen, vor allem jedoch die Übersetzerinnen der vorliegenden Arbeit in ihren Vorworten und Widmungen verfolgten.

Findet man für das deutsche Wort „Vorwort“ Synonyme wie „Vorrede“, „Vorbericht“ usw., so gilt dies auch für die italienische Bezeichnung „prefazione“, die auch als „avviso del traduttore“, „discorso preliminare“, „il traduttore a chi legge“, „al cortese lettore“ oder auch als „avvertimento preliminare“ betitelt wurde. In den von mir recherchierten italienischen Vorworten finden sich beispielsweise neben „Prefazione“ (Caminer Turra, 1774b:3) auch Bezeichnungen wie „Avvertimento della traduttrice“ (Caminer Turra, 1774a:1), „Discorso preliminare di chi traduce“ (Fonseca Pimentel, 1790b:III), „Avvertimento“ (Battisti de Scolari, 1829a:3), „A chi legge“ (Battisti de Scolari, 1829b:1) oder „Agli studiosi giovani“ (Carniani Malvezzi, 21839:I). Vorworte wurden der Übersetzung jedoch auch ohne Titel vorangestellt, wie es beispielsweise Edvige de Battisti de Scolari bei ihrer Übersetzung „*Ifigenia in Tauride*“ von Goethe tat (vgl. Battisti de Scolari, 1832a:V).

Im Allgemeinen sind hinsichtlich der Vorwortfunktionen Parallelen zum Vorwort im Original festzustellen. Zum einen erklärte der Übersetzer/die Übersetzerin die guten Absichten und Vorsätze, die mit der Übersetzung verfolgt wurden und wollte auf diese Weise sowohl Anerkennung gewinnen als auch mögliche Kritik im Vorhinein neutralisieren. Die ÜbersetzerInnen bedienten sich hierzu der „captatio benevolentiae“, mit der sie beabsichtigten, das Wohlwollen der LeserInnen zu

gewinnen (vgl. Ueding, 1994:122). Indem sie Unsicherheiten bezüglich ihrer Übersetzung zum Ausdruck brachten und sich vorab bei der Leserschaft für eventuelle Fehler, die ihre Übersetzung aufweisen könnte, entschuldigten, versuchten sie, negative Aspekte ihrer Arbeit zu relativieren. Zum anderen wurde bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts von Seiten des Auslandes Kritik an der italienischen Sprache und Kultur geübt. Ausgangspunkt dieser Kritik waren die Schriften des französischen Jesuiten Dominique Bouhours, der, indem er das Französische zur europäischen Universalsprache erheben wollte, alle anderen, besonders das Italienische, kritisierte (vgl. Schwarze, 1999:127ff.). Die Abwendung dieser Kritik kam im Vorwort wesentlich zum Tragen:

Vorreden sind eben nicht bloße Zierde eines Textes, denn sie haben ihren Sinn in der Rechtfertigung und Verteidigung des Textes gegen die nie ausbleibenden, lästigen ‚Fliegen der Kritik‘. (Schwarze, 1999:127f.)

In Vorworten zu klassischen Übersetzungen aus dem Lateinischen und Griechischen ins Italienische brachten der Übersetzer/die Übersetzerin die Überlegenheit des Italienischen zum Ausdruck, da es dank seiner Struktur von allen modernen Sprachen als einzige in der Lage sei, klassische Werke gut zu übersetzen und man/frau distanzierte sich vom französischen Übersetzergeschmack der „belles infidèles“ jener Zeit (vgl. Schwarze, 1999:133).

Was zeitgenössische Übersetzungen anbelangte, konnte man ab dem frühen 18. Jahrhundert einen Anstieg der Übersetzungen von französischen Theaterstücken beobachten. Die Vorworte dieser Stücke thematisierten einerseits vor allem literarische Gattungsprobleme, d.h. Übersetzungen von Versen in gebundene oder ungebundene Sprache. Andererseits wurde darin auch die Überlegenheit der italienischen Dichtung gegenüber der französischen zur Sprache gebracht (vgl. *ibid.*: 143ff.).

In ihren Vorworten und Widmungen behandelten auch die Übersetzerinnen der vorliegenden Arbeit die verschiedensten Themen. Nachfolgend soll nun dargestellt werden, welche Funktionen ihre Vorwörter und Widmungen im Hinblick auf ihre Übersetzungen erfüllten.

Aus den mir vorliegenden Vorworten und Widmungen wurde ersichtlich, welche Absichten die Übersetzerinnen damit verfolgten. So dienten Vorworte und Widmungen, die sich an die LeserInnenschaft der Übersetzung richteten, etwa dazu, das Wohlwollen der LeserInnen zu gewinnen und mögliche Kritik an ihrer Übersetzung im Vorhinein abzuwenden. Einige Übersetzerinnen brachten Bedenken hinsichtlich der Eleganz oder Ästhetik ihrer Übersetzung zur Sprache, baten die LeserInnen um Nachsicht und schwächten somit mögliche Kritik ab. So schrieb beispielsweise Eleonora de Fonseca Pimentel in ihrer Einleitung zur Übersetzung „*Niun diritto compete al Sommo Pontefice sul regno di Napoli*“:

[...] ci siamo mossi a tradurla su l'originale antico, sperando, che dalla cortesia de' Lettori ci sarebbe facilmente cononato, se alquanto avesse nelle nostre mani perduto del primigenio pregio della splendida eleganza, onde l'avea saputa abbellire l'autore; (Fonseca Pimentel, 1790b:IV)

Auch Edvige de Battisti de Scolari wandte sich in ihren Vorworten mit der Bitte an die LeserInnen, ihre Mühe und ihren Fleiß, die sie bei der Übersetzung aufgebracht hat zu akzeptieren. Sie überließ die Bewertung der Übersetzung den LeserInnen und hoffte auf Nachsicht, dass diese ihre Mängel verzeihen. In ihrem Vorwort zur Übersetzung „*Ifigenia in Tauride*“ von Goethe schrieb sie:

Così dall'una parte vorrà, io spero, sapermi grado del mio buon volere, avendo cercato di dare all'Italia una delle più belle produzioni dell'alemannna letteratura, e dall'altra mi sarà indulgente nel condonar quei difetti, ne' quali per avventura io fossi incorsa. (Battisti de Scolari, 1832a:XVII)

Unsicherheiten im Sinne der „captatio benevolentiae“ ließ Edvige de Battisti de Scolari auch in ihrem Vorwort zur Übersetzung „*Ines di Castro*“ von Julius Soden durchscheinen, da sie nicht sagen konnte, ob es ihr gelungen war, mit ihrer Arbeit eine poetische Übersetzung zu liefern und ob sie bei den LeserInnen bzw. ZuseherInnen des Stückes den gleichen Eindruck vermitteln konnte wie Julius Soden bei seinem Publikum und überließ diese Entscheidung dem Publikum (vgl. Battisti de Scolari, 1827:Vff.). Für sie war diese Übersetzung eine rein sprachliche und

literarische Übung, da sie, wie sie selbst zugab, das Übersetzen nicht besonders gut beherrschte und mit ihrer Übersetzung nur eines wollte: „[...] tentar le vie [d]el pelago profondo in altrui legno“ (Battisti de Scolari, 1827:XIII).

KULTURPOLITISCHE ANLIEGEN

Elisabetta Caminer Turra brachte in ihren Vorworten zu den Bänden der Sammlung „*Nuova raccolta di composizioni teatrali*“ klar zum Ausdruck, welche Absichten sie damit verfolgte. Das Hauptziel dieser Veröffentlichung war, nicht nur eine Idee des modernen französischen Theaters zu vermitteln, wie es bei ihrer Sammlung „*Raccolta di composizioni teatrali*“ der Fall war, sondern auch einen Einblick in das deutsche, englische, spanische, dänische und russische Theater zu geben und somit den „Geschmack“ anderer Länder in Italien zu verbreiten (vgl. Caminer Turra, 1774a:1ff.).

ABSICHTSERKLÄRUNG

Einige Übersetzerinnen gaben explizit bekannt, welche Absichten sie mit ihrer Übersetzung verfolgten. So wollten sie auch einen Beitrag zur italienischen Literatur leisten. Teresa Carniani Malvezzi veröffentlichte beispielsweise ihre Übersetzung „*Della Natura degli Dei*“ von Cicero, weil sie der Meinung war, „che questo volgarizzamento manchi alle Italiche lettere“ (Carniani Malvezzi, 1836ab:12). Edvige de Battisti de Scolari wollte mit ihrer Übersetzung „*Maria Stuarda*“ Friedrich Schiller in Italien zu noch mehr Ruhm verhelfen und das Werk, wie sie sagte, „in seinem wahren Licht“ für die italienische Bühne übersetzen (vgl. Battisti de Scolari, 1829b:6).

RECHTFERTIGUNG FÜR ÄNDERUNGEN

Vorwörter dienten auch dazu, Änderungen, die Übersetzerinnen im Zuge ihrer Tätigkeit vornahmen, zu rechtfertigen. Edvige de Battisti de Scolari rechtfertigte

zahlreiche Veränderungen und Weglassungen von Stellen in ihrem Vorwort zur Übersetzung „*Ines di Castro*“ folgendermaßen: Sie ging davon aus, dass diese Tragödie von Julius Soden den Ansprüchen des italienischen Theaters nicht gewachsen war und hielt es daher für legitim, Veränderungen durchzuführen, jedoch nicht ohne diese mit Anmerkungen am Ende ihrer Übersetzung zu versehen. Ihrer Meinung nach sollten diese Anmerkungen das Werk vollständig machen und auf die unterschiedlichen „Geschmäcker“ der verschiedenen Länder hinweisen (vgl. Battisti de Scolari, 1827:Vff.).

AUSEINANDERSETZUNG MIT ÜBERSETZUNGSSPEZIFISCHEN FRAGEN

Neben den Funktionen der Kritikabwendung und Absichtserklärung stellten die Übersetzerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts in ihren Vorworten auch Überlegungen im Hinblick auf das Übersetzen und auf literarische Strömungen und Gattungen an. In ihrem Vorwort zu „*Maria Stuarda*“ gibt Edvige de Battisti de Scolari einen kurzen Abriss über die damalige Situation der deutschen Literatur und des Theaters, die in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts dank Literaten wie Bodmer, Kleist, Klopstock, Lessing und Goethe einen deutlichen Aufschwung erlebte. Im Hinblick auf die Frage der Übersetzungen moderner europäischer Werke ins Italienische schloss sich Edvige de Battisti de Scolari der Meinung von Madame de Staël an, die behauptete, dass das Übersetzen ausgezeichneter Werke als größte Bereicherung für die Literatur eines Landes gelten kann und dies deshalb auch den italienischen ÜbersetzerInnen nahelegte:

Dovrebbero a mio avviso gl'italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche, onde mostrare qualche novità a'loro cittadini [...]. Che se le lettere si arricchiscono colle traduzioni de'poemi; traducendo i drammi si conseguirebbe una molto maggiore utilità; poiché il teatro è come il magistrato della letteratura. (De Staël, 1816:16)

Ferner schreibt Edvige de Battisti de Scolari hinsichtlich der Übersetzung dieser Tragödie ins Italienische kaum mehr Bedenken zu haben und stützt sich dabei auf den zeitgenössischen Dichter Alessandro Manzoni, der mit seinen Werken das

Interesse an den romantischen Ideen wecken konnte (vgl. Battisti de Scolari, 1829b:1f.).

Edvige de Battisti de Scolari setzte sich außerdem im Vorwort zu ihrer Übersetzung „*Ines di Castro*“ von Julius Soden mit der Tragödie und deren Regeln auseinander.

WIDMUNGEN

Manchmal wurden der Übersetzung sowohl Vorworte als auch Widmungen oder nur Widmungen vorangestellt, die an bedeutende Persönlichkeiten gerichtet waren. In diesen Widmungen drückten die Übersetzerinnen ebenfalls im Sinne der klassischen „*captatio benevolentiae*“ ihre Unsicherheit aus, sie entschuldigten sich bereits im Voraus für ihre mangelhafte Übersetzung und versuchten damit auch Kritik abzuwenden. Teresa Carniani Malvezzi widmete ihre Übersetzung „*Della Natura degli Dei*“ von M. Tullio Cicerone dem Prinzen *Don Pietro Odescalchi dei Duchi di Sirmio* und bittet ihn darin, Augenmerk auf den Autor des Werkes zu legen und nicht auf die Übersetzerin: „*Accettatelo guardando a chi compose, non chi tradusse [...]*“ (Carniani Malvezzi, 1836aa:3f.) Luisa Bergalli Gozzi möchte in ihrer Widmung der Übersetzung „*Le Amazzoni*“ der Signora Du Boccage das Wohlwollen von *Tommaso Giuseppe Farsetti* gewinnen und drückt dies in Versform aus:

Con novi detti, che mia penna esprese,
A te l'opera immortal rimando alfine:
Tu a Lei, che sulla Senna ha i lauri al crine,
Dì che mio stile al Suo valor non resse.
(Bergalli Gozzi, 1756:III)

Auch in ihrer Widmung zur Übersetzung „*L’Affannatore*“ an *Girolamo Giustiniano*, der Prokurator von San Marco war, bediente sie sich der „*captatio benevolentiae*“:

[...] ardisco dedicar al Vostro glorioso Nome questa terza
Commedia di Terenzio da me tradotta; e forse con tanto poco
d’arte, e di spirito [...] (Bergalli Gozzi, 1728b:4)

Oft wurden der Übersetzung auch sogenannte „notizie storiche“ vorangestellt, in denen historische Fakten über Personen gemacht wurden. Laut Edvige de Battisti de Scolari wurden die Fakten über Maria Stuart im Laufe der Zeit von nachlässigen Autoren verdreht und verstellt und führten oft zu Widersprüchlichkeiten. So hat sie es für notwendig befunden, ihrer Übersetzung einige Angaben über diese Königin zu machen, die sie verlässlichen Quellen wie der *“Storia della Casa dei Tudori”* von David Hume und Werken, die auch Friedrich Schiller als Grundlage für seine Tragödie heranzog, entnahm (vgl. Battisti de Scolari, 1829b:10f.). Edvige de Battisti de Scolari gibt auch in ihrem Vorwort zu *“Il Conte d’Habsburg”*, ebenfalls von Friedrich Schiller, biographische Angaben über Graf Rudolf von Habsburg (vgl. Battisti de Scolari, 1829a:3ff.).

Dieser kurze Abriss über die mir zur Verfügung stehenden Vorworte und Widmungen der einzelnen Übersetzerinnen lässt deutliche Parallelen zu den Vorworten und Widmungen der AutorInnen von Originalwerken sowie ihrer zeitgenössischen Übersetzerkollegen erkennen. So dienten Vorworte und Widmungen auch den Übersetzerinnen, sich für ihre Arbeit zu rechtfertigen, Kritik abzuwenden und darin ihre Standpunkte hinsichtlich literarischer und übersetzungsspezifischer Fragen zu äußern.

Wie die sechs Übersetzerinnen der vorliegenden Arbeit in ihren Vorworten und Widmungen im Einzelnen über ihre Übersetzungen reflektierten und welche Strategien sie im Zuge ihrer Übersetzungen anwandten, wird im nächsten Kapitel „Übersetzungsstrategien der italienischen Übersetzerinnen“ Gegenstand der Untersuchung sein.

7 ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN DER ITALIENISCHEN ÜBERSETZERINNEN

In diesem Kapitel soll untersucht werden, welche Strategien die sechs Übersetzerinnen, die im 5. Kapitel „Sechs italienische Übersetzerinnen im Brennpunkt“ porträtiert wurden, bei ihren Übersetzungen angewandt haben. Sowohl die Auswahl der übersetzten Werke und AutorInnen als auch eine Analyse der von ihnen verfassten Vorwörter und Widmungen sowie Textbeispiele sollen Aufschluss über ihre Übersetzungsstrategien geben. Zu Beginn jedes Kapitels soll dargelegt werden, wie die Übersetzerinnen in ihren Vorworten und Widmungen über ihre Übersetzung reflektierten. Danach soll der Versuch unternommen werden zu überprüfen, ob einerseits die von ihnen angewandten Übersetzungsstrategien mit den Reflexionen über ihre Übersetzung übereinstimmen, und ob sich die Übersetzerinnen andererseits in den Kanon der Übersetzer des 18. und 19. Jahrhunderts eingefügt oder ob sie „subversiv“ übersetzt haben. Ferner soll herausgearbeitet werden, wie sehr ihre Rolle als Frau ihre Arbeit bestimmte.

7.1 LUISA BERGALLI GOZZI

Luisa Bergalli Gozzi übersetzte, wie bereits in ihrer Biographie erwähnt, Komödien und Tragödien aus dem Französischen und Lateinischen.

Bei meinen Recherchen über Luisa Bergalli Gozzi sind mir nachfolgende angeführte Widmungen zugänglich gewesen, die sie ihren Übersetzungen vorangestellt hat. Mit der Widmung zur Übersetzung „*Le Amazzoni*“ von Madame du Boccage versuchte Luisa Bergalli Gozzi ganz im Sinne der klassischen „*captatio benevolentiae*“ das Wohlwollen von Tommaso Giuseppe Farsetti zu gewinnen und drückt dies wie bereits im Kapitel „Paratexte“ erläutert in Versform aus:

Con novi detti, che mia penna espresse,
A te l'opera immortal rimando alfine:
Tu a Lei, che sulla Senna ha i lauri al crine,
Dì che mio stile al Suo valor non resse.
(Bergalli Gozzi, 1756:III)

Ebenso gingen den Übersetzungen der Komödien von Terenz, die zwischen 1727 und 1731 veröffentlicht wurden, folgende Widmungen voraus: „*L’Andria*“ widmete sie dem Abt Arrigo di Collalto, „*L’Eunuco*“ Giacomo Soranzo, „*I due fratelli*“ Giorgio Cottoni, „*Il formione*“ dem Konsul Neilbrown Armigero, „*La Ecira*“ dem Grafen Francesco Beretta und „*L’Affannatore*“, dessen Widmung, wie im Kapitel „Paratexte“ erwähnt, ebenfalls die Funktion der „*captatio benevolentiae*“ erfüllte, dem Prokurator von San Marco Girolamo Giustiniano (vgl. Bergalli Gozzi, 1728b:4).

Die von Luisa Bergalli Gozzi angefertigten Übersetzungen von Terenz’ Werken beinhalteten jedoch nur ein Vorwort, das der Komödie „*L’Andria*“ vorangestellt wurde und das ich für meine Untersuchung bezüglich ihrer Übersetzungsreflexionen herangezogen habe.

Da es mir aus sprachlichen Gründen leider nicht möglich war, ihre Übersetzungen hinsichtlich der angewandten Strategien selbst zu untersuchen, stütze ich mich bei dieser Analyse vor allem auf Carlotta Egle Tassistros Buch „*Luisa Bergalli Gozzi. La vita e l’opera sua nel suo tempo*“ (o.J.), in dem Vergleiche von Auszügen aus den Originalwerken mit den Übersetzungen von Luisa Bergalli Gozzi angestellt werden. Im Kapitel 7.1.1 werden Terenz’ Komödien „*Le commedie di Terenzio*“ und im Kapitel 7.1.2 Racines Werke „*Le opere di Racine*“ anhand des mir zugrunde liegenden oben angeführten Materials auf Luisa Bergalli Gozzis Übersetzungsstrategien untersucht.

7.1.1 LE COMMEDIE DI TEREZIO

Obwohl Luisa Bergalli Gozzi nicht dem Adel entstammte, konnte sie, wie aus ihrer Biographie ersichtlich ist, dank des Abts Antonio Sforza Lateinkenntnisse erwerben und somit Terenz’ Komödien ins Italienische übersetzen (vgl. Bergalli, 1997:87). Wie aus Kapitel 2.2 “Schreibende Frauen in Italien” hervorgeht, war das Beherrschen einer Fremdsprache im 18. Jahrhundert von der Erziehung abhängig, und meist wurde es nur Frauen aus Adelskreisen ermöglicht, eine oder mehrere Fremdsprachen zu erlernen (vgl. Ricaldone, 1996:37).

Aus den Titelblättern der oben angeführten Widmungen zu den Komödien von Terenz geht hervor, dass Luisa Bergalli Gozzi sie allesamt in sogenannte “*versi*

sciolti”, d.h. ungereimte Verse übersetzte. Im Vorwort zur Komödie „*L’Andria*“, das Luisa Bergalli Gozzi mit „*A’ Lettori*“ betitelt, schreibt sie, dass sie mit dieser Übersetzung nicht beabsichtigt, die anderen Übersetzer, die dieses Werk bereits ins Italienische übersetzt hatten, zu übertreffen, sondern dass sie die Übersetzung einerseits nur zum eigenen Vergnügen machte, und dass andererseits Terenz als Vorbild für zeitgenössische Poeten dienen sollte. Sie selbst übersetzte „*L’Andria*“ in Elfsilbern ins Italienische, da sie der Auffassung war, dass sich dieses Versmaß ausgezeichnet dafür eignete, mit Einfachheit und Natürlichkeit Gefühle auszudrücken:

[...] ma del verso endecasilabo servita io mi sono, perchè credo, ch’egli benissimo si adatti ad esprimere con semplicità, e naturalezza ogni sentimento; [...] (Bergalli Gozzi, 1727b:10)

Hier spricht Luisa Bergalli Gozzi ganz im Sinne der „Accademia dell’Arcadia“, in der sie unter dem Pseudonym Irminda Partenide bekannt war. Wie bereits in Kapitel 1.2 „Italienische Literatur im 18. und 19. Jahrhundert“ dargestellt, wurden ab Beginn des 18. Jahrhunderts auch Frauen, d.h. sogenannte Hirtinnen in den Kreis der „Accademia dell’Arcadia“ aufgenommen, die im Hinblick auf die sich vollziehende Geschmackswende eine wesentliche Rolle spielten (vgl. Segler-Meißner, 1998:87f.). So wurden in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, die in Italien von der „Arcadia“ geprägt waren, eine Rückkehr zur Einfachheit und Natürlichkeit in der Literatur angestrebt, und die überladene Sprache des Barocks sollte reformiert werden (vgl. Fanti, 1980:4f.). Im Hinblick auf diese Reformbestrebungen der „Arcadia“ fügen sich Luisa Bergalli Gozzis Übersetzungsstrategien ganz in diesen Kanon ein.

In ihrem Vorwort zu „*L’Andria*“ zählte sie auch andere ÜbersetzerInnen auf, die diese Komödie von Terenz bereits ins Italienische übersetzt hatten. So verwendete *Alvise Querini* bei der Übersetzung von „*L’Andria*“ ebenfalls Elfsilber, während *Batista da Borgo Franco* und *Cristoforo Rosario* die Komödie in Prosa übertrugen. *Bernardo Felippini* übersetzte in Verse und *Giovanni Giustiniano di Candia* in gleitende Reime. Luisa Bergalli Gozzi führt als eine sehr gelungene Übersetzung

auch jene von *Fiammetta Malaspina Soderini* an, die aus dem 16. Jahrhundert stammt (vgl. Bergalli Gozzi, 1727b:9ff.).

Obwohl Luisa Bergalli Gozzi diese anderen Übersetzungen ins Italienische der Komödien von Terenz kannte, schien es jedoch, dass keine dieser Übersetzungen ihre eigene beeinflusst hätte. So stellt Carlotta Egle Tassistro fest, dass Luisa Bergalli Gozzis Stil bei der Übersetzung von Terenz' Werken „flüssig“ sei, sie nicht „wörtlich“ übersetzte und versuchte den Sinn, den Witz und die Komik ins Italienische zu übertragen. Dies sei ihrer eigenen Meinung nach das beste Mittel, ein klassisches Werk zeitgemäß zu übersetzen:

In generale il suo stile è festoso e snello, vi si scorge la cura di render il testo non nella lettera soltanto, come avviene agli altri che la precedono, ma nello spirito, e di riprodurre le arguzie e le situazioni comiche con una scioltezza spontanea, che sarebbe stata, riuscendo secondo il desiderio della scrittrice, il miglior mezzo di rendere un'immagine dell'arte antica alla maniera che i tempi richiedevano. (Tassistro, o.J.:65f.)

Mit diesem lebhaften Stil wurde sie mit der französischen Übersetzerin Anne Dacier (1654-1720) verglichen, die durch ihre Übersetzung der Werke „*Ilias*“ und „*Odyssee*“ von Homer ins Französische in ganz Europa bekannt war. In ihrem Vorwort zur Übersetzung „*L'Iliade d'Homer*“ aus dem Jahr 1699 unterstreicht Anne Dacier, dass sie nicht für ein gelehrtes Publikum übersetzt, das Homer auch auf Griechisch lesen könne, sondern für ein Publikum, das Homer nicht kenne. Sie bevorzugt dabei eine Übersetzung in Prosa, da sie der Meinung war, dass die französische Dichtkunst sich nicht dafür eigne, Homers Werk in seiner ganzen Schönheit auszudrücken. In Prosa könne man jedoch auch den Geist des Originals wiedergeben. Sie vergleicht einen guten Übersetzer auch mit einem Bildhauer, der es versteht, ein Abbild von einem Original zu schaffen (vgl. Robinson, 1997:186-189). Luisa Bergalli Gozzi und Madame Dacier unterschieden sich zwar in ihrer Interpretation, waren einander jedoch im Stil sehr ähnlich. Dies zeigt, dass beide zumindest in dieser Frage dem Geist der Zeit folgten und versuchten, den Stil des Originals durch andere eigene Sprachmittel zu ersetzen (vgl. Tassistro, o.J.:65ff.).

Bei dem Versuch, natürliche Lebhaftigkeit in ihre Übersetzungen zu bringen, übertrieb Luisa Bergalli Gozzi jedoch manchmal. Viele Ausdrücke schienen im Hinblick auf das Maß und die Eleganz, die den Stil Terenz' prägten, zu roh und zu einfach (vgl. Tassistro, o.J.:66). So übersetzte Luisa Bergalli Gozzi in Terenz' Komödie „*Il formione*“, Akt 2, Szene 3a:

Quia egens relicta est misera

*Umbè. Perchè la cattivella restò al mondo
senza un cane di soldo.*

(Bergalli Gozzi, zit. n. Tassistro, o.J.:66)

Dieser übertriebene Stil lässt sich aber auch darauf zurückzuführen, dass sich Luisa Bergalli Gozzi mit der Übersetzung von Terenz' Werken das Ziel gesetzt hatte, selbst Komödien schreiben zu lernen, wobei Terenz als klassischer lateinischer Poet als Vorbild dienen sollte (vgl. Tassistro, o.J.:67). Sie folgte dabei der klassischen Tradition der Komödie, bei der Menschen aus unteren Volksschichten mit einer einfachen Sprache auftraten (vgl. Killinger, 1998:53). Auch ihre eigene erste Komödie „*Le avventure del poeta*“, die im Jahr 1730 erschien, spiegelt thematisch die Probleme und Klassenunterschiede der DichterInnen jener Zeit wider (vgl. Ricaldone, 1996:190).

Ein erster Neudruck der Übersetzung der Komödien von Terenz erschien 1733. Ein weiterer wurde 1735 begonnen und erst 1739 mit der Übersetzung „*Ecira*“ fertiggestellt. Die Neuauflagen beinhalten die Komödien „*Gli Adelfi*“, „*Il Formione*“, „*L'Ecira*“, „*L'Andria*“, „*L'Eunuco*“ und „*L'Affannatore*“ (vgl. Tassistro, o.J.:69).

Bei der Untersuchung dieser Neudrucke stellte Carlotta Egle Tassistro fest, dass Luisa Bergalli Gozzi ihre Übersetzungen teilweise korrigiert und verändert hat, wobei sie bei den Korrekturen lebhafter und genauer übersetzte. Oft hielt sie sich enger ans Original, auch wenn dabei etwas an Klarheit verloren ging (vgl. Tassistro, o.J.:70). So führte sie beispielsweise bei der Übersetzung der Komödie „*Gli Adelfi*“ folgende Veränderungen durch:

1. Akt, Szene 1a: <i>Nisi ne hoc foret</i>	1. Version <i>Oh, nol diss'io che batte qui</i>	korrigierte Version: <i>dovea succeder questo</i> (Bergalli Gozzi, zit. n. Tassistro, o.J.:70)
---	--	---

5. Akt, Szene 6a: <i>Id salvos fies</i>	1. Version <i>Bacio le mani</i>	korrigierte Version: <i>Il cielo vi dia buon di.</i> (Bergalli Gozzi, zit. n. Tassistro, o.J.:70)
--	------------------------------------	--

Anders ging sie jedoch bei folgender Korrektur vor, bei der sie der Übersetzung mehr Klarheit im Ausdruck verleiht:

5. Akt, Szene 6a: <i>Paulatim plebem primulum facio meam.</i>	1. Version <i>Bel bello intanto, io tiro dalla mia costoro</i>	korrigierte Version: <i>Pian piano io mi fo amiche queste genterelle.</i> (Bergalli Gozzi, zit. n. Tassistro, o.J.:70)
--	---	---

Oft ist der Grund für ihre durchgeführten Änderungen nicht ersichtlich. Carlotta Egle Tassistro führt die zahlreichen Korrekturen auf eine gewisse Unzufriedenheit in Bezug auf ihre ersten Übersetzungen zurück, von der Luisa Bergalli Gozzi in ihrem Vorwort zur Komödie „*L'Andria*“ aus dem Jahr 1735 spricht und in dem sie auch zum Ausdruck bringt, dass sie sich bei ihren ersten Übersetzungen von Terenz' Werken noch zu jung und unerfahren gefühlt hatte (vgl. Tassistro, o.J.:70).

Die oben angeführten Beispiele lassen jedoch darauf schließen, dass Luisa Bergalli Gozzi bei ihren Übersetzungen von Terenz' Komödien sowohl theoretisch als auch praktisch den Anforderungen, die die Mitglieder der „Arcadia“ an eine Übersetzung stellten, entspricht, die wie im 3. Kapitel „Reflexionen über das Übersetzen im 18. und 19. Jahrhundert“ dargelegt, „Treue“ zum Original und eine Suche nach Klarheit und Stil anstrebten.

So wird Luisa Bergalli Gozzi einerseits den eigenen Anforderungen, die sie in ihrem Vorwort an die Übersetzung von Terenz' Komödien stellt, gerecht, andererseits fügt sie sich auch in den vorherrschenden Übersetzungskanon der Epoche der "Arcadia" in zunehmendem Maße im Verlauf ihrer Übersetzungstätigkeit ein.

7.1.2 OPERE DI RACINE

Wie aus Kapitel 3 hervorgeht, begann sich im 18. Jahrhundert die französische Kultur in Italien zu verbreiten. Vorzugsweise wurden französische Komödien und Tragödien aus dem 17. Jahrhundert von Molière, Racine, Corneille, usw. ins Italienische übersetzt. Luisa Bergalli Gozzi folgte ebenfalls dieser Praxis und übersetzte neben klassischen Werken auch modernere französische Literatur wie die Werke von Racine.

Luisa Bergalli Gozzis Übersetzung „*Opere di M. Racine tradotte*“, die „*Berenice*“, „*Bajazet*“, „*Mitridate*“, „*Ifigenia*“, „*Fedra ed Ippolito*“, „*Tebaide*“, „*Andromaca*“, „*Britannico*“, „*Athalie*“ und „*Ester*“ von Jean Racine (1639-1699) umfasst, wurde in zwei Bänden von Domenico Lovisa 1736 und 1737 in Venedig anonym veröffentlicht. Luisa Bergalli Gozzi genoss zwar als Hirtin innerhalb der akademischen Gesellschaft der „Arcadia“ einen gewissen Schutz, doch ist davon auszugehen, dass im Hinblick auf die Tatsache, dass schreibende Frauen im 18. Jahrhundert von der Gesellschaft diskreditiert wurden, dieser Schutz bei der Übersetzung solch herausragender Literatur nicht ausreichte und sie es deshalb vorzog, ihre Übersetzung anonym zu veröffentlichen. Interessant ist auch festzustellen, dass Luisa Bergalli Gozzis Übersetzung „*Storia ecclesiastica di monsignor Claudio Fleury*“ 1739 auf Wunsch des Verlegers unter dem Namen ihres Ehemannes Gasparo Gozzi veröffentlicht worden ist (vgl. Tassistro, o.J.:153), was die Situation von Übersetzerinnen bzw. Schriftstellerinnen zu jener Zeit im Hinblick auf die Möglichkeit der Veröffentlichung ihrer Werke, wie in Kapitel 2.2 geschildert worden ist, deutlich widerspiegelt.

Nichtsdestotrotz war Luisa Bergalli Gozzi als Übersetzerin von Racines Werken bekannt, denn kurz nach der Veröffentlichung wurde in der Zeitschrift „*Novelle*

letterarie di Venezia“ ein Artikel über sie gedruckt, in dem sie und ihre Übersetzung positiv kritisiert wurden (vgl. Tassistro, o.J.:127).

Diesbezüglich wäre es auch von Interesse, weitere Rezensionen aus dem 18. Jahrhundert über die Übersetzungen von Luisa Bergalli Gozzi zu konsultieren und damit die Rezeption ihrer Übersetzungen näher zu beleuchten. Da diesem Vorhaben jedoch eine weitläufige Recherche zugrunde liegen und den Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit sprengen würde, kann darauf nicht näher eingegangen werden.

Luisa Bergalli Gozzi übersetzte die Werke Racines in Prosa, wie es bereits bei Übersetzungen von Racine, die im 17. Jahrhundert angefertigt wurden, der Fall gewesen war (vgl. Tassistro, o.J.:127). Wie in Kapitel 3.1.2 jedoch dargelegt, war es in Italien im 18. Jahrhundert kaum mehr üblich, Übersetzungen in Prosa anzufertigen, da man im Allgemeinen die Übersetzung von Poesie vorzog und dem Original mehr Respekt als bei den Übersetzungen des 17. Jahrhunderts entgegenbrachte (vgl. Duranti, 1998:479). Im Hinblick auf Übersetzungen aus modernen Sprachen sprach sich Luisa Bergalli Gozzi jedoch gegen eine sogenannte „treue“ Übersetzung aus, bei der die gebundene Rede bewahrt werden sollte und war der Meinung, dass die Prosa einen klaren und flüssigen italienischen Stil gewährleiste:

Tali mutamenti [mettere in prosa i versi] non sono però, nell'intento dell'autrice, senza ragione: si comprende che ella li seguì perchè ai suoi occhi la forma più fedele al testo non sarebbe parsa abbastanza italiana [...] e anche perchè l'espressione fosse così più snodata e piana, logicamente incatenata e scorrevole, come alla prosa conviene [...].
(Tassistro, o.J.:131)

So übersetzte sie beispielsweise das Klagen von *Fedra*:

*C'est Vénus toute entière dans mes veines
cachées*

*Ella è la stessa madre di amore, a divorarmi le
viscere intesa*

(Bergalli Gozzi, zit. n. Tassistro, o.J.:131)

Und in der Übersetzung „*Britannico*“, 2. Akt, Szene 3 vereinfachte sie die Äußerung der Hauptfigur Giunia:

mais toujours de mon coeur ma bouche est *ma io non so mentire*
l'interprète (Bergalli Gozzi, zit. n. Tassistro, o.J.:131)

Ferner nahm Luisa Bergalli Gozzi im Zuge ihrer Übersetzungen auch Weglassungen von Stellen vor, die sie offenbar für das italienische Publikum als nicht zuträglich empfand. So ließ sie bei den Übersetzungen „*Tebaide*“ und „*Andromaca*“ von Racines Originalen „*La Thébaïde*“ (1664) und „*Andromaque*“ (1667) (Önnersdorf, 1994) jeweils im 1. Akt einige Verse weg (vgl. Tassistro, o.J.:128).

Im Hinblick auf die Übersetzung von Racines Werken in Prosa scheint es, als ob Luisa Bergalli Gozzi sich auch diesbezüglich der Meinung von Madame Dacier anschloss, die ja, wie erwähnt, auch eine Übersetzung in Prosa vorzog. Somit handelte Luisa Bergalli Gozzi hinsichtlich der Form entgegen dem allgemein vorherrschenden Übersetzungskanon jener Zeit.

Nachfolgend angeführte Übersetzungen wurden alle nach 1738, d.h. nach Luisa Bergallis Heirat mit Gasparo Gozzi angefertigt. Sie stammen aus einer Zeit, in der Luisa Bergalli Gozzi neben ihrer Rolle als Frau und Mutter von fünf Kindern, wie in ihrer Biographie ersichtlich ist, auch gravierende wirtschaftliche Missstände bewältigen musste und daher einer Dreifachbelastung ausgesetzt war.

Bei ihren Übersetzungen „*Il Gionata*“ und „*L'Assalonne*“ von Didier-Jacques Duché und „*I Maccabei*“ von Antoine Houdar de La Motte aus dem Jahr 1751 unterscheiden sich ihre Übersetzungstrategien laut Carlotta Egle Tassistro kaum von jenen, die sie bei den Übersetzungen von Racine angewandt hatte. So übersetzte sie auch hier die gebundene Rede des Originals in Prosa. Carlotta Egle Tassistro stellt ferner fest, dass sie bei diesen Übersetzungen im Hinblick auf das Original in ihren Bestrebungen, „einen guten und korrekten italienischen Text“ zu produzieren, genauer vorgegangen ist (vgl. Tassistro, o.J.:166).

Luisa Bergalli Gozzi war eine der ersten ÜbersetzerInnen, die zur Verbreitung der französischen Komödie in Italien beitrug. Ihre Übersetzung der Komödie *“Il Misanthropo”* (1745) von Jean-Baptiste Molière, die im Theater San Salvatore in Venedig aufgeführt wurde, ähnelt im Stil ihrer eigenen Komödie *“Le avventure del poeta”* aus dem Jahr 1730. Sie verwendete dabei dasselbe Metrum, nämlich elfsilbige Verse (vgl. Tassistro, o.J.:154). In Elfsilbern verfasste sie wie bereits erwähnt *“L’Andria”* von Terenz und auch die Übersetzung *“Le Amazzoni”* (1756) von Madame Du Boccage, bei der sie sowohl Elfsilber als auch Siebensilber verwendete (vgl. Tassistro, o.J.:169).

Bei dem von Luisa Bergalli bevorzugtem Metrum bei Übersetzungen von Komödien handelt es sich somit vorwiegend um Elfsilber, die sie sowohl bei der Übersetzung klassischer Werke als auch für moderne französische Komödien heranzog.

7.1.3 ZUSAMMENFASSUNG

Die in diesem Kapitel besprochenen Übersetzungen von Luisa Bergalli Gozzi wurden in einem Zeitraum angefertigt, der in Italien literaturhistorisch von der „Accademia dell’Arcadia“ sowie auch von der Epoche der Aufklärung geprägt war. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Luisa Bergalli Gozzi bei der Übersetzung klassischer Werke wie den Komödien von Terenz hinsichtlich des literarischen Kanons, der eine Rückkehr zu Einfachheit und Klarheit zu erreichen versucht und ein Zusammentreffen der klassischen Kultur mit der Kultur des 18. Jahrhunderts anstrebt, ganz im Sinne der Auffassungen der „Arcadia“ handelt. Denn auch sie versucht in ihren Übersetzungen, durch eine Imitation der Komödien von Terenz die erforderliche Natürlichkeit und Klarheit der klassischen Kultur so lebhaft als möglich wiederzugeben. Mit ihren Strategien fügt sich Luisa Bergalli Gozzi, die ja selbst als Hirtin unter dem Pseudonym *Irminda Partenide* zu den Mitgliedern der „Arcadia“ zählte, somit in den allgemeingültigen Kanon der ÜbersetzerInnen der „Arcadia“ ein.

Im Hinblick auf Übersetzungen aus modernen Sprachen trug Luisa Bergalli Gozzi durch ihre Übersetzungen von Racine, Molière, Madame du Boccage, Didier-Jaques Duchè und Antoine de La Motte zur Verbreitung der französischen Kultur in Italien

bei. Verwendete sie bei der Übersetzung der Werke von Molière und Madame du Boccage ebenfalls Elfsilber, so bevorzugte sie bei der Übersetzung von Racines Werken jedoch eine Übersetzung von Versen in Prosa, da sie der Ansicht war, dass nur eine Übersetzung in Prosa einen klaren, flüssigen italienischen Stil gewährleisten könne. Durch ihre Übersetzungen in „versi sciolti“ und in Prosa nimmt Luisa Bergalli Gozzi einen Gedanken vorweg, den Madame de Staël erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts äußern wird. Madame de Staël bevorzugte eine Übersetzung in Prosa, unterstrich jedoch auch die Vorzüge der italienischen reimlosen „versi sciolti“, da diese wie die Prosa die Gedanken des Autors sehr gut wiedergeben könnten (vgl. Robinson, 1997:243). Da, wie in Kapitel 3.1.2 der vorliegenden Arbeit betont wurde, im 18. Jahrhundert im Allgemeinen die Übersetzung von Poesie jener der Prosa vorgezogen wurde, handelte Luisa Bergalli Gozzi bezüglich der Form entgegen dem zu jener Zeit in Italien üblichen Übersetzungskanon, lässt jedoch einen Ansatz durchscheinen, der, wie sich im Verlauf dieser Arbeit noch zeigen wird, auch von anderen Übersetzerinnen aufgegriffen wurde.

7.2 ELISABETTA CAMINER TURRA

Elisabetta Caminer Turra wuchs als Tochter von Domenico Turra, einem der ersten Journalisten Venedigs, förmlich mit dem Journalismus auf. Wie bereits erwähnt erwarb sie durch die Lektüre französischer Romane autodidaktisch Französischkenntnisse und widmete sich mit besonderem Interesse der Übersetzung von französischen Theaterstücken aus dem Zeitalter der Aufklärung. Sie war Verfechterin der Theaterreform von Carlo Goldoni, bei der den SchauspielerInnen im Gegensatz zu den Stegreifstücken der „Commedia dell’arte“ fixe Rollen zugeschrieben wurden (vgl. Petronio, 1993:188). Ferner wollte sie zur Verbreitung des „bürgerlichen Theaters“ und seiner Ideen in Italien beitragen (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:22). Dies strebte sie einerseits durch die Veröffentlichung von übersetzten Artikeln aus zeitgenössischen französischen Zeitschriften in der Zeitschrift ihres Vaters, der „Europa letteraria“ an (vgl. Puricelli, 2001). Andererseits widmete sie sich der Übersetzung von französischen und zahlreichen anderssprachigen Theaterstücken, die sie in ihren Sammlungen *Composizioni teatrali moderne* und *Nuova raccolta di composizioni teatrali* dem Publikum zugänglich machte:

Contribuirà così – come giornalista e come traduttrice – in modo decisivo all’affermazione del dramma borghese europeo sulle scene italiane. (Unfer Lukoschik, 1998:36)

Durch diese Übersetzungen erzielte Elisabetta Caminer Turra einerseits große Erfolge und erhielt andererseits auch die Anerkennung von Seiten der AutorInnen der Originalwerke (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:46).

In ihren Bestrebungen, das italienische Theater zu reformieren, handelte sie so zwar ganz im Sinne der Aufklärung, brach jedoch auch die Normen der konventionellen „Commedia dell’arte“, was zu heftigen Kontroversen mit Carlo Gozzi, einem der wichtigsten Vertreter dieser Stegreifkomödie, führte.

Für die Analyse ihrer Übersetzungsstrategien hatte ich Zugang zu einigen Vorwörtern ihrer Werksammlungen, in denen Elisabetta Caminer Turra Reflexionen über ihre Übersetzungen anstellte. Es handelt sich dabei um die Vorwörter der ersten drei Bände der *Nuova raccolta di composizioni teatrali* aus den Jahren 1774 und

1775 (vgl. Caminer Turra, 1774a, 1774b und 1775) sowie um ihre Anmerkungen in der Übersetzung „*L'ammalato immaginario*“ von Molière (vgl. Caminer Turra, 1793). Ferner waren mir ihre Übersetzung „*La bottega del chincagliere*“ sowie das dazugehörige Original „*The Toy-Shop*“ von Robert Dodsley und ihre Übersetzung „*Il figlio riconoscente*“ und das Original „*Der dankbare Sohn*“ von Johann Jakob Engel zugänglich, die ich für eine Untersuchung der angewandten Übersetzungsstrategien heranziehen konnte.

7.2.1 ELISABETTA CAMINER TURRAS REFLEXIONEN ÜBER IHRE ÜBERSETZUNGEN

In ihrem Vorwort zum ersten Band der Sammlung *Nuova raccolta di composizioni teatrali* aus dem Jahr 1774, das sie als „Avvertimento della traduttrice“ bezeichnet, verfolgt Elisabetta Caminer Turra, wie bereits in Kapitel 6.2 erwähnt, ein kulturpolitisches Ziel. So wollte sie durch ihre Übersetzungen neben dem französischen Theater auch Einblick in das deutsche, englische, spanische, dänische, holländische und russische Theater gewähren, den Geschmack dieser Länder dem italienischen Publikum zugänglich machen und somit zu einem kulturellen Aufschwung in Italien beitragen (vgl. Caminer Turra, 1774a:2). Damit nimmt sie bereits die erst vier Jahrzehnte später von Madame de Staël geäußerten Gedanken vorweg (vgl. Kapitel 3).

Elisabetta Caminer Turra besaß nach eigenen Angaben sehr gute Französischkenntnisse und mäßige Englischkenntnisse (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:44). Bei ihren Übersetzungen handelte es sich hauptsächlich um Übersetzungen aus zweiter Hand, da sie aus den verschiedensten dramatischen Werken jene auswählte, die bereits ins Französische übersetzt worden waren. Sie fertigte somit sogenannte „Nachübersetzungen“ an, denen, wie bereits in Kapitel 3 besprochen, als Textvorlage französische Übersetzungen zugrunde lagen:

È questa tuttavia la prassi dell'epoca che non considera affatto problematico un tale tradurre 'di seconda mano', essendo universale lo spirito umano che si manifesta in più lingue, e particolare ed accessoria la sua concreta realizzazione in lingue differenti. (Unfer Lukoschik, 1998:44f.)

Ferner rechtfertigte Elisabetta Caminer Turra in ihrem ersten Band der *Nuova raccolta di composizioni teatrali* auch die Auswahl ihrer übersetzten Werke. Sie wollte einerseits die verschiedenen Geschmäcker anderer Kulturen vermitteln („dare un’idea del gusto di queste differenti Nazioni“ (Caminer Turra, 1774a:2)) , aber auch dem italienischen Publikum entgegenkommen und sich seinen Gepflogenheiten anpassen. So hätte sie ihm niemals so sittenlose Komödien oder so grausame Tragödien wie jene der Engländer zugemutet, in denen Prostituierte und Straßendiebe vorkamen, in denen Morde geschahen oder in denen eine Kurtisane und ihr Liebhaber am Schafott hingerichtet wurden. Mit dem Argument, beide Ziele miteinander zu verbinden, d.h. sowohl fremdes Kunstverständnis zu vermitteln als auch dem eigenen Publikum im Geschmack („gusto“) entgegenzukommen, verteidigte Elisabetta Caminer Turra zahlreiche Änderungen, die sie bei ihren Übersetzungen durchführte. Ferner stützt sie sich bei ihrer Argumentation auf die Praxis einiger französischer Theaterübersetzer (vgl. Caminer Turra, 1774a:2f.). So kürzte sie zu „freie“ oder für das Theater zu religiöse Dialoge und ihrer Meinung nach zu langweilige, langatmige Stellen. Darüber hinaus ließ sie ganze Passagen weg, die ihr „merkwürdig“ vorkamen. So schrieb sie:

Per giugnere più facilmente al mio secondo scopo senza mancare al primo, io mi crederò permesso [...] di accorciare cioè dei dialoghi ora sovverchiamente liberi, ora più strettamente religiosi di quel che forse al Teatro convengasi, di spesso poi stucchevolmente prolissi; e di sopprimere alcune cose che ponno sembrare strane, [...] (Caminer Turra, 1774a:3)

In diesen Reflexionen von Elisabetta Caminer Turra spiegelt sich im Hinblick auf die sogenannte „treue“ und „untreue“ Übersetzung die allgemeine Übersetzungspraxis des 18. Jahrhunderts wider. Denn es war zu jener Zeit in Italien sowie im restlichen Europa durchaus legitim, ja sogar wünschenswert, Veränderungen am Text vorzunehmen, falls der Ausgangstext für das Zielpublikum nicht zumutbar war. Um das Original an die Anforderungen des Zielpublikums anzupassen, wurden Übersetzungen angefertigt, die den „*belles infedèles*“ der französischen Klassik ähnelten. Die Bezeichnung „*belles infedèles*“ bezog sich darauf, dass diese Übersetzungen einerseits auf das Publikum ansprechend wirkten und andererseits dem Original in höchstem Maße „*untreu*“ waren (vgl. Kittel/Poltermann, 1998:422).

In diesem Sinne wurden auch Übersetzungen ins Italienische „verschönert“, der italienischen Literatur und somit dem damaligen Geschmack angepasst:

Altrettanto doverosa viene considerata l'eliminazione, durante il processo traduttivo, di quanto possa – per i più svariati motivi – risultare sgradito al lettore del paese che accoglie la traduzione. È in piena conformità a quanto si compie in questo settore nel resto d'Europa, quindi, se la traduttrice interviene sui testi limando, modificando ed 'abbellendo' l'originale a proprio arbitrio, per rendere gradevole e fruibile il testo tradotto, anche a costo di ciò che epoche successive considereranno infedeltà. (Unfer Lukoschik, 1998:45)

Der Grund für ihre Änderungen schien jedoch auch in der Aufführbarkeit der Theaterstücke zu liegen, denn im Zuge ihrer Übersetzungen wurden die Theaterstücke so adaptiert, dass sie zur Aufführung besser geeignet waren (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:45).

Im Vorwort zu ihrem zweiten Band der *Nuova raccolta di composizioni teatrali* gibt Elisabetta Caminer Turra einen kurzen Abriss über die vier Theaterstücke, die darin enthalten sind. *Sara Sampson* von Gotthold Ephraim Lessing stellte für sie einen neuen Beweis der Bemühungen der Deutschen dar, ihre Theaterstücke zu verbessern. Dieses Stück wurde von Baron Bielfeld ins Französische übersetzt, wobei der Übersetzer einige Dialoge, die anstößig erschienen, sowie Weitschweifigkeiten des Originals und theologische Stellen wegließ, was dazu führte, dass sich Original und Übersetzung sehr voneinander unterschieden. Elisabetta Caminer Turra ging bei ihrer Übersetzung von dieser französischen Übersetzung aus und handelte auch hier ganz im Sinne der allgemeinen Übersetzungspraxis jener Zeit, da sie es für notwendig befand, einige Stellen wegzulassen, die dem italienischen Publikum nicht gefallen und der Schönheit des Werkes hätten schaden können. Sie gibt jedoch auch an, dass ihre Eingriffe am Original nicht so häufig waren und dass sie ihre Abweichungen vom Original, sofern sie dies feststellen konnte, mit Anmerkungen versah. Da jedoch auch der französische Übersetzer seine Übersetzung mit Anmerkungen versehen hatte und Elisabetta Caminer Turra sich diese nicht zunutzen machen wollte, unterschied sie seine Anmerkungen sowie jene des Autors von den eigenen, indem sie ihre „kursiv“ schrieb (vgl. Caminer Turra, 1774b:8f.).

Das Stück „*La Sposa in lutto*“ von William Congreve, das ebenfalls im zweiten Band der *Nuova raccolta di composizioni teatrali* enthalten ist, beschreibt Elisabetta Caminer Turra als eine der weniger grausamen englischen Tragödien. Um den Dialog besser den Charakteren des Stückes anpassen zu können, verfassten die Engländer ihre Theaterstücke in unterschiedlichen Versmaßen. Der französische Übersetzer dieses Stücks, Signor della Place, übersetzte dieses Stück zwar in Prosa, unterstrich jedoch die seiner Meinung nach „interessanteren“ Szenen, indem er diese in Versen übersetzte. Da diese Vorgehensweise für das italienische Theater nicht angebracht war, übersetzte Elisabetta Caminer Turra das gesamte Stück in ungebundenen Versen. Ferner gibt sie in diesem Vorwort bekannt, dass sie Komödien immer in Prosa und Tragödien immer dann in Versen übersetzte, wenn sich dafür die Prosa nicht eignete:

[...] e trasportando in prosa quelle Commedie, anche dell'altre Nazioni che così saranno state tradotte da' Francesi, metterò in versi però sempre le Tragedie, alle quali non sembra adattato il linguaggio prosaico. (Caminer Turra, 1774b:11)

Hier spricht sich Elisabetta Caminer Turra hinsichtlich der Frage der Übersetzung in Poesie oder Prosa entgegen der allgemeinen Auffassung der italienischen Übersetzer aus, die zwar wie Giuseppe Baretti und Melchiorre Cesarotti von der Unmöglichkeit einer „treuen“ Übersetzung überzeugt waren, jedoch wie das 3. Kapitel zeigt, im Allgemeinen eine Übersetzung in Versen bevorzugten.

Im Vorwort zum dritten Band der *Nuova raccolta di composizioni teatrali* erklärt sie dem Publikum, dass sie vom spanischen Theater nur einige der neueren Werke übersetzt hätte, da ältere Stücke schon einen bestimmten Bekanntheitsgrad hatten. Obwohl der französische Übersetzer der spanischen Stücke nach eigenen Angaben nicht besonders genau übersetzt und vieles weggelassen hatte, ließen seine Übersetzungen, von denen sie ihre Übersetzung ins Italienische anfertigte, noch genügend Charakteristika des spanischen Theaters erkennen (vgl. Caminer Turra, 1775:5f.).

Im Vorwort zur Übersetzung „*Il Disertore*“ von Louis-Sébastien Mercier, bei dessen Inhalt ich mich auf Rita Unfer-Lukoschik stütze, kommt gut zum Ausdruck, dass Elisabetta Caminer Turra neben ihren Änderungen, Kürzungen und Auslassungen von ganzen Szenen auch Personen erfand und Personen am Leben ließ, die im Original beispielsweise zum Tode verurteilt worden waren. So rechtfertigte sie in diesem Vorwort inhaltliche Änderungen am Schluss des Stückes, wobei sie dem Deserteur in ihrer Übersetzung mit der Begründung das Leben schenkte, dass man in Venedig an derartig grausame Gepflogenheiten wie der Hinrichtung von Deserteuren nicht gewöhnt war:

Io ho però dovuto cangiarne il fine. Noi non siamo avvezzi alla durezza sanguinaria pell'ordinario e implacabile della legge di morte contro a quegl' infelici che disertano: lo scopo politico non avea dunque luogo fra noi, e nello scopo morale bastavano le angosce che soffre l'infelice disertore. (Caminer Turra in: *Composizioni teatrali*, tomo I, p. 10, zit. n. Unfer Lukoschik, 1998:45f.)¹

7.2.2 LA BOTTEGA DEL CHINCAGLIERE

Inwiefern Elisabetta Caminer Turra die Anforderungen, die sie in ihren Vorwörtern an ihre Übersetzungen stellt, auch tatsächlich in der Praxis erfüllt, soll nun durch den Vergleich von zwei Übersetzungen mit ihren Originalen festgestellt werden. Im Zuge meiner Recherchen ist es mir gelungen, sowohl die Übersetzung „*La bottega del Chincagliere*“ von Elisabetta Caminer Turra als auch die Farce „*Toy-Shop*“ von Robert Dodsley für eine Analyse heranzuziehen. Leider äußerte sich die Übersetzerin im dritten Band der *Nuova raccolta di composizioni teatrali*, die diese Übersetzung enthält, nicht über ihre Strategien hinsichtlich dieser Übersetzung, noch enthielt die Übersetzung aus dem Jahre 1800 ein entsprechendes Vorwort. Es steht jedoch fest, dass es sich hier nicht um eine Übersetzung aus zweiter Hand handelt, sondern dass Elisabetta Caminer Turra direkt aus dem Englischen übersetzt hat.

¹ In einem am 28. September 1771 verfassten Brief an Pelli Bencivenni rechtfertigte Elisabetta Caminer Turra ebenfalls die Änderungen, die sie in ihrer Übersetzung des Dramas „*Il Disertore*“ von Louis-Sébastien Mercier durchführte. (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:45)

Aus dem Vergleich des Originals mit der Übersetzung ist ersichtlich, dass sich Elisabetta Caminer Turra inhaltlich im Großen und Ganzen an das englische Original hielt und nur im Hinblick auf Form und Stil einige Änderungen oder Weglassungen durchführte. So ließ sie in ihrer Übersetzung weniger *rohe* Zusammenhänge anklingen als es das englische Original tat. Es ist davon auszugehen, dass sie damit, wie sie in ihren Vorworten ankündigte, dem italienischen Publikum im Geschmack („gusto“) entgegenkommen wollte. Wie es der damaligen Zeit entsprach, änderte Elisabetta Caminer Turra die englischen Namen der Personen und passte sie dem Italienischen an.

An drei Punkten ist erkennbar, dass Elisabetta Caminer Turra bei ihrer Übersetzung Auslassungen durchführte. In unten angeführter Szene XIV der Übersetzung lässt sie beinahe den gesamten kursiv geschriebenen Absatz weg, in dem der *Chincagliere*, d.h. der Galanteriewarenhändler, Gegenstände aufzählt, die er mit religiösen Themen in Zusammenhang bringt und die er zum Verkauf anbietet. Dadurch bekräftigt sie die Ankündigung in ihrem Vorwort, nach der sie Passagen mit besonders starkem religiösen Inhalt in ihrer Übersetzung weglässt. Jedoch übersetzt sie in diesem Absatz auch „*which Adam made to his wife*“ mit „*fatto da Adamo alla prima nostra madre*“, was einen Widerspruch in Bezug auf ihre Ankündigung hinsichtlich religiöser Dialoge darstellt, da ihre Übersetzung hier einen religiöseren Aspekt erhält als das Original:

Yes, Sir, I have a great many things: but the most ancient curiosity I have got, is a small brass plate, on which is engrav'd the speech which Adam made *to his wife* on their first meeting, together with her answer. *The characters, through age, are grown unintelligible: But for that `tis the more to be valued. What is remarkable in this ancient piece is, that Eve's speech is about three times as long as her husband's. I have a ram's horn, one of those which helped to blow down the walls of Jericho; a lock of Samson's hair, tied up in a shred of Joseph's garment; with several other*

Sí, signore, ne ho moltissime, ma la più antica di tutte si è un picciolo tondo di rame, sul quale sta impresso il discorso fatto da Adamo *alla prima nostra madre* nel loro primo colloquio, e la di lei risposta. *Ho una ... che so io? mille altre antichità giudaiche, [...]*
(Dodsley/Ü, 1800:21f.)

Jewish antiquites, [...]
(Dodsley/O, 1793:52f.)

Nichtsdestotrotz bekräftigt Elisabetta Caminer Turra die Anforderung, die sie im Vorwort zum ersten Band der Sammlung *Nuova raccolta di composizioni teatrali* aus dem Jahr 1774 an ihre Übersetzungen stellt. Denn im Bestreben, dem italienischen Publikum in seinem „gusto“ entgegenzukommen, aber zugleich auch fremdes Kunstverständnis zu vermitteln, rechtfertigte sie in diesem Vorwort Kürzungen von religiösen Dialogen, die ihrer Meinung nach für das Theater nicht geeignet waren, sowie von langweiligen bzw. langatmigen Stellen des Originals.

Kohärenz zu ihrem Bestreben, dem italienischen Publikum im „Geschmack“ entgegenzukommen, zeigt sich auch darin, wie Elisabetta Caminer Turra in ihrer Übersetzung mit englischen Ausdrücken wie „*damn it, damme*“ usw. umgeht und ins Italienische übersetzt. Dies soll ein Textbeispiel veranschaulichen, in dem der Galanteriewarenhändler mit einem Kunden über eine Definition des „gesunden Menschenverstandes“ diskutiert:

Good sense, *Sir!* *Damme*, Sir, what do you mean? I wou'd have you think I know good sense as well as any man. Good sense is a true – a right – a – a – *Damn it*, I *scorn* to be so pedantic as to make definitions: but I can invent a cramp oath, Sir; drink a *smutty health*, Sir; ridicule priests, laugh at all religion, and make such a grave prig as you look just like a fool Sir. Now, *damme*, I take that to be good sense. [...]

Pfha, Pfha, *damn'd* hypocrisy and affectation; nothing else, nothing else.
(Dodsley/O, 1793:47)

Il buon senso, *amico caro!* *Che diavolo* volete dire? Sappiate, signor mio, ch'io m'intendo più di qualunque altro di quel che si chiama buon senso. Il buon senso è una giusta, una vera, una giudiziosa, una ... *Mi vergognerei* di far pedantesche definizioni, ma io vi fabbrico in un minuto un energico giuramento, bevo facendovi un brindisi osceno, so metter i ministri dei templi in ridicolo, farmi beffe d'ogni credenza, e far rimaner uno sciocco ed uno stivale il furbo grave che vi somiglia ... Ecco, *al cospetto del diavolo*, quello ch'io chiamo buon senso. [...]

Eh! *andate là colla vostra morale*. Ippocrisia, affettazione bella e buona, e niente di più, buon uomo, e niente di più.
(Dodsley/Ü, 1800:21f.)

So übersetzte sie die zahlreichen englischen „*damme, damn it...*“ entweder mit „*che diavolo*“ oder „*al cospetto del diavolo*“ oder läßt sie auch ganz einfach weg. Ferner ist auch zu beobachten, dass sie englische Ausdrücke wie „*I scorn*“, mit der deutschen Bedeutung „verachten, verschmähen, mit Verachtung von sich weisen“ mit „*mi vergognerei*“ ins Italienische übersetzt und somit deutlich abschwächt. Im Hinblick auf die Übersetzung dieses Abschnitts ist ferner zu erwähnen, dass diese aus lexikalischen Gründen länger als das Original ist, da beispielsweise „*ridicule priests*“ mit „*so mettere i ministri dei templi in ridicolo*“ übersetzt worden ist.

Hinsichtlich der Diskussion Poesie oder Prosa, die im 18. Jahrhundert in Italien geführt wurde, spricht sich Elisabetta Caminer Turra im Gegensatz zu den zeitgenössischen italienischen Übersetzern bei der Übersetzung von Komödien und Tragödien eher für die Prosa aus, wie sie im Vorwort zum zweiten Band der *Nuova raccolta di composizioni teatrali* betont (vgl. Caminer Turra, 1774b:10f.). Dies kommt auch in der Übersetzung der Farce „*Toy shop*“ zum Tragen, wo sie den letzten Absatz des Stückes, in dem die Zuseher zu einem moralischen Verhalten aufgefordert werden und der im Original in Versen verfasst worden ist, in Prosa ins Italienische übersetzt:

In this gay, thoughtless age, h'as found a way,
 In trifling things just morals to convey;
 `Tis his at once to please and to reform,
 And give old satire a new pow'r to charm.
 And, wou'd you guide your lives and actions
 right,
 Think on the maxims you have heard to-night.
 (Dodsley/O, 1793:56)

Sull'onor mio che lo penso anch'io come
 voi. Ammiro la strada ch'egli ha presa in
 questo secolo svaporato per far nascere la
 morale dal senso delle bagattelle; questo
 può chiamarsi piacere, ed istruir ad un
 tratto, e dare all'antica satira una nuova
 forza. [agli spettatori] Quanto a voi,
 signori, se avete desiderio di riformare le
 azioni vostre, pensate solamente alle
 massime che avete udite.
 (Dodsley/Ü, 1800:27)

Zusammenfassend kann bezüglich der Übersetzung „*La bottega del chincagliere*“ gesagt werden, dass sich Elisabetta Caminer Turra inhaltlich eng an das Original hält und Weglassungen und Änderungen hinsichtlich des Stils dann durchführt, wenn sie dem „Geschmack“ des von ihr angesprochenen italienischen Publikums entsprechen

wollte. Sie wird bei dieser Übersetzung ihren eigenen Anforderungen, die sie in ihren Vorworten an die Übersetzung stellt, gerecht. So führt sie im Bestreben, fremdes Kunstverständnis zu vermitteln, aber gleichzeitig auch dem italienischen Publikum im „Geschmack“ entgegenzukommen, Abschwächungen durch. Ferner lässt sie, wie angekündigt, Stellen religiösen Inhalts weg, fügt jedoch auch, wie oben ersichtlich ist, religiöse Passagen ein, was zu einem Widerspruch in sich führt. Im Hinblick auf die Form der Übersetzung, die sie in Prosa verfasst, handelt sie entgegen der allgemeinen Übersetzungspraxis der Epoche der italienischen Aufklärung.

7.2.3 IL FIGLIO RICONOSCENTE

Im Hinblick auf die Übersetzung des deutschen Lustspiels „*Der dankbare Sohn*“ von Johann Jakob Engel hatte ich ebenfalls sowohl auf das deutsche Original als auch auf die italienische Übersetzung mit dem Titel „*Il figlio riconoscente*“ Zugriff. Aus dem Titelblatt der Übersetzung war ersichtlich, dass Elisabetta Caminer Turra auch bei dieser Übersetzung direkt aus dem deutschen Original übersetzte und keine französische Übersetzung dazwischengeschaltet hatte. Eine Analyse ließ *shifts* in der Übersetzung erkennen, die ich nachfolgend erläutern werde. So änderte die Übersetzerin auch hier die Namen der Personen des Stückes und passte sie dem Italienischen an. In der Übersetzung gibt sie als Schauplatz des Stückes ein Dorf in Preußen an, was jedoch im Original nicht erwähnt wird. Es scheint, als wollte sie damit das „Deutsche“ in ihrer Übersetzung unterstreichen, was jedoch in einem Widerspruch zu den „italianisierten“ Namen steht (vgl. Engel, 1772/Engel, 1801).

Hinsichtlich der Anreden der Personen im Stück führte Elisabetta Caminer Turra ebenfalls einige *shifts* durch. Die Ehefrau von Rode, einem alten Bauern, spricht diesen im Original mit „*Vater*“ an, was Elisabetta Caminer Turra als „*marito mio*“ übersetzte. Auch umgekehrt wurde die Ehefrau vom Bauern als „*Mutter*“ bezeichnet, in der Übersetzung wird sie jedoch „*Lucia*“ oder „*la mia Lucia*“ genannt. Auch der Schulmeister spricht den Bauern und seine Frau im Original mit „*Vater*“ und „*Mutter*“ an, übersetzt wurde jedoch:

Schulmeister:
Guten Morgen, Vater! Guten Morgen, Mutter!
(Engel/O, 1772:7)

Bonifazio, maestro di scola:
Buon giorno, messer Girolamo, buon giorno,
Lucia. (Engel/Ü, 1801:5)

Auch der Rittmeister spricht seine Schwester und seinen zukünftigen Schwager im Original mit „Gretchen“ und „Michel“ an, was folgendermaßen übersetzt wurde:

Rittmeister:
Komm, Gretchen! Kommt, Michel!
(Engel/O, 1772:46)

Capitano:
Venite, mia cara sorella, e voi pure, cognato
mio.
(Engel/Ü, 1801:30)

Es scheint, als versuchte Elisabetta Caminer Turra hier zu kompensieren, dass sie im Zuge ihrer Übersetzung „Vater“ und „Mutter“ nicht wörtlich ins Italienische übersetzte, sondern mit Namen oder mit „*mio marito*“, etc. umging, da eine Übersetzung mit „*padre*“ und „*madre*“ auch mit religiösen Bedeutungen in Zusammenhang gebracht hätte werden können. Denn auffällig ist auch bei dieser Übersetzung, dass Elisabetta Caminer Turra Stellen mit religiösem Inhalt kürzt oder weglässt, wodurch sich ihre Anmerkungen bezüglich der Kürzung von religiösen Dialogen in Theaterstücken bestätigen (vgl. Caminer Turra, 1774a:3). In ihrer Übersetzung sind diesbezügliche Auslassungen wiederum durch drei Punkte erkennbar, wie folgender Auszug, in dem Rode sich über den Wehrdienst äußert, zeigt:

Rode:
O die Narren! Warum denn in Angst? – Wenn Sie zum Dienste tüchtig sind, so laß Sie hingehn! Laß sie dem König dienen! – *Jedem Menschen ist sein Ziel gesetzt, spricht unser Herr Pfarrer, und obs eine Kanonenkugel ist, oder ein hitziges Fieber! Wir müssen einmal daran. – Sieht er, Herr Schulmeister, das ist mein Glaubensbekenntnis.*
(Engel/Ü, 1772:11)

Girolamo:
Che stolidi! e perchè agitati? Se sono in istato di servire, partano, e servono il loro sovrano ...
(Engel/Ü, 1801:8)

Auch andere Stellen, die religiöse Bemerkungen aufweisen, werden von Elisabetta Caminer Turra weggelassen. Dies zeigt auch nachstehender Ausschnitt, in dem der Feldwebel sich rechtfertigt:

Feldwebel:
Fragt nur euren Sohn, wenn er
wiederkömmt. Der hats nicht besser
gemacht. *Meiner Seele nicht!*
(Engel/O, 1772:33)

Sergente:
Domandate a vostro figliuolo quand'ei ritorni;
affè ch'egli non ne ha fatte meno degli altri...
(Engel/Ü, 1801:22)

Bei der Übersetzung des nächsten Absatzes, in dem Rode von Käthe, die um ihren Sohn bangt, gestört wird, lässt Elisabetta Caminer Turra etwa einen ganzen Satz, der religiöse Bezüge aufweist, weg:

Rode:
Faßt euch! Faßt euch! *Mich verdrießt nur,
daß ich so in meiner beßten Andacht gestört
werden muß.* – Es wird so arg nicht sein, wie
ihrs euch vorstellt.
(Engel/O, 1772:22)

Girolamo:
Chetatevi, chetatevi! [...] Il male non sarà poi
grande come ve lo immaginate.
(Engel/Ü, 1801:15)

Bei vielen Stellen ist jedoch unklar, warum Elisabetta Caminer Turra Sätze oder Satzteile in der Übersetzung weggelassen hat. Es handelt sich dabei um persönliche Kommentare, die Elisabetta Caminer Turra offenbar für redundant hielt und sie deshalb wegließ.

Dies zeigt etwa folgender Auszug, in dem Rachel aufzählt, wie oft sie und ihr Mann ihren Sohn, wenn der Krieg erst einmal vorbei wäre, besuchen würden:

Rachel (vergnügt):
Ach zweimal, dreimal Vater! *Einmal ist
nicht genug.* – Aber wie wird uns dann ums
Herz sein, wenn wir ihn wiedersehen?
(Engel/O, 1772:6)

Lucia (con allegrezza):
Ah! due volte, tre volte, marito mio ...
Proveremo pure il gran giubilo nel rivederlo!
(Engel/Ü, 1801:5)

Auch die Aussage des Feldwebels, dass er bereits genügend Wein getrunken hätte, empfindet Elisabetta Caminer Turra offenbar als redundant:

Feldwebel:

Nichts weis ich – als daß euer Wein ziemlich gut ist, und daß ich noch mehr davon trinken würde, wenn ich nicht gleich zu hastig getrunken hätte. – *Burr! Er widerstehe mir schon ganz.* – [...]
(Engel/O, 1772:31)

Sergente:

Nient'altro se non che il vostro vino è buonissimo, e che ne berei di più se non mi fossi affrettato un po troppo ... [...]
(Engel/Ü, 1801:21)

Die stichprobenweise Analyse dieser beiden Übersetzungen hat gezeigt, dass sich Elisabetta Caminer Turras Reflexionen zur Übersetzung auch in der Praxis bestätigen. Weitere Belege für die Umsetzung ihrer angekündigten Strategien finden sich in den Anmerkungen, den sogenannten „Note della traduttrice“, die Elisabetta Caminer Turra an das Ende ihrer Übersetzung „*L'ammalato immaginario*“ von Molière gestellt hatte und in denen sie explizit erwähnte, einige ihrer Meinung nach „verstümmelte“ Ausdrücke der makkaronischen Dichtung geändert und italianisiert zu haben (vgl. Caminer Turra, 1793:198).

7.2.4 ZUSAMMENFASSUNG

Wie bereits bei der Untersuchung ihrer Vorwörter festgestellt wurde, fügte sich Elisabetta Caminer Turra im Hinblick auf Änderungen bzw. Weglassungen im Zuge ihrer Übersetzungen in den allgemeingültigen Übersetzungskanon jener Zeit ein, denn auch sie führte bei ihren Übersetzungen ganz nach eigenem Ermessen Veränderungen durch und versuchte damit das zu übersetzende Werk zu „verschönern“ bzw. zu „italianisieren“. Hinsichtlich der Frage der Übersetzung in Poesie oder Prosa fügte sie sich nicht in den Kanon der Epoche der italienischen Aufklärung ein, sondern sprach sich entgegen ihren zeitgenössischen Kollegen eher für eine Übersetzung in Prosa aus.

Elisabetta Caminer Turra widmete sich hauptsächlich der Übersetzung von modernen europäischen Theaterstücken. Da keine Übersetzungen von klassischen Werken bekannt sind, kann auch nicht festgestellt werden, ob ihre Übersetzungsstrategien diesbezüglich differieren würden.

Es konnten jedoch Klassifikationen innerhalb der verschiedenen Sprachen, aus denen Elisabetta Caminer Turra übersetzte, festgestellt werden. So griff sie beispielsweise trotz ihrer Bestrebungen, das Fremde in der Übersetzung durchscheinen zu lassen, bei englischen und spanischen Theaterstücken, die ihrer Ansicht nach dem „Geschmack“ des italienischen Publikums nicht zuträglich wären, nachhaltiger in den Text ein, als bei deutschen oder französischen Theaterstücken, wo sie im Hinblick auf den Inhalt „treuer“ übersetzte.

Ihr familiäres Umfeld, ihre Stellung in der Gesellschaft als Journalistin und Redakteurin einer Zeitschrift sowie die zahlreichen Kontakte zu Wissenschaftlern und LiteratInnen trugen maßgebend dazu bei, dass Elisabetta Caminer Turra sich durch ihre Übersetzungen und Werke eine öffentliche Identität verschaffen konnte. Sowohl der große Erfolg, den Elisabetta Caminer Turra mit ihren Übersetzungen erzielte, als auch die Anerkennung von Seiten der AutorInnen der Originalwerke (vgl. Unfer Lukoschik, 1998:46) schienen ihr Handeln im Bezug auf ihren Beruf als Journalistin und Übersetzerin zu rechtfertigen.

7.3 ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL

Im Gegensatz zu Luisa Bergalli Gozzi und Elisabetta Caminer Turra, die zur Verbreitung französischer sowie anderssprachiger Theaterstücke in Italien beitrugen, handelte es sich bei den Übersetzungen von Eleonora de Fonseca Pimentel, wie bereits in ihrer Biographie erwähnt, um wissenschaftliche Werke aus dem Lateinischen und Portugiesischen, wobei mir jedoch nur die zwei nachfolgend angeführten Übersetzungen bekannt sind.

Ihre Übersetzung aus dem Portugiesischen von Antonio Pereira del Figueredo mit dem italienischen Titel „*Analisi della professione di fede del santo padre Pio IV*“ war mir leider nicht zugänglich; ich konnte bei der Untersuchung hinsichtlich der Übersetzungsstrategien von Eleonora de Fonseca Pimentel nur ihre Übersetzung der lateinischen Abhandlung von Nicolò Caravita mit dem italienischen Titel „*Niun diritto compete al Sommo Pontefice sul regno di Napoli*“ aus dem Jahr 1790 heranziehen.

Aus sprachlichen Gründen war es mir leider auch hier nicht möglich, selbst einen Vergleich zwischen dem Original und der Übersetzung anzustellen, wodurch sich die Analyse auf die Einleitung der Übersetzung „*Niun diritto compete al Sommo Pontefice sul regno di Napoli*“, sowie auf die Werke „*Cara Eleonora*“ von Maria Antonietta Macciocchi (1993), „*Benedetto Croce: La rivoluzione napoletana del 1799*“ von Cinzia Cassani (1999) und „*Eleonora Fonseca Pimentel. Il fascino di una donna impegnata fra letteratura e rivoluzione*“ von Mario Battaglini (1997) beziehen, durch die ich Erkenntnisse über die Übersetzungsstrategien von Eleonora de Fonseca Pimentel hinsichtlich der Übersetzung der Abhandlung von Nicolò Caravita gewinnen konnte.

7.3.1 ELEONORA DE FONSECA PIMENTELS REFLEXIONEN ÜBER IHRE ÜBERSETZUNGEN

Eleonora de Fonseca Pimentel widmete ihre Übersetzung der lateinischen Abhandlung von Nicolò Caravita „*Nullum jus pontificis maximi in regno neapolitano, dissertatio historico-iuridica*“ aus dem Jahr 1707 König Ferdinand

anlässlich des Jahrestages der Abschaffung der China² (vgl. Fonseca Pimentel, 1790a:III).

Hauptthema des Werkes war der Streit zwischen der Katholischen Kirche und dem Königreich Neapel, der 1776 aufgrund der China ausbrach. Es war zu jener Zeit üblich, dass der Papst jedes Jahr die Lehensrechte über das Königreich der beiden Sizilien wahrnahm, indem er ein weißes Pferd und 7000 Golddukatn als Zeichen der Ergebenheit entgegennahm. Der König von Neapel beschloss jedoch, diesen Tribut an die Kirche nicht mehr zu zollen. 1788 schlug er der Kirche vor, ihr anstelle der China einen anderen Tribut als Ehrerbietung zu leisten. Die Kirche beharrte jedoch auf der China und prangerte Ferdinands Entscheidung an (vgl. Macciocchi, 1993:192ff.). Obwohl der Tribut der China bereits 1788 abgeschafft wurde, gab es über dieses Ereignis noch immer lebhaft Polemiken. Im „discorso preliminare di chi traduce“, d.h. in der Einleitung zu ihrer Übersetzung, polemisiert Eleonora de Fonseca Pimentel gegen die Einstellung der Kirche. Sie bringt ihre liberalen Ideen klar zum Ausdruck und setzt sich für die Trennung von Staat und Kirche ein.

Ebenfalls in der Einleitung nimmt Eleonora Stellung zu ihrer Übersetzung. Sie schreibt, dass sie die Abhandlung von Nicolò Caravita aus dem Lateinischen ins Italienische übersetzte, um sie den LeserInnen zugänglich zu machen. Gleichzeitig bittet sie die LeserInnen im Voraus um Verständnis, sollte in der Übersetzung etwas von der „Eleganz“ des Originals verlorengegangen sein und versucht so, wie bereits im Kapitel „Paratexte“ erläutert, im Sinn der klassischen „captatio benevolentiae“ das Wohlwollen ihrer LeserInnen zu gewinnen. Ferner erklärt sie explizit, dass zwischen dem Motiv, weswegen Nicolò Caravita seine Abhandlung verfasste, und dem Motiv für ihre Übersetzung ein grundlegender Unterschied bestehe. Hatte Nicolò Caravitas Abhandlung die Belehnung, der man sich widersetzte, zum Inhalt, so beschäftigte sich Eleonora de Fonseca Pimentel in ihrer Übersetzung mit den Auswirkungen, die diese Belehnung nach sich zog (vgl. Fonseca Pimentel, 1790b:IV).

² China leitet sich vom Wort „chinare“ (knien) ab: Das weiße Pferd musste auf den Vorderbeinen knien, als man die Golddukatn für den Papst ablud (vgl. Macciocchi, 1993:192).

Um die Abhandlung von Nicolò Caravita als aktuelles Werk den Gegnern der Abschaffung der *China* entgegenzusetzen, befand Eleonora de Fonseca Pimentel es als notwendig, im Zuge der Übersetzung zahlreiche Änderungen vorzunehmen:

[...] per rendere l'opera di lui [Nicolò Caravita] più utile alle circostanze presenti, e poterla, come se ora scritta, opporre eziandio agli avversarj, abbiamo creduto opportuno di sostituire l'un caso all'altro, variando il detto dell'autore nella sola posizione del fatto. (Fonseca Pimentel, 1790b:IV)

Die vorgenommenen Änderungen setzte sie zwischen Asterisken, wodurch sie für den Leser/die Leserin deutlich erkennbar sind. Eleonora de Fonseca Pimentel beschränkte sich bei diesen Änderungen auf die Einleitung und den Schluss der Übersetzung und ließ so die Argumentation des Autors unangetastet (vgl. Fonseca Pimentel, 1790b:V).

Nicolò Caravita verfasste seine Abhandlung zu Beginn des 18. Jahrhunderts, d.h. zu einem Zeitpunkt, als noch wenige Werke veröffentlicht waren, die die Geschichte des Königreichs beider Sizilien vom Einfall der Normannen bis hin zur Gründung der Monarchie veranschaulichten. Da die zeitliche Distanz zwischen dem Originalwerk und der Übersetzung relativ groß war, hat Eleonora de Fonseca Pimentel zur Aktualisierung der Inhalte des Originals ihre Übersetzung auch mit Anmerkungen und Ergänzungen versehen, die überdies ihre politischen Einstellungen zum Ausdruck bringen (vgl. Fonseca Pimentel, 1790b:V).

Ferner verfolgte Eleonora de Fonseca Pimentel mit ihrer Übersetzung ein weiteres Ziel: Sie wollte damit dem Werk von Cardinale Stefano Borgia „*Breve istoria del dominio della sede apostolica nelle Sicilie*“ widersprechen, mit dem dieser die Ansprüche der Kirche im Königreich der beiden Sizilien verteidigte. So versuchte Eleonora de Fonseca Pimentel mit ihrer Übersetzung des Werkes von Nicolò Caravita die Argumente von Cardinale Stefano Borgia zu widerlegen. Auch dabei bediente sie sich zahlreicher Anmerkungen, die sie in zwei Kategorien unterteilte. Kurze Anmerkungen, die in direktem Bezug zum Text standen, kennzeichnete sie mit arabischen Ziffern und baute sie in den Text ein. Die restlichen Anmerkungen,

die mit römischen Ziffern versehen wurden, stellte sie an den Schluss der Übersetzung, wo interessierte LeserInnen diese nachschlagen konnten:

Per non distrarre l'attenzione dei Lettori con la frequente ricorrenza delle note, abbiamo con i numeri arabi inserite sotto il testo quelle, che o una più intima e necessaria correlazione avevano con esso, o per la loro brevità non potevano interromperlo; e tutte le altre diseguate con i numeri romani, abbiamo respinte alla fine, ove da chi ne sia vago possono esser a bell'agio consultate. (Fonseca Pimentel, 1790:VI f.)

In ihren Anmerkungen thematisiert sie nicht nur die Frage des Feudalwesens sowie die Unabhängigkeit des Reiches von der Kirche, sondern sie setzt sich auch mit den Grundlagen und der Bedeutung des Staates auseinander, wobei sie sich für die Trennung von öffentlichem und privatem Recht ausspricht. So bringt Eleonora de Fonseca Pimentel beispielsweise diesbezüglich in nachfolgender Anmerkung, die sie ihrer Übersetzung hinzugefügt hatte, und die an dieser Stelle aus Benedetto Croce's Werk zitiert wird, ihre politische Einstellung zum Ausdruck und erklärt ihren LeserInnen, dass die Aufgaben des Reiches gegenüber den Bürgern in der Verwaltung und Verteidigung der privaten Rechte liegen:

Il regno non è padronato, non è primogenitura, non è fedecommesso, non è dote: il Regno è amministrazione e difesa dei diritti pubblici della nazione, conservazione e difesa dei diritti privati di ciascun cittadino. Per questa amministrazione e per questa conservazione ci vogliono delle leggi, dunque la facoltà legislativa del Principe; per questa duplice difesa ci vogliono delle forze, dunque la forza militare e civile nel Principe; per queste forze ci vogliono delle rendite, dunque i tributi al Principe; e i tributi hanno perciò una misura relativa e proporzionata ai bisogni, non sempre eguali, della Nazione. (Fonseca Pimentel, 1790:140f., zit. n. Cassani, 1999:42)

So lassen diese Anmerkungen und Ergänzungen und das in ihrer Einleitung festgelegte Ziel die Übersetzung beinahe als eigenständiges Werk erscheinen:

Eleonora non solo l'aveva tradotto, ma vi aveva applicato un dispositivo di note e riferimenti da farne poi opera quasi originale. La sua traduzione è piena di aggiunte, di asterischi, di riflessioni. (Macciocchi, 1993:191)

Bedenkt man/frau, in welcher Zeit Eleonora de Fonseca Pimentel lebte und wirkte, so muss mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, dass es sich bei dieser Übersetzung um eine herausragende Leistung von Eleonora de Fonseca Pimentel handelt, die durch ihre oben erwähnten Eingriffe in den Originaltext ein außergewöhnliches Selbstbewusstsein als Übersetzerin und auch als Frau an den Tag legte. Denn wie aus dem 2. Kapitel „Italiens Frauen im 18. und 19. Jahrhundert“ hervorgeht, beschränkte sich das Recht auf Bildung hauptsächlich auf aristokratische Frauen, die dank ihres Standes die Möglichkeit hatten, Fremdsprachenkenntnisse zu erwerben sowie verschiedenen Studien wie etwa Philosophie nachzugehen (vgl. Ricaldone, 1996:9). Eleonora de Fonseca Pimentel konnte zwar dank ihres Onkels, des Abtes Antonio Lopez, neben dem Erwerb von Fremdsprachen wie Latein, Griechisch, Französisch und Englisch auch Studien der Philosophie, der Wirtschaft und des öffentlichen Rechts aufnehmen (vgl. Macciocchi, 1993:75). Trotz dieser Voraussetzungen wurde Eleonoras Übersetzung der Abhandlung von Nicolò Caravita jedoch angezweifelt, denn man traute es einer Frau nicht zu, Caravitas Werk übersetzt und erst recht überarbeitet zu haben. Es wurde vermutet, dass der Abt Cestari – ein künftiger Patriot, der 1799 verhaftet werden sollte – hinter dieser Übersetzung stehe (vgl. *ibid.*:194f.).

Im Hinblick auf die Übersetzungspraxis stand in Italien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, also in der Epoche der italienischen Aufklärung, die französische Kultur nach wie vor im Vordergrund. Wurden in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts hauptsächlich französische Theaterstücke übersetzt, so gewannen nun auch Übersetzungen von wissenschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Werken an Bedeutung, die dazu beitragen sollten, den kulturellen Horizont zu erweitern (vgl. Duranti, 1998:478f.). Wissenschaftliche Werke sollten nun nicht mehr nur gebildeten Schichten vorbehalten sein, sondern auch breiteren Publikumsschichten zugänglich gemacht werden. Ziel der Aufklärung war es ja unter anderem, wie bereits mehrmals angeführt, möglichst viele LeserInnen mit einem Werk anzusprechen (vgl. Ricaldone, 1996:140f.).

Auch Eleonora de Fonseca Pimentel folgte mit ihrer Übersetzung der lateinischen Abhandlung von Nicolò Caravita ins Italienische dieser Konvention und wollte damit ein breiteres Publikum ansprechen:

E sebbene un zelante cittadino, ed amatore de'buoni studj ne avesse procurata la ristampa, pur nondimeno parve, che brama comune fosse lo averla dall'idioma latino, nel quale fu originariamente scritta, tradotta nel nostro, onde a tutti indistintamente si rendesse facile, ed intelligibile. (Fonseca Pimentel, 1790b:III)

Bezüglich der vieldiskutierten Frage über "Treue" und "Untreue" zum Original ist festzustellen, dass sich Eleonora de Fonseca Pimentel aufgrund ihre zahlreichen Änderungen und Anmerkungen vom Prinzip einer sogenannten „treuen“ Übersetzung relativ weit wegbewegte. Sie führte zwar keine Änderungen durch oder fügte keine Anmerkungen hinzu ohne explizit darauf hinzuweisen, ließ jedoch mit dieser Strategie den Autor nicht unangetastet, sondern griff maßgeblich in den Text ein.

7.3.2 ZUSAMMENFASSUNG

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Eleonora de Fonseca Pimentel die Anforderungen, die sie in der Einleitung an ihre Übersetzung stellt, erfüllt. Durch ihre zahlreichen Änderungen, Anmerkungen und Ergänzungen handelt es sich nicht um eine sogenannte „treue“ Übersetzung, sondern um eine Bearbeitung des Textes, in dem sie einerseits versucht, die Abschaffung der *China* und somit die Trennung von Staat und Kirche zu bekräftigen und andererseits hinsichtlich der Auffassung des Begriffs „Staat“ ihre eigene politische Meinung einfließen zu lassen. Da sie mit ihrer Übersetzung ein breiteres Publikum ansprechen wollte, handelte sie im Hinblick auf die Frage der Bildung und Erziehung der Menschen im Sinne der Aufklärung. Es scheint auch, dass sie bezüglich der Frage einer „treuen“ Übersetzung die Ansichten des italienischen Literaten Melchiorre Cesarotti teilte, der behauptete, dass eine „originalgetreue“ Übersetzung nicht möglich sei, da das Verständnis, die Bewertung und die Wahrnehmung von Menschen im Laufe der Zeit Veränderungen unterliegen (vgl. Fanti, 1980:26). Zur Erreichung ihrer Ziele war Eleonora de Fonseca Pimentel

gezwungen, die Übersetzung an die aktuellen Gegebenheiten anpassen, was einen Eingriff in den Text erforderte.

Sowohl ihre Biographie als auch ihr Handeln im Hinblick auf die Übersetzung „*Niun diritto compete al Sommo Pontefice sul regno di Napoli*“ hat gezeigt, dass es sich bei Eleonora de Fonseca Pimentel um eine herausragende, selbstbewusste Frau handelte, die sowohl als Übersetzerin aber auch, wie aus ihrer Biographie hervorgeht, als Journalistin und Vorkämpferin für demokratische Ideen in ihrer Zeit eine Sensation darstellte.

7.4 TERESA CARNIANI MALVEZZI

Die Gräfin Teresa Carniani Malvezzi übersetzte, wie bereits im Kapitel “Biographien” ausgeführt, sowohl klassische Werke von Cicero (106-43 a.C.) aus dem Lateinischen als auch Werke des britischen Dichters Alexander Pope (1688-1744) ins Italienische. Ihre Bildung verdankte sie sich selbst und ihrem Streben nach Wissen, denn erst im Erwachsenenalter wählte sie Lehrer aus, die ihren Salon in Bologna besuchten und sie in klassischer Literatur, Philosophie sowie in Sprachen unterrichteten (vgl. Bonghi, 1998/Costa-Zalessow, 1999:497).

Im Rahmen meiner Recherchen sind mir drei Vorwörter und eine Widmung von Teresa Carniani Malvezzi zugänglich gewesen, die sie ihren Übersetzungen von Ciceros Werken vorangestellt hatte. Es handelt sich dabei um das Vorwort und die Widmung an den Prinzen Don Pietro Odescalchi dei Duchi del Sirmio in ihrer Übersetzung “*Della natura degli dei*” (vgl. Carniani Malvezzi, 1836aa:3-4 und 1836ab:5-12), das Vorwort in ihrer Übersetzung “*Lucullo o sia il secondo de’primi due libri accademici*”, das sie mit “A chi legge” bezeichnete (vgl. Carniani Malvezzi, 1836b:I) und das Vorwort in ihrer Übersetzung “*Del supremo dei beni e dei mali*”, das sie mit “Agli studiosi giovani” betitelte (vgl. Carniani Malvezzi, 1839:I).

Ferner lag mir der Artikel “*Teresa Carniani Malvezzi as a Translator from English and Latin*” von Natalia Costa-Zalessow aus dem Jahr 1999 vor. Darin analysiert Natalia Costa-Zalessow Auszüge der Übersetzung „*Il riccio rapito*“ von Teresa Carniani Malvezzi und stellt diese Übersetzung des Werks „*The Rape of the Lock*“ von Alexander Pope anderen Übersetzungen ins Italienische gegenüber. Weiters sind in diesem Artikel Auszüge aus Alexander Popes „*Messiah*“ sowie Auszüge aus dessen Übersetzung „*Il Messia*“ von Teresa Carniani Malvezzi enthalten. Da mir weder die Übersetzung „*Il riccio rapito*“ noch „*Il Messia*“ von Teresa Carniani Malvezzi zugänglich gewesen sind, stütze ich mich bei meiner Analyse der von Teresa Carniani Malvezzi angewandten Übersetzungsstrategien auf die Auszüge, die in oben angeführtem Artikel “*Teresa Carniani Malvezzi as a Translator from English and Latin*” enthalten sind.

7.4.1 TERESA CARNIANI MALVEZZIS REFLEXIONEN ÜBER IHRE ÜBERSETZUNGEN

In ihrem Vorwort zur Übersetzung *“Del supremo dei beni e dei mali”* empfiehlt Teresa Carniani Malvezzi die Lektüre dieses fünften von ihr übersetzten philosophischen Werkes von Cicero, äußert sich jedoch nicht über ihre Strategien. Im Vorwort zur Übersetzung *“Lucullo o sia il secondo de’primi due libri accademici”* findet man ebenfalls keine Hinweise auf ihre Übersetzungsstrategien. Teresa Carniani Malvezzi bezieht sich darin jedoch auf die positive Aufnahme ihrer anderen Übersetzungen von Cicero bei den LeserInnen, durch die sie dazu bewegt wurde, auch dieses Werk ins Italienische zu übersetzen, das sie bis zu jenem Zeitpunkt als letztes unübersetztes philosophisches Werk von Cicero ins Italienische bezeichnet. So schreibt sie in ihrem Vorwort:

L’accoglienza graziosa, dal pubblico fatta ad altri miei volgarizzamenti, mi anima a dar fuori questo del Lucullo, unico de’libri Accademici, che intatto ne si conserva; ed ultima delle Tulliane filosofiche opere, non rese, sino a qui, nella volgare italiana favella. (Carniani Malvezzi, 1836b:I)

Sowohl der Titel zu diesem Vorwort „Agli studiosi giovani“ als auch die Auswahl der von Teresa Carniani Malvezzi übersetzten Werke, die wie oben erwähnt philosophische Werke von Cicero beinhalten, lassen darauf schließen, dass sie mit ihren Übersetzungen ein gebildeteres Publikum ansprechen wollte.

Die Widmung, die sie in ihrer Übersetzung *“Della natura degli dei”* dem Prinzen Don Pietro Odescalchi dei Duchi del Sirmio zueignet, erfüllt, wie bereits an anderer Stelle erwähnt, die Funktion der klassischen „captatio benevolentiae“. Teresa Malvezzi Carniani versucht darin das Wohlwollen des Prinzen zu gewinnen und schreibt: „Se otterò il vostro compatimento crederò che quest’umile mio lavoro acquisti qualche valore [...] (Carniani Malvezzi, 1836aa:3-4). Ferner bittet sie ihn, um mögliche Kritik im vorhinein abzuwenden, Augenmerk auf den Autor des Werkes zu legen und nicht auf die Übersetzerin. So schreibt sie: „Accettatelo guardando a chi compose, non a chi tradusse [...]“ (Carniani Malvezzi, 1836aa:4).

Im Vorwort derselben Übersetzung gibt Teresa Carniani Malvezzi eine allgemeine Einführung in das Werk. Nur im letzten Absatz geht sie kurz auf ihre Übersetzungsstrategien ein und bittet die LeserInnen um Nachsicht, da es sich ihrer Ansicht nach um eine sehr schwierige Übersetzung handelt. In ihren Bemühungen, den Sinn des Originals so klar wie möglich in ihrer Übersetzung wiederzugeben, hielt sie sich einerseits strikt an die Worte des Autors, übersetzte andererseits jedoch dann „freier“, wenn sie dies als erforderlich empfand. So schrieb sie im Hinblick auf ihre Übersetzung:

Nel quale studio tanto posi cura a render lucida la sentenza, che or mi tenni stretta alle parole dell'autore, or mi allargai secondo che mi parve la necessità richiedesse [...] (Carniani Teresa, 1836ab:12)

Ferner wollte sie mit ihrer Übersetzung dieses Werkes von Cicero – wie bereits erwähnt – einen Beitrag zur italienischen Literatur leisten, denn sie war der Auffassung, „che questo volgarizzamento manchi alle Italiche lettere [...] (Carniani Malvezzi, 1836ab:12).

Aus diesem Vorwort wird ersichtlich, dass Teresa Carniani Malvezzis Strategien hinsichtlich ihrer Übersetzungen von klassischen Werken zwar auf eine sogenannte „treue“ Übersetzung ausgerichtet waren, sie sich aber vor erforderlichen Änderungen nicht scheute. Der Zeitpunkt der Veröffentlichung ihrer Übersetzungen fällt in die Epoche der italienischen Romantik, deren VertreterInnen mit ihrer Literatur ein breites Publikum ansprechen wollten. Teresa Carniani Malvezzi wandte sich hier jedoch offensichtlich, wie die Auswahl dieses übersetzten Werkes zeigt, wieder an ein gelehrtes Publikum. Wie an anderer Stelle bereits ausgeführt, war einer der Auslöser für die romantischen Ideen in Italien der Artikel „Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni“ von Madame de Staël (1766-1817). Sie legte den ItalienerInnen darin nahe, anstelle von klassischer Literatur moderne europäische Werke zu übersetzen, um dadurch die italienische Kultur zu bereichern und zu modernisieren (vgl. Duranti, 1998:479f.). Mit der Übersetzung klassischer Werke handelte Teresa Carniani Malvezzi jedoch entgegen der romantischen Übersetzungskonzeption und übersetzte im Sinne des italienischen Neoklassizismus, der gegen Ende des 18.

Jahrhunderts eingesetzt hatte und mit dem Beginn des *Risorgimento* in die Epoche der Romantik übergehen sollte (vgl. Hardt, 1996:513).

Neben Übersetzungen aus klassischen Sprachen fertigte Teresa Carniani Malvezzi auch Übersetzungen aus modernen Sprachen an, die wie eingangs erwähnt Alexander Popes Werke „*Il riccio rapito*“ und „*Il Messia*“ umfassen. Natalia Costa-Zalessows Artikel „*Teresa Carniani Malvezzi as a Translator from English and Latin*“ gibt Einblick, welche Reflexionen Teresa Carniani Malvezzi in ihrem Vorwort zur Übersetzung „*Il riccio rapito*“ von Alexander Pope hinsichtlich ihrer Strategien anstellt. Sie erachtet es als notwendig, die Übersetzung eines literarischen Werkes für das Zielpublikum zu adaptieren. So erklärt Teresa Carniani Malvezzi in diesem Vorwort ihren LeserInnen, dass sie den Zeitpunkt, an dem die Locke, von der das Werk handelt, abgeschnitten worden ist, für das italienische Publikum vom Nachmittag, an dem die englische Gesellschaft zusammentrifft, auf den Abend, an dem sich die italienische Gesellschaft trifft, verlegt hat (vgl. Costa-Zalessow, 1999:497).

Auch das Vorwort zu dieser Übersetzung, dessen Original zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstanden ist, lässt erkennen, dass Teresa Carniani Malvezzi nicht im Sinne der romantischen Übersetzungskonzeption handelt, sondern die Übersetzung von Klassikern aus klassischen Sprachen sowie von Klassikern aus modernen Sprachen bevorzugt und somit nicht zur Verbreitung zeitgenössischer europäischer Literatur in Italien beiträgt. Ferner vertritt sie im Gegensatz zur Übersetzungspraxis der Romantik, in der „verfremdendes“ Übersetzen im Vordergrund steht, die Ansicht, eine Übersetzung müsse für das Zielpublikum adaptiert werden.

7.4.2 DIE ÜBERSETZUNG „IL RICCIO RAPITO“

Nachdem im vorherigen Kapitel Teresa Carniani Malvezzis Reflexionen über ihre Übersetzung „*Il riccio rapito*“ dargelegt worden sind, soll nun auf die Übersetzung selbst und die darin angewandten Strategien eingegangen werden:

Die Übersetzung „*Il riccio rapito*“ von Teresa Carniani Malvezzi stammt aus dem Jahre 1822 und wurde vom Verlag Nobili anonym veröffentlicht. Es war leider nicht

möglich festzustellen, ob diese anonyme Veröffentlichung auf Wunsch von Teresa Carniani Malvezzi durchgeführt wurde, um sich vor Angriffen von Seiten der Gesellschaft zu schützen oder ob diese Entscheidung vom Verlag getroffen worden war. Vor der Übersetzung von Teresa Carniani Malvezzi hatte es bereits einige Übersetzungen des Werkes „*The Rape of the Lock*“ von Alexander Pope ins Italienische gegeben, die jedoch alle aus dem 18. Jahrhundert stammen. Natalia Costa-Zalessow, die diese Übersetzungen mit den Übersetzungen von Teresa Carniani Malvezzi verglich, kam zu dem Schluss, dass Teresa Carniani Malvezzi's Version die modernere Übersetzung darstelle (vgl. Costa-Zalessow, 1999:498).

Im Folgenden soll untersucht werden, welche Übersetzungsstrategien Teresa Carniani Malvezzi bei ihrer praktischen Arbeit anwandte. Dazu werden vorerst die gesamten ersten drei Strophen des Originals „*The Rape of the Lock*“ mit Teresa Carniani Malvezzi's Übersetzung aus dem Jahr 1822 verglichen. Danach werden ihre Strategien im Hinblick auf Form, Stil und Länge der Übersetzung im Einzelnen besprochen.

The Rape of the Lock:

Canto I.

WHAT dire offence from amorous causes springs,
 What mighty contests rise from trivial things,
 I sing; - this verse to Caryl, Muse! is due:
 This e'en Belinda may vouchsafe to view:
 Slight is the subject, but not so the praise,
 If she inspire, and he approve my lays.

Say what strange motive, goddess! could compel
 A well-bred lord to assault a gentle belle?
 O say what stranger cause, yet unexplored,
 Could make a gentle belle reject a lord?
 In tasks so bold, can little men engage?
 And in soft bosoms dwells such mighty rage?

Il riccio rapito:

Qual offesa crudel nacque d'Amore
 E qual di lieve cosa orrenda surse
 Ed aspra lite io canto. O sante Muse
 Dal Ciel porgete al basso ingegno aita,
 Che dovuto a Carillo è questo carne
 Ed a Belinda sua. Subbietto umile,
 Ma d'altissima laude ove Belinda
 Favoreggiando al nostro petto spiri,
 E dolce il nostro dir suoni a Carillo.

Tu la strana cagion mi detta, o Diva,
 Che ardito fece un cavalier cortese
 Incontro a gentilissima donzella,
 E la cagion più strana ed inaudita
 Onde la donna il cavalier rispinese.
 Uom mortal presume a tanta impresa?
 E ponno in molle cor tanto gli sdegni?

Sol through white curtains shot a timorous ray,
 And oped those eyes that must eclipse the day:
 Now lap-dogs give themselves the rousing shake,
 And sleepless lovers, just at twelve, awake:
 Thrice rung the bell, the slipper knock'd the
 ground,
 And the press'd watch return'd a silver sound.
 (Pope, 1922:7)

Già il Sole eccelso in mezzo il Ciel pareo,
 E co'tremuli raggi a poco a poco,
 Tentava penetrar per entro il velo
 Delle bianche cortine; e già quegli occhi
 Schiudea, che vincon lo splendor del giorno.
 Si risveglian fra tanto i cagnoletti,
 Scotendo la ricciuta e lunga chioma;
 E a quel lieve agitar Morfeo s'accorge
 Com'alto e chiaro già il meriggio splende,
 E tosto da papaveri tenaci,
 Ai vigili amator le caste membra
 Discioglie. Ecco tre volte l'aer trema
 Al tintinnir del campanello arguto;
 Tre volte la pianella il suol percuote;
 E l'oriol dal pollice compresso
 Ripete il delicato argenteo suono.
 (Carniani Malvezzi, 1822:1-2 zit. n. Costa-
 Zalessow, 1999:499-500)

Alexander Pope verfasste sein Werk „*The Rape of the Lock*“ in Sestinen, sechszeiligen Strophen mit fixem Reimschema, dem sogenannten Paarreim. Teresa Carniani Malvezzi fertigte ihre Übersetzung in Blankversen, d.h. in reimlosen Versen an und weicht somit von der ursprünglichen Form des Originals ab. Auch im Hinblick auf die Zeilen der einzelnen Strophen sind Abweichungen vom Original festzustellen. So weist die erste Strophe der Übersetzung neun, die zweite sieben und die dritte gar 16 Zeilen auf. Abgesehen davon übersetzte Teresa Carniani Malvezzi das Werk ebenfalls in Poesie und nicht in Prosa, so wie es in der Epoche der Romantik mehr und mehr bevorzugt worden ist. Dadurch schließt sie sich der Auffassung von Madame de Staël an, die, wie in Kapitel 3 bereits diskutiert wurde, behauptete, dass die italienische Sprache und ihre sogenannten „*versi sciolti*“ sich hervorragend eignen, klassische Werke ins Italienische zu übersetzen, da diese wie die Prosa den Sinn des Originals wiedergeben (vgl. Robinson, 1997:243).

Ferner konnte festgestellt werden, dass Teresa Carniani Malvezzi versucht, den Sinn und die Schönheit des Originals in ihrer Übersetzung wiederzugeben. Da es unmöglich erscheint, den knappen und flüssigen Stil von Alexander Pope auf gleiche

Weise ins Italienische zu übertragen, beschreibt Teresa Carniani Malvezzi gewisse Situationen in der Übersetzung ausführlicher als im Original, was sich auch auf die Länge der Übersetzung auswirkt. So ist beispielsweise bereits angeführte erste Strophe der Übersetzung um drei Zeilen länger als im Original. Das nachfolgende Textbeispiel aus der ersten Strophe soll ihre Ausführlichkeit beim Übersetzen demonstrieren. In dieser Strophe fügt Teresa Carniani Malvezzi überdies den unten angeführten kursiv geschriebenen Satz hinzu und so werden aus einer Zeile im Original drei in der Übersetzung:

I sing; - this verse to Caryl, Muse! is due: [...]
(Pope, 1922:7)

Ed aspra lite io canto. O sante Muse
Dal Ciel porgete al basso ingegno aita,
Che dovuto a Carillo è questo carne [...]
(Carniani Malvezzi, 1822:1-2 zit. n. Costa-
Zalessow, 1999:499-500)

Die dritte Strophe der Übersetzung ist sogar, wie aus zu Beginn dieses Kapitels angeführtem Auszug ersichtlich ist, um zehn Zeilen länger als die dritte Strophe des Originals. Dies ist wiederum auf ihre ausführlichen Beschreibungen zurückzuführen. Beispielsweise beansprucht folgender einzeiliger Satz im Original, der vom Sonnenstrahl handelt, der durch die weißen Vorhänge scheint, beinahe vier Zeilen in der Übersetzung:

Sol through white curtains shot a timorous ray, [...]
(Pope, 1922:7)

Già il Sole eccelso in mezzo il Ciel pareo,
E co'tremuli raggi a poco a poco,
Tentava penetrar per entro il velo
Delle bianche cortine; [...]
(Carniani Malvezzi, 1822:1-2 zit. n. Costa-
Zalessow, 1999:499-500)

Auch nachfolgende Zeile im Original beansprucht zwei Zeilen in der Übersetzung, da sie die *Schoßhündchen, die sich kräftig schütteln* ebenfalls ausführlicher mit einem *krausen und langen Fell* beschreibt:

Now lap-dogs give themselves the rousing shake
(Pope, 1922:7)

Si risveglian fra tanto i cagnoletti,
Scotendo la ricciuta e lunga chioma;
(Carniani Malvezzi, 1822:1-2 zit. n. Costa-
Zalessow, 1999:499-500)

Ferner fügt sie in der dritten Strophe zwei Zeilen ein, die im Original nicht vorkommen, was sich ebenso auf die Länge der Übersetzung auswirkt:

E a quel lieve agitar Morfeo s'accorge
Com'alto e chiaro già il meriggio splende,

Neben diesen ausführlichen Beschreibungen und Hinzufügungen konnte festgestellt werden, dass sich die von Teresa Carniani Malvezzi im Zuge ihrer Übersetzung durchgeführten *shifts* in Grenzen hielten. So änderte sie beispielsweise in der ersten Strophe den Namen „Caryl“ in den italienischen Namen „Carillo“, und „a gentle belle“ in der zweiten Strophe wurde mit „gentilissima donzella“ übersetzt. Diese *shifts* könnten jedoch darauf zurückzuführen sein, dass sie das Werk für ihr Publikum noch „verschönern“ und, wie sie bereits in ihrem Vorwort zu dieser Übersetzung erwähnte, es für das italienische Publikum adaptieren wollte. So lässt sie auch durch die Italianisierung des Namens „Caryl“ nichts Fremdes in der Übersetzung durchscheinen und handelt somit entgegen der Übersetzungspraxis, die in der Epoche der Romantik favorisiert wurde.

Ein weiteres Beispiel für Teresa Carniani Malvezzis Eingriffe im Original soll nachfolgend angeführter Auszug aus „*Il riccio rapito*“ demonstrieren. So übersetzte sie Popes Beschreibung von Belinda im 2. Canto:

The Rape of the Lock:

Canto II.

On her white breast a sparkling cross she wore,
Which Jews might kiss, and infidels adore.
(Pope, 1922:11)

Il riccio rapito:

Sul bianco petto
Una croce vaghissima le splende
D'orientali preziose gemme,
Che tutte genti a' caldi baci invita.
(Carniani Malvezzi, 1822:10 zit. n. Costa-
Zalessow, 1999:506)

In ihrer Übersetzung werden „Juden“ und „Ungläubige“, womit offensichtlich Muslime gemeint sind, durch „Leute“ ersetzt. Damit vermeidet Teresa Carniani Malvezzi zwar die Darstellung von Situationen, die die italienischen LeserInnen möglicherweise als anstößig empfinden hätten können. Jedoch scheint es, dass sie mit der Übersetzung „D’orientali preziose gemme“ (wertvolle Edelsteine aus dem Orient) versucht, die durch die Übersetzung mit „Leute“ verlorengegangene „orientalische“ Charakteristik dieser Passage zu bewahren. Nichtsdestotrotz stellen diese Änderungen einen maßgeblichen Eingriff in das Original dar, wodurch wiederum ihre Ankündigungen hinsichtlich der Adaption für das Zielpublikum im Vorwort zu dieser Übersetzung bestätigt werden.

Die Analyse dieser drei Strophen hat gezeigt, dass es Teresa Carniani Malvezzi in ihrer Übersetzung gelungen ist, das Bild, das Alexander Pope in seinem Original erschaffen hat, ins Italienische zu übertragen. Einerseits erfüllt sie dabei die Anforderungen, die sie in ihrem Vorwort an diese Übersetzung stellt, nämlich die Übersetzung für ihr Publikum, das italienische gehobene Schichten umfasst, zu adaptieren, indem sie Änderungen, die sie für dieses Zielpublikum als erforderlich erachtet, durchführt. Andererseits befinden sich ihre Übersetzungsstrategien in maßgeblichem Widerspruch zur Übersetzungskonzeption der Epoche der Romantik, in der das sogenannte „verfremdende Übersetzen“ favorisiert wurde, bei dem das Fremde der Ausgangssprache bewahrt werden sollte (vgl. Huyssen, 1969:152).

7.4.3 IL MESSIA

Teresa Carniani Malvezzi war streng katholisch erzogen, was sich auch bei der Auswahl ihrer Texte widerspiegelte, denn sie bevorzugte Übersetzungen, die religiöse und moralische Themen zum Inhalt hatten, wie folgender Auszug aus ihrer Übersetzung „*Il Messia*“ von Alexander Pope zeigt:

Messiah:

Hark! a glad Voice the lonely Desert cheers:
Prepare the Way! a God, a God appears.
A God, a God! the vocal Hills reply,

Il Messia:

Odi qual voce
La solitudin de’deserti allegra:
Preparate la strada un Dio, un Dio,

The Rocks proclaim th'approaching Deity.
Lo, Earth receives him from the bending Skies!
(Pope, 1963:191 zit. n. Costa-Zalessow, 1999:504)

Un Dio appare. Ed in favella umana
E valle, e monte un Dio, un Dio rimbomba,
Ed ogni rocca umanamente annunzia
L'approssimar di Dio. Dal Cielo inchino
La terra letiziando lo riceve.
(Carniani Malvezzi, 1827:504 zit. n. Costa-
Zalessow, 1999:504)

Die Übersetzung dieser Passage lässt erkennen, dass sich Teresa Carniani Malvezzi zwar strikt an das Original hält; jedoch ist auch hier auffällig, dass die Übersetzung etwas länger als das Original ausfällt. Dies ist, wie bereits bei der Untersuchung der Auszüge „*Il riccio rapito*“ festgestellt werden konnte, ebenfalls darauf zurückzuführen, dass Teresa Carniani Malvezzi versucht, das Original so ausführlich wie möglich wiederzugeben. So werden beispielsweise aus folgender kurzer Zeile des Originals zwei Zeilen in der Übersetzung:

Messiah:
A God, a God! the vocal Hills reply,
(Pope, 1963:191 zit. n. Costa-Zalessow, 1999:504)

Il Messia:
[...] Ed in favella umana
E valle, e monte un Dio, un Dio rimbomba,
(Carniani Malvezzi, 1827:504 zit. n. Costa-
Zalessow, 1999:504)

Es ist davon auszugehen, dass Teresa Carniani Malvezzi auch bei ihren Übersetzungen von Klassikern aus modernen Sprachen versucht, den Sinn des Originals „treu“ wiederzugeben und nur dann tiefgreifende Veränderungen vornimmt, wenn sie dies als erforderlich erachtet, was jedoch im zuvor angeführten Ausschnitt nicht der Fall war.

Aus dem Artikel „*Teresa Carniani Malvezzi as a Translator from English and Latin*“ von Natalia Costa-Zalessow geht im Hinblick auf diese Übersetzung weiters hervor, dass diese höchstwahrscheinlich auch anonym veröffentlicht worden ist, denn der Name von Teresa Carniani Malvezzi scheint nur in ihrer Widmung an Antonio Gozzi, einem Priester der Bologneser Kirche San Bartolomeno, auf (vgl. Costa-Zalessow, 1999:504).

7.4.4 ZUSAMMENFASSUNG

Eine Analyse der Vorwörter, die Teresa Carniani Malvezzi ihren Übersetzungen voranstellte, sowie der Ausschnitte aus den Übersetzungen „*Il riccio rapito*“ und „*Il messia*“, hat ergeben, dass Teresa Carniani Malvezzi ihren eigenen Anforderungen, die sie in ihren Vorwörtern an die Übersetzung stellt, zwar gerecht wird. Jedoch hat Teresa Carniani Malvezzi, obwohl sie im Zeitalter der Romantik wirkte und ihre Übersetzungen in dieser Epoche veröffentlicht wurden, im Hinblick auf die Auswahl der übersetzten Werke nicht unbedingt der Übersetzungspraxis der Epoche der Romantik entsprochen, da sie Übersetzungen von Klassikern aus klassischen und modernen Sprachen bevorzugt, die bereits wie „*The Rape of the Lock*“ ins Italienische übersetzt worden waren. Die Übersetzungspraxis der Romantik sah jedoch eher die Übersetzung moderner europäischer Werke vor.

Fordert Teresa Carniani Malvezzi in ihrem Vorwort zur Übersetzung des klassischen Werkes von Cicero eine Übersetzung, die den Sinn des Originals „treu“ wiedergeben solle und die Abweichungen vom Original dann zulässt, wenn diese als notwendig erachtet werden, so spricht sie sich im Vorwort zur Übersetzung „*Il riccio rapito*“ für eine Adaption der Übersetzung für das italienische Publikum aus. Die Analyse der Auszüge ihrer Übersetzungen hat ergeben, dass sich ihre Übersetzungsstrategien bei der Übersetzung von Klassikern aus modernen Sprachen mit jenen aus klassischen Sprachen decken. So strebte Teresa Carniani Malvezzi Übersetzungen an, die unter Berücksichtigung von Änderungen und Adaptionen den Sinn und die Schönheit des Originals wiedergeben sollten.

Ferner hat die Untersuchung der kurzen Auszüge der Übersetzung „*Il riccio rapito*“ gezeigt, dass Teresa Carniani Malvezzi Popes Sestine in Blankversen, d.h. sogenannten italienischen „*versi sciolti*“ übersetzte und nicht in Prosa, die vom literarischen System der Epoche der Romantik zunehmend favorisiert wurde. Jedoch ist festzuhalten, dass Madame de Staël, wie bereits ausgeführt, die Ansicht vertrat, dass die italienische Sprache und ihre „*versi sciolti*“ sich hervorragend für eine Übersetzung der Klassiker eigneten.

Im Allgemeinen kann jedoch gesagt werden, dass Teresa Carniani Malvezzi im Hinblick auf ihre Übersetzungsstrategien entgegen dem allgemeinen Übersetzungskanon der Epoche der Romantik handelte. Die Gründe für dieses „subversive“ Handeln könnten auf ihre gesellschaftliche Stellung sowie auf ihr soziales Umfeld zurückzuführen sein. Wie bereits im Kapitel „Biographien“ erwähnt, eröffnete Teresa Carniani Malvezzi unter dem arkadischen Namen *Ipsinoe Cidonia* ihren Salon in Bologna, der von zahlreichen Gelehrten und Literaten besucht wurde. Zu ihrem Bekanntenkreis zählten Vincenzo Monti, ein berühmter italienischer Neoklassizist, sowie der Literat Giulio Perticari, ein Anhänger des Klassizismus. Besonderen Einfluss auf ihr literarisches sowie übersetzerisches Schaffen dürfte der italienische Lyriker Giacomo Leopardi ausgeübt haben, mit dem Teresa Carniani Malvezzi eine enge Freundschaft verband. Denn auch Giacomo Leopardi war, wie an anderer Stelle erwähnt, im Hinblick auf das Übersetzen im Gegensatz zu Madame de Staël der Auffassung, man/frau solle klassische Literatur lesen und ins Italienische übersetzen, wobei er eine Verbesserung der Zielsprache sowie eine „geschönte“ Übersetzung anstrebte. Er hielt nichts von der Übersetzung moderner europäischer Autoren und war davon überzeugt, dass ein guter Stil nur durch die Lektüre klassischer Literatur erzielt werden könne (vgl. Duranti, 1998:480).

Teresa Carniani Malvezzi schloss sich im Hinblick auf die Übersetzung von Ciceros Werken, die 1836 und 1839 entstanden sind, sowohl bei der Auswahl der zu übersetzenden Werke als auch hinsichtlich ihrer Übersetzungsstrategien Giacomo Leopardis Ansichten an. Interessant ist jedoch festzustellen, dass sie bei ihrer Übersetzung von „*The Rape of the Lock*“, die sie 1822 anfertigte, ebenfalls diese Strategien anwandte, obwohl sie Giacomo Leopardi jedoch erst 1826 kennenlernen sollte (vgl. Duranti, 1998:480).

7.5 EDVIGE DE BATTISTI DE SCOLARI

Edvige de Battisti de Scolari, die, wie aus ihrer Biographie hervorgeht, als angesehene Literatin der Akademie „Agiati“ in Rovereto angehörte, widmete sich vorzugsweise der Übersetzung von deutschen Werken aus der Epoche des Sturm und Drang und der deutschen Klassik. So übersetzte sie unter anderem Werke von Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe, Julius von Soden und Gottfried August Bürger.

Für eine Analyse ihrer Reflexionen hinsichtlich ihrer Übersetzungsstrategien standen mir die Vorwörter in ihren Übersetzungen „*Ines di Castro*“ von Julius von Soden, „*Il conte d’Habsburg*“ und „*Maria Stuarda*“ von Friedrich Schiller, „*Ifigenia in Tauride*“ von Johann Wolfgang von Goethe sowie „*La canzone del brav’uomo*“ von Gottfried August Bürger zur Verfügung. Ferner waren mir für eine Untersuchung der von ihr angewandten Strategien die Übersetzung „*Il conte d’Habsburg*“ sowie das entsprechende Original „*Der Graf von Habsburg*“ von Friedrich Schiller und die Übersetzung „*La canzone del brav’uomo*“ sowie das Original „*Das Lied vom braven Manne*“ von Gottfried August Bürger zugänglich.

7.5.1 EDVIGE DE BATTISTI DE SCOLARIS REFLEXIONEN ÜBER IHRE ÜBERSETZUNGEN

Die Übersetzung der Tragödie „*Ines di Castro*“ von Julius von Soden stammt aus dem Jahr 1827 und enthält eine kurze Widmung an Anna de Fratnich Salvotti. Schon das Titelblatt zu dieser Übersetzung, das die Passage „Traduzione libera dal tedesco“ enthält, lässt durchscheinen, dass es sich bei dieser Übersetzung um eine Adaption für das italienische Publikum handelte. Für eine Analyse stand mir zwar das Vorwort dieser Übersetzung zur Verfügung, leider hatte ich jedoch auf die Übersetzung selbst keinen Zugriff.

Auf den ersten Seiten ihres Vorwortes zu dieser Übersetzung gibt Edvige de Battisti de Scolari einen kurzen historischen Abriss über die Tragödie und nennt in diesem Zusammenhang bedeutende italienische Tragödienschriftsteller von Pietro Metastasio über Vittorio Alfieri und Vincenzo Monti bis hin zu Alessandro Manzoni (vgl. Battisti de Scolari, 1827:V-VII).

Im Hinblick auf diese Tragödie von Julius von Soden stellt Edvige de Battisti de Scolari in ihrem Vorwort fest, dass diese nicht nach den Regeln der klassischen Tragödie verfasst worden ist, da zum einen die Einheit des Ortes nicht eingehalten wurde und zum anderen die Anzahl der handelnden Personen maßgeblich überschritten worden ist. Ihr war jedoch auch bewusst, dass es sich bei Julius von Sodens Tragödie nicht um eine klassische, sondern vielmehr um eine romantische Tragödie handelte, die in Prosa verfasst worden war.

Über ihre eigene Übersetzung dieser Tragödie schreibt Edvige de Battisti de Scolari, dass sie diese in Versen verfasst hat, obwohl das Original in Prosa geschrieben war. Ferner begründet sie die Auswahl dieses Werkes für eine Übersetzung damit, dass sie darin ihrer Meinung nach „großartige“ Überraschungseffekte vorgefunden hat. Sie nahm jedoch nicht an, dass Julius von Sodens Tragödie den Anforderungen des italienischen Theaters gerecht werden hätte können und meinte: „Non pretendo [...] che il Soden abbia creata una tragedia, che regga al paragone colle principali del nostro teatro.“ (Battisti de Scolari, 1827:IX). Daher fand sie es durchaus legitim, im Zuge ihrer Übersetzung zahlreiche inhaltliche Änderungen und Weglassungen durchzuführen. So ließ sie beispielsweise ganze Szenen weg, die sie offenbar für unnötig befand. Ferner veränderte sie einige Gedankengänge des Autors, die ihr für das italienische Publikum hinsichtlich der „leggi d’un sano costume“ (Battisti de Scolari, 1827:X), d.h. der guten Sitten, nicht passend erschienen. Jedoch hat Edvige de Battisti de Scolari im Text vorgenommene Änderungen, die auch eine geänderte Szenenfolge nach sich zogen, am Ende ihrer Übersetzung in Anmerkungen erläutert, um dadurch eine Vollständigkeit des Werkes zu gewährleisten und um auf die „diversità di gusto, che v’ha fra le nazioni“ (Battisti de Scolari, 1827:X), also auf die Verschiedenheit der Geschmäcker zwischen den beiden Nationen, aufmerksam zu machen (vgl. Battisti de Scolari, 1827:VIII-X).

Diese Anmerkungen von Edvige de Battisti de Scolari über ihre Übersetzungsstrategien lassen erkennen, dass sie durch ihre Übersetzung in Versen und durch ihre Adaptionen für das italienische Publikum zwar einerseits entgegen der allgemeinen Übersetzungspraxis des Zeitalters der Romantik handelte, in der, wie bereits an anderer Stelle ausgeführt, Übersetzungen, die das Fremde von anderen Kulturen durchscheinen lassen, mehr und mehr favorisiert wurden. Im Hinblick auf die Frage der Prosa und Poesie muss auch an dieser Stelle erwähnt werden, dass das romantische literarische System zwar im zunehmenden Maße die Prosa bevorzugte, Madame de Staël jedoch auch die Vorzüge der sogenannten italienischen „versi sciolti“ unterstrich, die ja, da sie reimlos sind, die Gedanken des Autors bzw. der Autorin wie die Prosa sehr gut wiedergeben können. Aus vorliegendem Vorwort war jedoch leider nicht ersichtlich, welche Verse Edvige de Battisti de Scolari in der Übersetzung „*Ines di Castro*“ verwendete. Andererseits scheint es jedoch, dass Edvige de Battisti de Scolari ihr Handeln entgegen der romantischen Übersetzungskonzeption zu kompensieren versucht, indem sie an das Ende ihrer Übersetzung Anmerkungen stellt, die wie bereits erwähnt eine Vollständigkeit des Werkes gewährleisten und die Verschiedenheit der „Geschmäcker“ der beiden Nationen aufzeigen soll (vgl. Battisti de Scolari, 1827:X).

Abschließend lässt Edvige de Battisti de Scolari noch Unsicherheiten im Sinne der klassischen „captatio benevolentiae“ anklingen, da sie, wie im Kapitel „Paratexte“ bereits diskutiert, das Publikum entscheiden lässt, ob sie bei ihm denselben Eindruck vermitteln konnte wie Julius von Soden bei seinem Publikum. Ferner bezeichnet sie ihre Übersetzung als rein sprachliche und literarische Übung, mit der sie nur eines beabsichtigte: „[...] tentar le vie [d]el pelago profondo in altrui legno“ (Battisti de Scolari, 1827:XIII).

Aus dem Titelblatt der Übersetzung „*Maria Stuarda*“ von Friedrich Schiller aus dem Jahr 1829 ist ersichtlich, dass Edvige de Battisti de Scolari diese Übersetzung in sogenannten „versi italiani“, also reimlosen Versen, angefertigt hat.

In ihrem Vorwort zu dieser Übersetzung, das sie mit „A chi legge“ bezeichnet, setzt sich Edvige de Battisti de Scolari zu Beginn mit der damaligen Situation der deutschen Literatur und des deutschen Theaters auseinander. Im Hinblick auf die

Frage der Auswahl der zu übersetzenden Werke schließt sie sich in diesem Vorwort den Ansichten von Madame de Staël an, die, wie an anderer Stelle bereits ausgeführt, es den ItalienerInnen nahe legte, zur Bereicherung der eigenen Literatur moderne europäische Literatur ins Italienische zu übersetzen:

[...] è tuttavia verissimo, come osserva la Stael, che il trasportare dall'una all'altra favella le opere eccellenti dell'umano ingegno, deve considerarsi come il maggior beneficio che fare si possa alle lettere, derivandone un commercio di pensieri che diffonde ed aumenta le ricchezze delle nostre cognizioni, in quanto che ogni nazione n'ha di proprj e di originali. (Battisti de Scolari, 1829b:7)

Edvige de Battisti de Scolari gibt in diesem Vorwort auch explizit ihre Absicht für diese Übersetzung bekannt. So wollte sie Friedrich Schiller mit der Übersetzung seines Werkes „*Maria Stuart*“ in Italien zu noch mehr Ruhm verhelfen, indem sie eine Übersetzung für das italienische Theater anfertigte, die sein Werk, wie sie sagte, „in seinem wahren Licht“ zeigen würde. Überdies hat ihrer eigenen Meinung nach eine poetische Übersetzung dieses Werkes ins Italienische gefehlt, und so wollte sie diese Lücke füllen: „E tanto più volentieri io mi sono accinta a questa intrapresa, perchè mancava ancora fra noi una poetica traduzione di questo componimento, [...]“ (Battisti de Scolari, 1829b:8).

Ferner bezieht sie sich im Hinblick auf die Frage der romantischen Dichtung auf den zeitgenössischen Dichter Alessandro Manzoni, der mit seinen Werken das Interesse an den romantischen Ideen in Italien wecken konnte, und auf Giuseppe Baretti, der in seinem Werk „*Discorso sopra Shakspear*“ das Wesen und die Vorteile dieser Dichtung aufzeigt (vgl. Battisti de Scolari, 1829b:7).

Auch in diesem Vorwort fällt auf, dass sich Edvige de Battisti de Scolari, wie auch einige der anderen Übersetzerinnen der vorliegenden Arbeit, der klassischen „*captatio benevolentiae*“ bedient, um mögliche Kritik gleich vorab abzuwenden. So äußert sie zwar Bedenken über ihre Übersetzung im Hinblick auf Versaufbau und Stil, jedoch hofft sie auch, dass ihr Fleiß akzeptiert würde, den sie bei den Bestrebungen, eine möglichst vollständige und genaue Übersetzung anzufertigen, sofern dies die Verschiedenheit der beiden Sprachen zuließ, aufgebracht hatte:

[...] sperando, che, quantunque troppo male io sappia con altri gareggiare per nobile orditura di versi, e per venustà e dicevolezza di locuzione, possa almeno tornare altrui accetta la diligenza, colla quale ho procurato di rappresentare le fattezze legittime dell'originale, con tutta quella integrità ed esattezza, che il diverso genio ed i differenti modi delle due lingue hanno potuto comportare. (Battisti de Scolari, 1829b:8f.)

Edvige de Battisti de Scolari favorisiert im Vorwort zu ihrer Übersetzung „*Maria Stuarda*“ eine „treue“ Übersetzung, durch die der eigenen Nation das wahre Wesen und der besondere Charakter des fremden Poeten nahe gebracht werden sollte. Daher führte sie im Zuge ihrer Übersetzung nach eigenen Angaben nur bei „lyrischen Stellen“ im zweiten und dritten Akt der Tragödie Abweichungen vom Original durch, die sich aufgrund des Metrums und des Reims als sehr schwierig zu übersetzen erwiesen, wobei Edvige de Battisti de Scolari bei diesen Passagen versuchte, den Sinn ins Italienische zu übertragen. So erklärt sie ihren LeserInnen:

Da questa fedeltà, che, secondo l'avviso più universale, vuol essere il principale oggetto di ogni volgarizzatore che desideri di far conoscere alla propria nazione l'indole vera, ed il particolar carattere dell'estraneo poeta che prende a tradurre, io non mi allontanai fuorchè nei passi lirici che s'incontrano nel secondo e nel terzo atto della tragedia, ne' quali, oltre a tutte le altre difficoltà del tradurre dal tedesco nell'italiano, la diversità del metro e l'obbligo della rima hannomi alcuna volta indotta ad aver riguardo piuttosto al pensiero che all'espressione dell'autore. (Battisti de Scolari, 1829b:9)

Inwiefern sich Edvige de Battisti de Scolaris Reflexionen in ihrer Übersetzung „*Maria Stuarda*“ widerspiegeln, konnte leider nicht festgestellt werden, da sowohl das Original als auch die Übersetzung für eine Analyse nicht zugänglich waren.

Wie Edvige de Battisti de Scolari selbst in ihrem Vorwort darlegt, fügt sie sich im Hinblick auf die Auswahl der zu übersetzenden Werke sowie der Übersetzungsstrategien ganz in den vorherrschenden Kanon der italienischen Epoche der Romantik ein, denn auch sie bevorzugt die Übersetzung von europäischer moderner Literatur ins Italienische, im Zuge derer sie bemüht war, das Fremde in der

Übersetzung zu bewahren und somit zu einer Bereicherung der italienischen Kultur beizutragen.

Am Ende des Vorwortes zu ihrer Übersetzung „*Maria Stuarda*“ erläutert Edvige de Battisti de Scolari, dass sie ihrer Übersetzung auch sogenannte „*Notizie storiche*“ voranstellt, da die Fakten über die Königin Maria Stuart im Laufe der Zeit – wie bereits erwähnt – von nachlässigen Autoren verdreht und verstellt worden seien und nicht mehr der Wahrheit entsprächen (vgl. Battisti de Scolari, 1829b:10).

1832 fertigte Edvige de Battisti de Scolari ihre Übersetzung „*Ifigenia in Tauride*“ von Johann Wolfgang von Goethe ebenso wie Schillers „*Maria Stuarda*“ in „*versi italiani*“ an. Das Vorwort zu dieser Übersetzung beginnt Edvige de Battisti de Scolari mit Lobreden über Johann Wolfgang von Goethe, dessen Tod, der sich im selben Jahr ereignete, sie darin sehr bedauert. Sie erklärt ihrer LeserInnenschaft, dass dieses Werk, das Johann Wolfgang von Goethe während eines Aufenthalts in Italien geschrieben hatte, im Verlauf und im Stil an griechische Formen erinnere. Ihrer Meinung nach handelt es sich dabei um eine Art antiker griechischer Tragödie, die dem modernen Theater angepasst wurde (vgl. Battisti de Scolari, 1832a:Vff.).

Auch in diesem Vorwort kommt die Funktion der klassischen „*captatio benevolentiae*“ zum Tragen, da Edvige de Battisti de Scolari wiederum ihr Publikum entscheiden lässt, ob es ihr gelungen sei, nicht nur den Sinn des Originals, an den sie sich nach eigenen Angaben „*treu*“ gehalten hat, ins Italienische zu übertragen, sondern auch den Ausdruck, der Goethes Werke auszeichnet. Ihr selbst genügt es zu wissen, dass sie weder Mühe noch Fleiß gespart hat, um eine möglichst gute Übersetzung anzufertigen:

A me basta esser conscia a me stessa di non aver risparmiato nè fatica, nè diligenza, onde l'impresa riuscisse a quel miglior termine che le mie forze potevano comportare. (Battisti de Solari, 1832a:XIV)

Ferner bezieht sie sich in diesem Vorwort auch auf einige deutsche literarische Zeitschriften, in denen ihr von Kritikern vorgeworfen worden ist, bei ihren früheren Übersetzungen an den Worten und konventionellen literarischen Formen der

italienischen Klassiker zu haften. Folglich hätte sie, laut Kritikern, sofern sie nicht sofort im Italienischen äquivalente Ausdrücke für das Deutsche fand, Paraphrasen verwendet, die dem Kolorit der Übersetzung geschadet und die Gedanken des Autors verfälscht hätten. So schreibt Edvige de Battisti de Scolari in diesem Vorwort:

So bene che in alcuni fogli letterari tedeschi, che delle mie precedenti versioni han fatto parola, essersi notato come io mi sia lasciata governare dall'uso, che essi chiamano pregiudizio, di non dipartirsi nel tradurre dalle parole e dalle forme del dire proprie de' classici nostri. Da ciò ne deriva, a loro giudizio, che nel caso di non trovare immediatamente nella lingua e nella poesia italiana espressioni equivalenti alle tedesche, si ha ricorso a perifrasi e cambiamenti, per cui si altera e pregiudica il colorito che forma l'anima del testo, e riescono il più delle volte travisati od almeno assottigliati i concetti originali dell'autore. (Battisti de Scolari, 1832a:XIVf.)

Edvige de Battisti de Scolari begegnet dieser Kritik jedoch mit der Feststellung, dass es nicht zulässig wäre, sich von einem auf dem Vorbild von klassischen Schriftstellern beruhenden sprachlichen System zu lösen und Neologismen einzuführen, wenn dies nicht unbedingt nötig sei. Sie betont jedoch auch, im Zuge der Übersetzung „*Ifigenia in Tauride*“ versucht zu haben, oben angeführte Kritiken in den deutschen Zeitschriften so gut es ging zu beherzigen.

Ferner erläutert Edvige de Battisti de Scolari in diesem Vorwort, an zwei Stellen, an denen der Chor auftritt, ein lyrisches Metrum und ein Reimschema verwendet zu haben, obwohl das Original kein Reimschema aufgewiesen hat und dies auch bei den Chören der griechischen Tragödie nicht üblich gewesen ist. Jedoch rechtfertigte Edvige de Battisti de Scolari diesen Eingriff mit der Begründung, dass das Wesen der italienischen Lyrik dies hier erforderlich mache (vgl. Battisti de Scolari, 1832a:XIVf.).

Am Ende dieses Vorwortes bediente sich Edvige de Battisti de Scolari noch einmal der „*captatio benevolentiae*“ und bat ihre LeserInnen um Nachsicht für etwaige Mängel, die ihre Übersetzung aufweisen könnte (vgl. Battisti de Scolari, 1832a:XVII).

In diesem Vorwort zeigt Edvige de Battisti de Scolari Bestrebungen, sich von den konventionellen literarischen Formen zu lösen und sowohl den Sinn als auch die Ausdrücke, die Goethes Werk charakterisieren, „treu“ wiederzugeben und fügt sich durch dieses „verfremdende“ Übersetzen in die romantische Übersetzungskonzeption ein, handelt jedoch gleichzeitig auch gegen die allgemeine Übersetzungspraxis der Romantik, da sie an zwei Stellen, wie oben erwähnt, die Form des Originals maßgeblich verändert und diese Stellen dem Wesen der italienischen Lyrik angleicht.

Das Vorwort zur Übersetzung „*Il conte d’Habsburg*“ weist leider keine Hinweise auf ihre Übersetzungsstrategien auf, sondern enthält biographische Angaben über Graf Rudolf von Habsburg (vgl. Battisti de Scolari, 1829a:3-8). Die Übersetzung „*La canzone del brav’uomo*“ von Gottfried August Bürger enthält ebenfalls ein Vorwort, das Edvige de Battisti de Scolari mit „Avvertimento“ bezeichnet. Darin unterscheidet sie vorab zwischen der Bedeutung der deutschen und der italienische Ballade. Stellte die Ballade für die Deutschen eine lyrische Form dar, die historische Ereignisse und Heldentaten zum Inhalt hatte, so wurde in der italienischen „Ballata“ hauptsächlich die Liebe thematisiert. Edvige de Battisti de Scolari bezweifelt daher, dass die Balladen, die in Deutschland entstanden sind, dem „gusto degli Italiani“, also dem Geschmack des italienischen Publikums, zuträglich wären. Jedoch ist sie der Auffassung, fremde Werke sollten vom italienischen Publikum aufgenommen werden, die fremde Denkweise respektiert und diese Werke nach den fremden Kriterien beurteilt werden. In diesem Sinne bitte sie die LeserInnen ihrer Übersetzung auch um Nachsicht, da sie versucht habe, das Original so „treu“ als möglich wiederzugeben, indem sie sogar den Rhythmus des Originals imitierte. Somit gliedert sie sich auch bei dieser Übersetzung in den Kanon der romantischen Übersetzungskonzeption ein (vgl. Battisti de Scolari, 1832b:111f.).

7.5.2 IL CONTE D’HABSBURG

Für eine Untersuchung der tatsächlich angewandten Übersetzungsstrategien waren mir wie erwähnt zwei Übersetzungen von Edvige de Battisti de Scolari zugänglich, nämlich „*Il conte d’Habsburg*“ und „*La canzone del brav’uomo*“.

Da sich Edvige de Battisti de Scolari in ihrem Vorwort zur Übersetzung „*Il conte d’Habsburg*“ wie erwähnt nicht über ihre Übersetzungsstrategien äußert, soll nun versucht werden, durch die nachfolgende stichprobenweise Analyse Aufschluss darüber zu geben. Sowohl das Original als auch die Übersetzung bestehen aus zwölf Strophen, wobei jeweils die sechste bis elfte Strophe das Lied des Sängers umfassen, das im unten angeführten Auszug der Ballade kursiv geschrieben wird. Zur besseren Veranschaulichung der Form des Originals sowie der Übersetzung sollen nun, da diese Ballade wie erwähnt zwölf Strophen umfasst, nur die erste, zweite, fünfte, sechste, elfte und zwölfte Strophe herangezogen werden.

Die erste und zweite Strophe dieser Ballade beschreiben den Festakt zur Kaiserkrönung von König Rudolf, der das Hauptthema der Ballade darstellt:

Der Graf von Habsburg

1. Strophe

Zu Aachen in seiner Kaiserpracht,
Im alterthümlichen Saale,
Saß König Rudolfs heilige Macht
Beim festlichen Krönungsmahle.
Die Speisen trug der Pfalzgraf des Rheins,
Es schenkte der Böhme des perlenden Weins,
Und alle die Wähler, die Sieben,
Wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt,
Umstanden geschäftig den Herrscher der Welt,
Die Würde des Amtes zu üben.

2. Strophe

Und rings erfüllte den hohen Balkon
Das Volk in freud’gem Gedränge
Laut mischte sich in der Posaunen Ton
Das jauchzende Rufen der Menge.
Denn geendigt nach langem verderblichen Streit
War die kaiserlose, die schreckliche Zeit,
Und ein Richter war wieder auf Erden.
Nicht blind mehr waltet der eiserne Speer,
Nicht fürchtet der Schwache, der Friedliche mehr,
Des Mächtigen Beute zu werden.

Il conte d’Habsburg

1. Strophe

D’Aquisgrana sedea entro l’antica
Sala con fasto imperial Ridolfo
Nel divo suo poter. Ferve il convito
A celebrare il dì che de’ Romani
Chiamato è al soglio. A lui fan cerchio i sette
Alemanni Elettor, come di stelle
Intorno al sol corona, e ognuno intende
All’altro ufficio suo. Gli porge i cibi
Del Reno il conte Palatin; gli mesce
Il böemo ministro il vin spumante.

2. Strophe

Empie le logge circostanti il folto
Popol festoso, e di letizia i gridi
Mischiansi al suono delle acute trombe:
Chè dopo lunga feral lotta, un capo
Ha il travagliato impero, ed alla terra
Dato è il giudice suo. Non più la dira
Spada, rotando ciecamente, è tinta
Di civil sangue, nè d’ingiusta possa
Pave l’oltraggio il cittadin men forte.

In der fünften Strophe der Ballade kündigt König Rudolf den Sänger an, der im Rahmen des Festmahls ein Lied für den Herrscher vorträgt:

5. Strophe

„Nicht gebieten werd ich dem Sänger,“ spricht
Der Herrscher mit lächelndem Munde,
„Er sieht in des größeren Herren Pflicht,
Er gehorcht der gebietenden Stunde:
Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
Man weiß nicht, von wannen er kommt und braust,
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen,
So des Sängers Lied aus dem Inneren schallt,
Und wecket der dunklen Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen.“

5. Strophe

Non sia ch'io ponga leggi all'inspirato
Canto del vate, sorridendo disse
Ridolfo. Ei serve a maggior sire, e tratto
Solo è dall'estro, che sovrano lo gnida.
Come per l'aere susurrando soffia,
Nè si sa d'onde tempestoso vento,
E da profonda vena mormorante
Sorge il zampillo di montana fonte;
Tale da lunge la canzon risuona
Dell'eletto cantore, e vigorosa
Desta la foga degli occulti affetti
Ancor sopiti e dormigliosi in core

Die sechste bis elfte Strophe beinhalten das Lied des Sängers, das von einem Grafen handelt, der zur Jagd ritt und dabei an einem Bach einem Priester begegnete, der auf dem Weg zu einem sterbenden Mann war, um ihm die letzte Salbung zu geben. Da starke Regenfälle den Steg, der die beiden Ufer des Baches miteinander verband, weggerissen hatte, wollte der Priester den Bach barfüßig durchwaten. Als der Graf dies sah, stellte er dem Priester sofort selbstlos sein Pferd zur Verfügung, damit dieser seinen Weg fortsetzen konnte. Am nächsten Tag, als der Priester dem Grafen sein Pferd zurückbringen wollte, schenkte der Graf es ihm jedoch, damit es weiterhin Gott dienen könne.

6. Strophe

Und der Sänger rasch in die Saiten fällt,
Und beginnt sie mächtig zu schlagen:
*„Aufs Waidwerk hinaus ritt ein edler Held,
Den flüchtigen Gemsbock zu jagen.
Ihm folgte der Knapp mit dem Järgerschoß,
Und als er auf seinem stattlichen Roß
In eine Au kommt geritten,
Ein Glöcklein hört er erklingen fern,
Ein Priester wars mit dem Leib des Herrn,
Vorankam der Meßner geschritten.“*

6. Strophe

A cotai detti, sull'aurata cetra
Risvegliatrici di robuste note,
Le esperte dita alterna il vate, e canta:
*Di nobile destrier premendo il dorso
A far prova dell'arco
Contro i daini fugaci un di movea
Alto signore. Il corso
Ne seguia fido paggio; allor che al varco
Giunti d'aprica valle, un tintinnio
Ognor crescente da lontan sorgea.
È un ministro di Dio,*

*Che ad uom nell'ore estreme
Reca l'ostia di pace ultima speme.*

7. Strophe

*Und der Graf zur Erde sich neiget hin,
Das Haupt mit Demuth entblößet,
Zu verehren mit gläubigem Christensinn
Was alle Menschen erlöset.
Ein Bächlein aber rauschte durchs Feld,
Von des Gießbachs reißenden Fluten geschwellt,
Das hemmte der Wanderer Tritte,
Und beiseit' legt jener das Sakrament,
Von den Füßen zieht er die Schuhe behend,
Damit er das Bächlein durchschritte.*

7. Strophe

*Di sella uscito, riverente in atto
Prostra la nuda fronte
Il cacciatore, e il re de' regi adora.
Ma per le piogge fatto
Più baldanzoso, dall'alpino monte
Scende un torrente, e per lo pian trabalza,
che soverchiata ha l'incapace gora.
Già già il pastor si scalza,
Nell'opra sua costante,
Nè paventa affrontar l'onda mugghiante.*

11. Strophe

*„So mag euch Gott, der allmächtige Hort,
Der das Flehen der Schwachen erhöret,
Zu Ehren euch bringen hier und dort,
So wie ihr jetzt ihn geehret.
Ihr seid ein mächtiger Graf, bekannt
Durch ritterlich Walten im Schweizerland,
Euch blühh sechs liebliche Töchter.
So mögen sie, rief er begeistert aus,
sechs Kronen euch bringen in euer Haus
Und glänzen die spätesten Geschlechter!“*

11. Strophe

*Il caldo priego d'umil servo almeno
Accoglier voglia in cielo
Del mondo il reggitor, gridò il levita
Di santo amor ripieno,
E la mercè sia pari a tanto zelo!
Già plaude Elvezia al tuo sovran valore:
Ma a nuove glorie il tuo destin t'invita,
Che di sei troni onore
Saran tue figlie; e pura
Andrà tua fama per l'età futura.*

Aus der letzten Strophe der Ballade geht hervor, dass es sich bei dem Grafen um den Kaiser selbst handelte und dass der Sänger, der das Lied vortrug, der Priester war.

12. Strophe

*Und mit sinnendem Haupt saß der Kaiser da,
Als dächt er vergangener Zeiten,
Jetzt da er dem Sänger ins Auge sah
Da ergreift ihn der Worte Bedeuten.
Die Züge des Priesters erkennt er schnell,
Und verbirgt der Thränen stürzenden Quell
In des Mantels purpurnen Falten.*

12. Strophe

*Quasi guatasse verso i di che furo,
Di Ridolfo lo spirto a tali accenti
Si stette alquanto in suo pensier raccolto;
Poi, fisando il cantor, chiaro gli è fatto
L'arcano senso de' suoi carmi. In lui
Le già vedute forme omai ravvisa,
E il pianto del piacer gli inonda il ciglio,*

Und alles blickte den Kaiser an,
Und erkannte den Grafen, der das gethan,
Und verehrte das göttliche Walten.
(Schiller/O, 1829a)

Che invan nasconde nel purpureo manto.
Ogn'occhio è in Cesar volto. In esso ognuno
Del conte ammira la cantata laude,
E riverente porge voti al cielo.
(Schiller/Ü, 1829b)

Im Allgemeinen kann über die Übersetzung „*Il conte d'Habsburg*“ von Edvige de Battisti de Scolari gesagt werden, dass inhaltlich der Sinn des Originals wiedergegeben worden ist. Im Hinblick auf die Form kann festgestellt werden, dass die Strophen im Original durch eine Regelmäßigkeit sowohl hinsichtlich der Zeilenanzahl – jede Strophe weist zehn Zeilen auf – als auch im Hinblick auf Reimschema (ababccdeed) und Versmaß, wie aus oben angeführtem Auszug ersichtlich ist, charakterisiert sind. Eine Analyse der Übersetzung zeigte, dass Edvige de Battisti de Scolari bei jenem Teil der Ballade, der den Festakt beinhaltet, und beim Lied unterschiedliche Strategien angewandt hatte. So zeigen oben angeführte erste, zweite, fünfte und zwölfte Strophe der Übersetzung, dass Edvige de Battisti de Scolari, wie sie auch im Titelblatt zu dieser Übersetzung erwähnt, zwar in Versen übersetzt, diese jedoch weder ein Reimschema noch ein Versmaß erkennen lassen. Es handelt sich hierbei um sogenannte „*versi sciolti*“, d.h. reimlose Verse, die sich, wie bereits an anderer Stelle ausgeführt, laut Madame de Staël hervorragend eignen, den Inhalt eines Werkes wiederzugeben. Ferner variiert bei der Übersetzung die Zeilenanzahl der Strophen zwischen neun und 13 Zeilen, wohingegen im Original jede Strophe zehn Zeilen aufweist.

Erst ab der sechsten Strophe, in der das Lied des Sängers einsetzt, konnte im Hinblick auf die Zeilenanzahl und das Reimschema eine Regelmäßigkeit festgestellt werden. So bestehen die Strophen, die das Lied darstellen, jeweils aus zehn Zeilen und weisen ferner ein regelmäßiges Reimschema (abcabdcdee) auf.

Zusammenfassend kann im Hinblick auf diese Übersetzung gesagt werden, dass die Übersetzungspraxis von Edvige de Battisti de Scolari dem Kanon der romantischen Übersetzungskonzeption entspricht. Dies zeigt einerseits die Auswahl dieses modernen Werkes für die Übersetzung ins Italienische, andererseits hält sie sich sowohl hinsichtlich des Inhalts als auch hinsichtlich der Form „*treu*“ ans Original, da

sie auch in Versen übersetzt und bei der Übersetzung des Liedes sogar versucht, durch ein fixes Reimschema das Original zu imitieren.

7.5.3 LA CANZONE DEL BRAV'UOMO

Das Titelblatt der Übersetzung „*La canzone del brav'uomo*“ aus dem Jahr 1832 von Gottfried August Bürger lässt bereits erkennen, dass Edvige de Battisti de Scolari diese Übersetzung in „italienischen Reimen“ angefertigt hatte. Sowohl das Original „*Das Lied vom braven Manne*“ als auch die Übersetzung weisen 20 Strophen auf, jedoch unterscheidet sich die Übersetzung vom Original durch ein unterschiedliches Reimschema sowie durch eine unterschiedliche Zeilenanzahl der einzelnen Strophen. Die nachfolgend angeführten ersten drei Strophen sollen zur besseren Veranschaulichung der Form des Originals sowie der Übersetzung dienen.

Diese Ballade beruht auf historischen Fakten und handelt vom Hochwasser, das 1757 durch ein plötzlich einsetzendes Tauwetter die Etsch ansteigen ließ und dabei eine der Brücken an den Ufern einriss, wobei nur ein „Torre“, ein kleines Häuschen am mittleren Bogen der Brücke, in dem sich ein Zöllner mit seiner Familie befand, verschont blieb. Ein edler Graf bot der schaulustigen Menge, die sich am Ort des Ereignisses eingefunden hatte, Geld für die Rettung der im „Torre“ eingeschlossenen Familie an, doch niemand bis auf einen armen Mann brachte den Mut dazu auf. Dieser ruderte drei Mal mit einem kleinen Kahn durch die reißende Etsch zum „Torre“ bis die ganze Familie gerettet war. Als der Graf ihm dann zum Dank das Geld geben wollte, lehnte dieser jedoch selbstlos ab und bat den Grafen, das Geld dem Zöllner und seiner Familie zu geben. Für diese edle Tat wurde ihm in dieser Ballade gedankt.

Die ersten drei Strophen beschreiben das Unwetter und das Hochwasser, durch das die Brücke zum Einsturz gebracht worden ist:

Das Lied vom braven Manne

1
Hoch klingt das Lied vom braven Mann,
Wie Orgelton und Glockenklang.
Wer hohen Muths sich rühmen kann,
Den lohnt nicht Gold, den lohnt Gesang.
Gottlob! Daß ich singen und preisen kann,
Zu singen und preisen den braven Mann.

2
Der Thauwind kam vom Mittagsmeer,
Und schnob durch Welschland, trüb und feucht.
Die Wolken flogen vor ihm her,
Wie wann der Wolf die Herde scheucht.
Er fegte die Felder; zerbrach den Forst;
Auf Seen und Strömen das Grundeis borst.

3
Um Hochgebirge schmolz der Schnee;
der Sturz von tausend Wassern scholl;
Das Wiesenthal begrub ein See,
Des Landes Heerstrom wuchs und schwoll;
Hoch rollten die Wogen entlang ihr Gleis,
Und rollten gewaltige Felsen Eis.
(Bürger/O, 1829)

La canzone del brav'uomo

1
Dell'uom forte alto suona la lode
Come squilla da concava foce
Sacro bronzo, o com'organo s'ode
Avvivare degli inni il fervor.
Non è l'oro tributo al suo merto,
Ma n'è premio del vate la voce.
Me felice che nobile un serto
Tesser posso del forte al valor!

2
Furioso era Noto sbucato
Dagli australi lontani recessi,
E di nembi e di piogge aggravato
Sibilava per l'italo ciel.
come lupo le agnelle tementi,
Ei disperde le nubi e le messi,
Le foreste divelle, e i torrenti
Disfrenando si vanno dal gel.

3
Dalle vette e dagli erti declivi
Rovinando le nevi disciolte,
Di mill'acque gonfiavano i rivi,
Allagando le valli ed il pian.
E del fiume regale già l'onde,
Tra le masse di ghiacci sconvolte,
Crescean sì, che varcate le sponde,
Ogni umano riparo era van.
(Bürger/Ü, 1832)

Eine Analyse der Form dieser drei Strophen der Übersetzung zeigt, dass Edvige de Battisti de Scolari ihren eigenen Anforderungen, die sie im Vorwort an die Übersetzung stellt, gerecht wird, da sie bei der Übersetzung versucht, den Rhythmus des Originals zu imitieren. Ferner findet sich in der Übersetzung der Inhalt des Originals in Versform wieder, es konnten jedoch keine tiefgreifenden Veränderungen im Text festgestellt werden. Abweichungen sind wie bereits erwähnt nur in der Zeilenanzahl der Strophen sowie im Reimschema ersichtlich. So weist jede Strophe

des Originals sechs Zeilen auf und die Strophen der Übersetzung acht. Obwohl sich das Reimschema von dem des Originals unterscheidet, wird es jedoch, wie auch im Original im Verlauf der gesamten Ballade, kontinuierlich beibehalten.

Im Hinblick auf die allgemeine Übersetzungspraxis des Zeitalters der Romantik fügt sich Edvige de Battisti de Scolari mit der von ihr angewandten Übersetzungsstrategie auch bei dieser Übersetzung ganz in den Kanon jener Zeit ein, denn sie versucht mit einer möglichst „treuen“ Übersetzung, sowohl hinsichtlich des Inhalts als auch der Form, das Fremde in der Übersetzung zu bewahren.

7.5.4 ZUSAMMENFASSUNG

Wie zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, war Edvige de Battisti de Scolari eine angesehene Literatin in der Akademie „Agiati“ in Rovereto, die, wie oben angeführte Vorwörter gezeigt haben, eingehende Reflexionen im Hinblick auf die deutsche Literatur, die Tragödie sowie das romantische literarische System angestellt hatte. Als Mitglied einer akademischen Gesellschaft genoss Edvige de Battisti de Scolari als Frau und Literatin einen gewissen Schutz gegen jene Gesellschaft, die Frauen wie erwähnt vom öffentlichen Leben weitestgehend ausschloss. Im Schutz dieses akademischen Kreises konnte sie daher eingehende literarische Studien betreiben und sich bezüglich ihrer Übersetzungsstrategien in den Vorworten zu ihren Übersetzungen auch öffentlich äußern.

Die Überlegungen von Edvige de Battisti de Scolari haben hinsichtlich ihrer Übersetzungsstrategien in ihren Vorworten gezeigt, dass sie sich im Allgemeinen sowohl in theoretischer als auch in praktischer Hinsicht in den Übersetzungskanon der Epoche der Romantik einfügt. Dies ist einerseits auf die Auswahl der zu übersetzenden Werke zurückzuführen, die allesamt der modernen deutschen Literatur entstammten, da sie, wie sie selbst im Vorwort zu ihrer Übersetzung „*Maria Stuarda*“ sagt, durch die Übersetzung moderner europäischer Literatur zur Bereicherung der italienischen Literatur beitragen wollte (vgl. Battisti de Scolari, 1829b:7).

Andererseits strebt Edvige de Battisti de Scolari vollständige und genaue Übersetzungen an, in denen das Fremde des Originals bewahrt werden sollte. Dieses „treue“ Übersetzen spiegelt sich sowohl im Hinblick auf den Inhalt als auch auf die Form der Übersetzungen wider. Oben angeführte Vorworte sowie Auszüge aus ihren Übersetzungen haben gezeigt, dass Edvige de Battisti de Scolari alle Übersetzungen in Versen verfasst hat, wobei diese zwischen sogenannten italienischen „versi sciolti“, d.h. reimlosen Versen und Versen, die ein fixes Reimschema aufweisen, differenziert werden müssen. Es ist davon auszugehen, dass sie durch ihre Übersetzungen in Reimen versucht hat, das Fremde des Originals noch deutlicher zum Ausdruck zu bringen. Durch ihre Übersetzung in „versi sciolti“, deren Vorzüge ja auch von Madame de Staël betont worden sind, ist es ihr gelungen, den Inhalt und den Sinn des Originals wiederzugeben.

Einige ihrer Übersetzungsstrategien weisen jedoch deutlich darauf hin, dass Edvige de Battisti de Scolari auch entgegen dem romantischen Übersetzungskanon gehandelt hat. In diesem Fall hat sie darauf jedoch explizit hingewiesen und an anderer Stelle versucht, durch Anmerkungen auf die „Verschiedenheit der Geschmäcker“ zwischen den beiden Nationen aufmerksam zu machen.

7.6 ANNA MARIA MOZZONI

Anna Maria Mozzoni spielte, wie aus ihrer Biographie hervorgeht, im Hinblick auf die Frauenfrage in Italien eine tragende Rolle. Sie wurde als erste Feministin Italiens angesehen und setzte sich in ihren Büchern maßgeblich für die Entwicklung der italienischen Frauen ein. Für Anna Maria Mozzoni stellte das Ideal der Frau ihre *Befreiung* dar, wobei sie sich nicht nur auf klassenspezifische Probleme bezog, sondern damit auch die Befreiung der Frau von der Unterdrückung des Mannes meinte (vgl. Fiocchetto, 1989:24f.).

In diesem Sinne übersetzte sie 1870 das heute als englischen Klassiker der feministischen Literatur bezeichnete Werk „*The subjection of women*“ von John Stuart Mill, das im Hinblick auf die Beförderung des Frauenstimmrechts eine bedeutende Rolle spielte und bis heute nichts an Aktualität eingebüßt hat, mit dem Titel „*La servitù delle donne*“ ins Italienische. Diese Übersetzung scheint jedoch die einzige zu sein, die Anna Maria Mozzoni angefertigt hat.

7.6.1 DAS VORWORT ZUR ÜBERSETZUNG VON ANNA MARIA MOZZONI

Im Vorwort zu ihrer Übersetzung „*La servitù delle donne*“ bringt Anna Maria Mozzoni vorab ihre Begeisterung hinsichtlich des Originalwerkes „*The subjection of women*“ von John Stuart Mill zum Ausdruck. Sie erklärt ihren LeserInnen, dass sie nach der Lektüre dieses Buches sofort beschlossen hat, es ins Italienische zu übersetzen, damit es auch in Italien verbreitet und bekannt gemacht werden könnte, denn ihrer Ansicht nach würden sich die „fruchtbaren“ Grundsätze der aufgeklärten Denkweisen in Italien viel zu langsam realisieren. Das Werk von John Stuart Mill schien ihr geradezu dafür bestimmt zu sein, die Vorurteile, die gegen Frauen gehegt worden sind endgültig zu unterbinden. So schreibt Anna Maria Mozzoni:

[...] questo libro mi par destinato a scapezzare definitivamente la tesi propugnatrice delle incapacità femminili, e a demolire presso gli avversarii di buona fede fino all'ultimo dei pregiudizii che l'hanno fino ad oggi appoggiata. (Mozzoni, 1976:5)

Anna Maria Mozzoni empfiehlt die Lektüre ihrer Übersetzung *Frauen und Männern* gleichermaßen. Den Frauen, damit sie im Bestreben, ihre Interessen zu verwirklichen noch aktiver werden. Den vielen vorurteilbehafteten Männern, damit sie ihre Intoleranz gegenüber den Fähigkeiten der Frauen, die oft nur auf Gewohnheit und Trägheit zurückzuführen ist, ablegen. Ferner empfiehlt sie die Lektüre auch religiösen und öffentlichen Institutionen.

Sie kritisiert in ihrem Vorwort auch, dass im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern in Italien die Entwicklung und der Fortschritt hinsichtlich der Rechte der Frauen stagniert und dass eine Regierung nicht das fortsetzt, was eine andere zuvor begonnen hat (vgl. Mozzoni, 1976:8).

Anna Maria Mozzoni beendet ihr Vorwort jedoch nicht, ohne einen positiven Blick auf die Zukunft der Frauen und ihre Entwicklung zu werfen:

Che le donne costringano anch'esse gli uomini ad abdicare, colla operosa affermazione del loro valore e la coscienza sentita del loro diritto, ed avranno rimosse da sè mille miserie, e preparato all'umanità un'altra storia ed un migliore avvenire. (Mozzoni, 1976:10)

Aus ihrem Vorwort zur Übersetzung *„La servitù delle donne“* geht die politische Absicht, die Anna Maria Mozzoni mit dieser Übersetzung verfolgt und die sich implizit auch auf ihre Übersetzungsstrategien auswirkt, klar hervor. Explizit geht Anna Maria Mozzoni jedoch nicht auf ihre Strategien ein.

7.6.2 LA SERVITÙ DELLE DONNE

Eine eingehende Analyse dieses umfassenden Werkes würde den Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit sprengen. Daher soll durch eine stichprobenweise Analyse versucht werden, einige Passagen des Textes zu untersuchen, die Aufschluss über die angewandten Übersetzungsstrategien von Anna Maria Mozzoni geben. Ferner soll veranschaulicht werden, inwiefern sich Anna Maria Mozzoni mit ihrer Übersetzung in den Kontext der allgemeinen Übersetzungspraxis jener Zeit eingefügt hat.

Bei nachfolgender Analyse sollen Stellen in der Übersetzung aufgezeigt werden, die im Gegensatz zum Original hinsichtlich der Ausdrucksweise die Anliegen von Anna Maria Mozzoni in verstärkter Form widerspiegeln.

Im nachfolgenden Absatz werden die Gefühle der Gesellschaft im Hinblick auf die Verschiedenheit der Geschlechter dargestellt, die an althergebrachten Behauptungen festhalten und sich jedem Fortschritt widersetzen.

The subjection of women:

And there are so many causes *tending* to make the feelings connected with this subject the most intense and most deeply-rooted of all those which gather round and protect old institutions and customs, that we need not wonder to find them as yet less undermined and loosened than any of the rest by the *progress of the great modern spiritual and social transition*; nor suppose that the barbarisms to which men cling longest must be less barbarisms than those which they earlier shake off. (Mill/O, 1917:170)

La servitù delle donne:

Ora i nostri sentimenti sull'ineguaglianza dei sessi *sono* per molte cause i più sentiti ed i più radicati di quanti circondano e proteggono i costumi e le istituzioni del passato. Non è dunque meraviglia ch'essi siano i più fermi di tutti, e che abbiano resistito meglio di tutti alla *grande rivoluzione intellettuale e sociale del tempo moderno*, nè deve credersi per questo che le istituzioni più lungamente rispettate siano meno barbare di quelle che si sono distrutte. (Mill/Ü, 1976:12)

Bei einem Vergleich dieser beiden Absätze kann festgestellt werden, dass Anna Maria Mozzoni den Inhalt des Originals zwar genau wiedergibt, sie versucht jedoch mit ihrer Übersetzung Mills Aussagen mehr Nachdruck zu verleihen. So wird aus einem „*tending*“ im Original ein klares „*sono*“ und aus dem „*progress*“ wird in der Übersetzung eine „*grande rivoluzione*“.

Auch im nachfolgenden Absatz, in dem es darum geht, dass die soziale Gruppe, die sich gegen die Freiheit ausspricht, entsprechende Beweise liefern muss, verleiht Anna Maria Mozzoni ihrer Übersetzung mehr Nachdruck, indem sie „*who contend*“ mit „*dai partigiani*“ übersetzte, was in diesem Sinne als „Parteiläufer“ oder „Anhänger“ zu verstehen ist:

Again, in practical matters, the burthen of proof is supposed to be with those who are against liberty; who contend for any restriction or prohibition; (Mill/O, 1917:171)

Nelle questioni di ordine amministrativo, è ammesso che il peso delle prove dev'essere sopportato dagli avversari della libertà, dai partigiani delle misure restrittive o proibitive. (Mill/Ü, 1976:13)

Der nächste Auszug thematisiert, dass die Frau aufgrund ihrer *körperlichen Schwäche* dem Mann seit jeher unterlegen gewesen ist und dass die Gesellschaft aus diesem „*mere physical fact*“, wie John Stuart Mill es beschreibt, ein Gesetz gemacht hat.

They convert what was *a mere physical fact* into a legal right, give it the sanction of society, and principally aim at the substitution of public and organized means of asserting and protecting these rights, instead of the irregular and lawless conflict of physical strength. (Mill/O, 1917:175)

Ciò che non era dapprima che *un fatto brutale*, divenne un diritto legale, guarentito dalla società, appoggiato e protetto dalle forze sociali, sostituitesi alle contese senza ordine e senza freno della forza fisica. (Mill/Ü, 1976:17f.)

Die Übersetzung zeigt jedoch, dass diese weibliche körperliche Unterlegenheit für Anna Maria Mozzoni nicht nur eine „bloße physikalische Tatsache“ darstellt und sie diese Stelle daher mit „*un fatto brutale*“ übersetzt und somit auch an dieser Stelle dem Thema mehr Gewicht verleiht.

Ihre Meinung kommt auch beim nächsten Satz der Übersetzung gut zum Tragen:

Men do not want solely the obedience of women, they *want* their sentiments. (Mill/O, 1917:188)

Gli uomini non s'appagano dell'obbedienza delle donne. Essi *si arrogano un diritto* sui loro sentimenti. (Mill/Ü, 1976:33)

So ist Anna Maria Mozzoni scheinbar der Auffassung, dass Männer nicht nur die Gefühle der Frauen „wollen“, sondern „sich ein Recht darauf anmaßen“.

Im nachfolgenden Absatz führt Anna Maria Mozzoni John Stuart Mills Gedanken weiter und bringt diesen in ihrer Übersetzung ebenfalls verstärkt zum Ausdruck. Denn wenn John Stuart Mill schreibt, dass es hin und wieder einen Mann gibt, der sogar den Charakter der Frauen innerhalb der eigenen Familie kennt, so übersetzt Anna Maria Mozzoni, dass es hin und wieder einen Mann gibt, der den Charakter der Frauen seiner Familie kennt, ohne etwas über die anderen Frauen zu wissen:

It is only a man here and there who has any tolerable knowledge of the character *even* of the women of his own family. (Mill/O, 1917:200)

V'è tutt'al più, qua e là, un uomo che conosce passabilmente il carattere delle donne della sua famiglia, *senza nulla sapere delle altre*. (Mill/Ü, 1976:48)

Im Allgemeinen konnte festgestellt werden, dass Anna Maria Mozzoni bei ihrer Übersetzung im Hinblick auf den Inhalt versucht, gewisse Stellen des Originals in ihrer Übersetzung verstärkt zum Ausdruck zu bringen.

Die Stelle im Original, an der John Stuart Mill meint, dass Männer nicht eine „gezwungene“ Sklavin haben wollen, sondern eine „gewillte“, lässt Anna Maria Mozzoni in ihrer Übersetzung weg. Es kann davon ausgegangen werden, dass diese Passage nicht in ihr Übersetzungskonzept passte und sie offenbar davon ausging, dass der italienische Ausdruck „schiava“ (Sklavin) bereits stark genug sei, um diese englische Passage adäquat wiederzugeben.

All men, except the most brutish, desire to have, in the woman most nearly connected with them, *not a forced slave but a willing one*; not a slave merely, but a favourite. (Mill/O, 1917:188)

Tutti, i più brutali eccettuati, vogliono avere nella donna che è loro strettamente unita, [...] non una schiava soltanto, ma una favorita. (Mill/Ü, 1976:33f.)

7.6.3 ZUSAMMENFASSUNG

Die Vergleiche oben angeführter Auszüge lassen erkennen, dass Anna Maria Mozzoni in ihrer Übersetzung versucht, dem Thema noch mehr Nachdruck zu verleihen, da sie, wie in ihrem Vorwort bereits erwähnt, der Ansicht war, dass Italien im Hinblick auf die Entwicklung und den Fortschritt der Frauen im Vergleich zu anderen europäischen Ländern stark rückständig war. So ist ihre Übersetzungsstrategie offenbar darauf ausgerichtet, ihr politisches Anliegen, das darin bestand, Vorurteile gegen Frauen im Hinblick auf ihre Fähigkeiten zu unterbinden und Frauen in der Verwirklichung ihrer Interessen zu fördern, in ihrer Übersetzung des Textes von Stuart Mill verstärkt zum Ausdruck zu bringen. Durch ihre zahlreichen Eingriffe in den Text fertigte Anna Maria Mozzoni eine Übersetzung an, die heute als feministische Übersetzung bezeichnet werden kann, und so stellt ihre Übersetzung im Vergleich zu den Übersetzungen anderer Übersetzerinnen jener Zeit einen Sonderfall dar.

8 ZUSAMMENFASSUNG

Im Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit galt es einerseits zu beweisen, dass sich Frauen im Italien des 18. und 19. Jahrhunderts maßgeblich daran beteiligten, fremdsprachige Werke ins Italienische zu übersetzen und somit zur Feminisierung der Literatur beizutragen. Andererseits sollte eine Analyse von Paratexten, im Besonderen von Vorworten und Widmungen, veranschaulichen, wie italienische Übersetzerinnen über ihre praktische Arbeit reflektierten und Aufschluss über ihre gängigen Übersetzungsstrategien geben. Ferner wurden Textbeispiele aus ihren Übersetzungen auf ihre tatsächlich angewandten Übersetzungsstrategien untersucht. Anhand der daraus gewonnenen Erkenntnisse wurde einerseits untersucht, ob sich die Strategien der Übersetzerinnen mit ihren Reflexionen decken. Andererseits wurde festgestellt, inwiefern sich italienische Übersetzerinnen in den jeweiligen vorherrschenden Übersetzungskanon dieser beiden Jahrhunderte einfügten oder „subversiven“ Tendenzen gefolgt sind.

Der Erreichung dieser Ziele lagen eingehende Recherchen im Hinblick auf italienische Übersetzerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts sowie ihrer übersetzten Werke zugrunde. Die Selektion der Übersetzerinnen richtete sich nach der Quellenlage, wie bereits in Kapitel 4 näher ausgeführt wurde. Schließlich wurden sechs italienische Übersetzerinnen, namentlich Luisa Bergalli Gozzi (1703-1779), Elisabetta Caminer Turra (1751-1796), Eleonora de Fonseca Pimentel (1752-1799), Teresa Carniani Malvezzi (1785-1859), Edvige de Battisti de Scolari (1808-1868) und Anna Maria Mozzoni (1837-1920) für eine Analyse der von ihnen angewandten Übersetzungsstrategien herangezogen.

Zu Beginn wurden diese sechs Übersetzerinnen in ihren jeweiligen kulturhistorischen und soziokulturellen Kontext eingebettet. Anhand ihrer Biographien wurde verdeutlicht, welche Rolle die einzelnen Übersetzerinnen in ihrer Gesellschaft spielten und wie sehr ihre soziale und private Situation ihre Arbeit als Übersetzerinnen beeinflusste.

So heiratete Luisa Bergalli Gozzi zwar in aristokratische Kreise ein, die ökonomisch schwierigen Verhältnisse dieser Adelsfamilie veranlassten sie jedoch, ihre Übersetzungen auch aus wirtschaftlichen Gründen anzufertigen, um ihre Familie aus der Misere zu ziehen. Elisabetta Caminer Turra war mit der Leitung der Zeitschrift „*Il Giornale Enciclopedico*“ betraut und sprach sich darin offen für die aufklärerischen Ideen und die moderne Literatur jenseits der Alpen aus. Eleonora de Fonseca Pimentel spielte während der Zeit der Parthenopäischen Republik sowohl als Journalistin als auch als politisch engagierte Frau eine tragende Rolle, die sich massiv für die Verbreitung demokratischer Ideen einsetzte. Teresa Carniani Malvezzi wurde ebenfalls durch ihre Heirat in den Adelsstand erhoben, ihre Bildung, die neben klassischer Literatur auch Philosophie und verschiedene Sprachkenntnisse umfasste, verdankte sie jedoch nur sich selbst und ihrem Streben nach Wissen, das sie erst im Erwachsenenalter stillen konnte, indem sie Unterricht bei verschiedenen angesehenen Lehrern nehmen konnte. Edvige de Battisti de Scolari war eine angesehene Literatin, die sich ebenfalls eingehend mit der modernen europäischen Literatur befasste und darüber offen ihre Standpunkte vertrat. Anna Maria Mozzoni stellte ihr Leben in den Dienst der Frauen und wurde durch ihre umfassende Arbeit, in deren Mittelpunkt die Frauenfrage stand, nicht umsonst als erste Feministin Italiens angesehen.

Obwohl diese Übersetzerinnen zu verschiedenen Zeiten lebten und die verschiedensten Rollen in ihrer Gesellschaft einnahmen, zeichnete sich bei allen sechs Frauen ein für jene Zeit außergewöhnliches Selbstbewusstsein ab, das sich auch in ihrer Tätigkeit als Übersetzerinnen widerspiegelte.

Auf der Grundlage von Paratexten, vor allem auf Vorworten und Widmungen, wurde untersucht, wie diese sechs Übersetzerinnen über ihre Übersetzungen reflektierten. Die Auswahl der übersetzten AutorInnen und Werke sowie eine Analyse von Textpassagen aus den Übersetzungen sollten Aufschluss über die von ihnen angewandten Strategien geben. Danach wurde überprüft, ob sich die angewandten Strategien mit ihren Reflexionen in den Vorworten und Widmungen decken. Da es sich bei der diesbezüglichen Primärliteratur jedoch hauptsächlich um Texte des 18. und 19. Jahrhunderts handelte, die nicht aus dem deutschsprachigen Raum stammten, gestaltete sich die Quellenbeschaffung dementsprechend schwierig, was sich im

Endeffekt auch auf die erzielten Ergebnisse der Analyse auswirkte. Im Hinblick darauf, dass nicht immer geeignete Primärliteratur zugänglich war, wurde für eine Analyse auch auf entsprechende Sekundärliteratur zurückgegriffen.

Nachfolgend sollen nun die Ergebnisse, die hinsichtlich der Übersetzungsstrategien der einzelnen Übersetzerinnen erzielt werden konnten, dargelegt werden:

Luisa Bergalli Gozzi übersetzte sowohl klassische Werke aus dem Lateinischen als auch aus modernen Sprachen wie dem Französischen. Bei der Übersetzung von klassischen Werken ins Italienische fügte sie sich einerseits durch die Auswahl der Werke und andererseits, indem sie eine Rückkehr zu Einfachheit und Klarheit in der Sprache anstrebte, ganz in den vorherrschenden Übersetzungskanon der Epoche der „Accademia dell’Arcadia“ ein. Durch ihre Übersetzungen aus modernen Sprachen, wie zum Beispiel aus dem Französischen, trug Luisa Bergalli Gozzi zur Verbreitung der französischen Kultur in Italien bei und entsprach somit der allgemeinen Übersetzungspraxis des 18. Jahrhunderts. Sie zog bei diesen Übersetzungen jedoch eine Übersetzung von Poesie in Prosa vor oder bediente sich der reimlosen sogenannten „versi sciolti“ und handelte bezüglich der Form somit entgegen dem im 18. Jahrhundert in Italien üblichen Übersetzungskanon, bei dem eine Übersetzung in Poesie vorgezogen wurde. Ferner hat eine Analyse ihrer Übersetzungsstrategien gezeigt, dass sie ihren Anforderungen, die sie im Vorwort an die eigene Übersetzung stellt, gerecht wird.

Auch eine Analyse von zwei Übersetzungen von **Elisabetta Caminer Turra** hat gezeigt, dass sie darin die Strategien realisierte, die sie in ihren Vorworten angekündigt hatte. Sie fertigte hauptsächlich Übersetzungen von verschiedensprachigen modernen Theaterstücken an, wobei sie sich dabei auch Übersetzungen aus zweiter Hand bediente. Es war ihr ein Anliegen, einerseits das „Fremde“ der zu übersetzenden Texte durch ihre Übersetzungen zu vermitteln, andererseits „verschönerte“ und „italianisierte“ sie im Zuge ihrer Übersetzungen jedoch Stellen, die sie für das italienische Publikum als nicht zuträglich empfand. Im Hinblick auf die Form bevorzugte sie wie Luisa Bergalli Gozzi auch die Prosa und handelte somit ebenfalls entgegen der allgemeinen Übersetzungspraxis des 18. Jahrhunderts, die eine Übersetzung von Poesie jener der Prosa vorzog.

Die Untersuchung von Luisa Bergalli Gozzis und Elisabetta Caminer Turras Übersetzungsstrategien bei der Übersetzung aus modernen Sprachen haben gezeigt, dass beide Übersetzerinnen einen Gedanken vorweg genommen hatten, den Madame de Staël erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts geäußert hat. So empfahl Madame de Staël den italienischen ÜbersetzerInnen, zur Bereicherung der eigenen Literatur moderne europäische Literatur ins Italienische zu übersetzen. Hinsichtlich der Form bevorzugte auch sie die Prosa und betonte darüber hinaus jedoch auch die Vorzüge der reimlosen „versi sciolti“, die sie mit der Prosa verglich.

Die dritte Übersetzerin **Eleonora de Fonseca Pimentel** übersetzte eine wissenschaftliche Abhandlung aus dem Lateinischen ins Italienische und fügte sich mit der Auswahl dieses Werkes in den Kanon der italienischen Aufklärung ein. Ferner erfüllte sie in ihrer Übersetzung ebenfalls die in ihrer Einleitung gestellten Anforderungen an die Übersetzung. Ihre zahlreichen Anmerkungen und Ergänzungen, die sie ihrer Übersetzung hinzufügte, ließen die Übersetzung beinahe als eigenständiges Werk erscheinen. Es handelte sich bei ihrer Übersetzung um eine Bearbeitung, die enorme Eingriffe in den Text erforderte.

Teresa Carniani Malvezzi lebte und wirkte im Zeitalter der Romantik und übersetzte aus dem Lateinischen und Englischen. Die Auswahl ihrer übersetzten Werke, die Klassiker aus klassischen sowie aus modernen Sprachen umfassten, ließ jedoch darauf schließen, dass sie entgegen der Übersetzungskonzeption der Epoche der Romantik handelte, in der die Übersetzung von modernen europäischen Werken bevorzugt worden ist. Ferner vertritt sie im Gegensatz zur Übersetzungspraxis der Romantik, in der „verfremdendes“ Übersetzen im Vordergrund stand, die Ansicht, eine Übersetzung müsse für das Zielpublikum adaptiert werden. Auch hinsichtlich der Form ihrer Übersetzungen – in der Epoche der Romantik wurde zunehmend die Prosa favorisiert – bewegte sie sich von der allgemeinen Übersetzungspraxis der Romantik weg. Im Hinblick auf ihre Reflexionen in den Vorworten konnte festgestellt werden, dass auch Teresa Carniani Malvezzi in der Praxis ihren eigenen gestellten Anforderungen an die Übersetzung gerecht wurde.

Im Gegensatz zu Teresa Carniani Malvezzi fügte sich **Edvige de Battisti de Scolari**, die ebenfalls im Zeitalter der Romantik lebte, mit der Auswahl ihrer übersetzten

Werke, die allesamt deutsche moderne Literatur umfassten, in die Übersetzungspraxis der Romantik ein. In ihren Übersetzungen spiegelt sich „treu“ der Inhalt als auch die Form des Originals wider, und das „Fremde“ der Ausgangssprache bleibt dadurch in der Übersetzung bewahrt. Somit fertigte Edvige de Battisti de Scolari Übersetzungen an, die sich in die Übersetzungskonzeption der Romantik einfügten. Auch im Hinblick auf ihre Reflexionen in den Paratexten wurde festgestellt, dass sich diese in ihren Übersetzungen manifestieren.

Anna Maria Mozzonis Übersetzung des Werkes „*The subjection of women*“ von John Stuart Mill spiegelt ihr politisches Anliegen, nämlich die Intoleranz von Seiten der Männer gegenüber der Fähigkeiten der Frauen zu unterbinden und Frauen in der Verwirklichung ihrer Interessen zu fördern, wider. Somit war ihre Übersetzungsstrategie darauf ausgerichtet, durch zahlreiche Eingriffe in den Text dieses politische Anliegen in der Übersetzung verstärkt zum Ausdruck zu bringen. Es handelt sich hierbei um eine Übersetzung, die heute als feministische Übersetzung bezeichnet werden kann. Im Vergleich zu den Übersetzungen der anderen in der vorliegenden Diplomarbeit behandelten Übersetzerinnen stellt Anna Maria Mozzonis Übersetzung einen Sonderfall dar, da sich ihre Motivationen für die Übersetzung von jenen der anderen Übersetzerinnen grundlegend unterscheiden. So fertigte sie ihre Übersetzung aus politischen Gründen an, um damit ihre Anliegen an die Öffentlichkeit bringen zu können.

Im Hinblick auf die Frage, ob die Reflexionen der Übersetzerinnen, die sie in ihren Vorworten und Widmungen anstellten, mit den von ihnen tatsächlich angewandten Übersetzungsstrategien übereinstimmen, wurde – sofern Paratexte als auch Übersetzungen vorhanden waren – festgestellt, dass alle Übersetzerinnen ihre angekündigten Taktiken auch in die Praxis umsetzten. Daraus geht hervor, dass sich im Hinblick auf den „formalen“ Charakter des Vorwortes ein grundlegender Wandel vollzogen hat und dass dieser von einem „funktionalen“ Charakter abgelöst wurde. Bedienten sich ÜbersetzerInnen ursprünglich des Vorwortes, um die eigene Person hervorzutun und Anerkennung zu gewinnen, ohne ihre angekündigten Strategien auch unbedingt umzusetzen, so beweisen oben angeführte Übersetzerinnen das Gegenteil, da sich ihre Reflexionen in den Vorworten und Widmungen über die Übersetzung auch tatsächlich in den Übersetzungen widerspiegeln.

Ferner wurde im Rahmen dieser Diplomarbeit festgestellt, dass die in Paratexten angestellten Reflexionen von Übersetzerinnen, die Themen wie etwa Kritikabwendung, Absichtserklärung oder Rechtfertigung für Änderungen umfassten, sich im Allgemeinen mit den Reflexionen ihrer männlichen zeitgenössischen Kollegen decken.

Tendenziell war festzustellen, dass sich die Übersetzerinnen im Hinblick auf die Übersetzung von Werken aus *klassischen Sprachen* bezüglich des Inhalts und der Form relativ eng an das Original hielten und somit eher autorInnenzentriert übersetzten.

Bei ihren Übersetzungen von Werken aus *modernen Sprachen* ins Italienische wurden verschiedene Tendenzen festgestellt. Einerseits versuchten die Übersetzerinnen, Übersetzungen anzufertigen, die das „Fremde“ des Originals in der Übersetzung durchscheinen ließen. Andererseits fühlten sie sich auch dem italienischen Publikum gegenüber verpflichtet und adaptierten so etwa gewisse Stellen, die sie für ihr Publikum nicht als zuträglich erachteten.

Im Hinblick auf Übersetzungen aus modernen Sprachen wurde ferner festgestellt, dass die Übersetzerinnen des 18. Jahrhunderts bezüglich der Form und des Inhalts entgegen dem allgemeingültigen Kanon dieses Jahrhunderts handelten. In ihren Übersetzungsstrategien zeichnete sich eine Tendenz ab, die erst im Zeitalter der Romantik von Madame de Staël aufgegriffen und gefestigt worden ist. Denn alle diese Übersetzerinnen bevorzugten im Hinblick auf die Form eine Übersetzung in Prosa oder auch in reimlose „versi sciolti“; überdies versuchten sie in ihren Übersetzungen ansatzweise das „Fremde“ des Originals durchscheinen zu lassen.

Die Übersetzerinnen der Romantik fügten sich im Hinblick auf Übersetzungen aus modernen Sprachen großteils in die Übersetzungspraxis der Epoche der Romantik ein und leisteten im Gegensatz zu ihren Kolleginnen des 18. Jahrhunderts im Hinblick auf den vorherrschenden Kanon weniger Widerstand. Dies ist darauf zurückzuführen, dass sich in der Epoche der Romantik, wie in Kapitel 1.2.5 thematisiert wurde, hinsichtlich des literarischen Systems grundlegende Veränderungen vollzogen und die traditionellen Beurteilungskriterien sowie der

Beurteilungskanon auch im Hinblick auf Übersetzungen erneuert wurden. So stand in der Romantik, wie in Kapitel 3.3.2 ausgeführt, die Übersetzung von moderner europäischer Literatur sowie das „verfremdende“ Übersetzen im Vordergrund. Da es auch den Übersetzerinnen der Romantik ein Anliegen war, das „Fremde“ des Originals in der Übersetzung zu bewahren, entsprach der Kanon der Romantik daher eher ihren Auffassungen vom Übersetzen.

Abschließend kann gesagt werden, dass die Übersetzungsstrategien der Übersetzerinnen der vorliegenden Arbeit bei Übersetzungen aus modernen Sprachen Ähnlichkeiten aufweisen. Die Übersetzerinnen des 18. Jahrhunderts handelten im Hinblick auf diese Strategien jedoch entgegen dem vorherrschenden Kanon, während die Übersetzerinnen der Epoche der Romantik durch den vollzogenen Kanonwechsel sich im Hinblick auf ihre Strategien in den vorherrschenden Kanon der Romantik einfügten.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRLITERATUR

Battisti de Scolari, Edvige de (1827) “Prefazione” in: Soden, Conte Giulio di (1827) *Ines di Castro. Tragedia del Conte Giulio di Soden. Traduzione libera dal tedesco di Eduige De Battisti Di S. Giorgio*. Verona: Tipografia di Paolo Libanti Edit, V-XIII

Battisti de Scolari, Edvige de (1829a) “Avvertimento” in: Schiller, Federico (1829a) *Il conte d’Habsburg. Ballata di Federico Schiller. Recata in verso italiano da Eduige De-Battisti Di San Giorgio*. Verona: Dalla Tipografia di Paolo Lianti, 3-8

Battisti de Scolari, Edvige de (1829b) “A chi legge” in: Schiller, Federico (1829b) *Maria Stuarda. Tragedia di Federico Schiller. Tradotta in versi italiani da Eduige De Battisti Di S. Giorgio*. Verona: Dalla Tipografia di Paolo Libanti, 1-12

Battisti de Scolari, Edvige de (1832a) “[Prefazione]” in: Goethe, G. Volfgango (1832) *Ifigenia in Tauride. Dramma di G. Volfgango Goethe tradotto in versi italiani da Eduige De Battisti Di S. Giorgio De Scolari*. Verona: dalla Tipografia di Paolo Libanti, V-XVII

Battisti de Scolari, Edvige de (1832b) “Avvertimento” in: Bürger, Goffredo Augusto (1832) *La canzone del brav’uomo. Ballata di Goffredo Augusto Bürger. Recata in rime italiane da Eduige de Battisti di S. Giorgio de Scolari*. Verona: dalla Tipografia di Paolo Libanti, 111-114

Bergalli Gozzi, Luisa (1727a) “Dedica” in: Terenzio (1727) *L’Andria, Commedia di Terenzio; tradotta in verso sciolto da Luisa Bergalli, fra gli Arcadi Irminda Partenide*. Venezia, 3-8

- Bergalli Gozzi, Luisa (1727b) “A’Lettori” in: Terenzio (1727) *L’Andria, Commedia di Terenzio; tradotta in verso sciolto da Luisa Bergalli, fra gli Arcadi Irminda Partenide*. Venezia, 9-11
- Bergalli Gozzi, Luisa (1728a) “Dedica” in: Terenzio (1728a) *L’Eunuco, Commedia di Terenzio; tradotta in verso sciolto da Luisa Bergalli, fra gli Arcadi Irminda Partenide*. Venezia, 3-7
- Bergalli Gozzi, Luisa (1728b) “Dedica” in: Terenzio (1728b) *L’Affannatore, Commedia di Terenzio; tradotta in verso sciolto da Luisa Bergalli, fra gli Arcadi Irminda Partenide*. Venezia, 3-7
- Bergalli Gozzi, Luisa (1729) “Dedica” in: Terenzio (1729) *I due fratelli, Commedia di Terenzio; tradotta in verso sciolto da Luisa Bergalli, fra gli Arcadi Irminda Partenide*. Venezia, 3-7
- Bergalli Gozzi, Luisa (1730) “Dedica” in: Terenzio (1730) *Il formione, Commedia di Terenzio; tradotta in verso sciolto da Luisa Bergalli, fra gli Arcadi Irminda Partenide*. Venezia, 3-7
- Bergalli Gozzi, Luisa (1731) “Dedica” in: Terenzio (1731) *La Ecira, Commedia di Terenzio; tradotta in verso sciolto da Luisa Bergalli, fra gli Arcadi Irminda Partenide*. Venezia, 3-7
- Bergalli Gozzi, Luisa (1756) “Dedica” in: Du Boccage (1756) *Le Amazzoni. Tragedia della Signora Du Boccage. Tradotta nell’italiana favella da Luisa Bergalli Gozzi, Veneziana. E stampata col testo francese*. Venezia: Pietro Bassaglia, III
- Bürger, Gottfried August (1829) “Das Lied vom braven Manne”; in: Schmidt, Friedrich-Wilhelm-Valentin (1829) *Romanzen und Balladen etc. erläutert und auf ihre Quellen zurückgeführt*. Berlin, 45-51

- Bürger, Goffredo Augusto (1832) *La canzone del brav'uomo. Ballata di Goffredo Augusto Bürger. Recata in rime italiane da Eduige de Battisti di S. Giorgio de Scolari*. Verona: dalla Tipografia di Paolo Libanti
- Caminer Turra, Elisabetta (1774a) "Avvertimento della traduttrice" in: *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra. Tomo Primo*. In Venezia: a Spese di Pietro Savioni, 1-5
- Caminer Turra, Elisabetta (1774b) "Prefazione" in: *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra. Tomo Secondo*. In Venezia: a Spese di Pietro Savioni, 3-11
- Caminer Turra, Elisabetta (1775) "Prefazione" in: *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra. Tomo Terzo*. In Venezia: a Spese di Pietro Savioni, 3-7
- Caminer Turra, Elisabetta (1781) "Dedica" in: *Le Opere del signor Salomone Gesnero*. Tradotte dalla signora Elisabetta Caminer Turra con le due Novelle morali del signor D***, Vol. I. Vicenza: Nella stamperia Turra, III-VI
- Caminer Turra, Elisabetta (1781) "Dedica" in: *Le Opere del signor Salomone Gesnero*. Tradotte dalla signora Elisabetta Caminer Turra con le due Novelle morali del signor D***, Vol. III. Vicenza: Nella stamperia Turra, I-IV
- Caminer Turra, Elisabetta (1793) "Note della traduttrice" in: Molière, Jean Baptiste Poquelin (1793) "L'ammalato immaginario, commedia con prologhi e intermezzi di Molière, traduzione di Elisabetta Caminer Turra"; in: *Biblioteca teatrale della nazione francese, ossia raccolta de'più scelti componimenti teatrali d'Europa*. Venezia: Stella, 195-199
- Caminer Turra, Elisabetta (1798) "Notizie storiche sopra il disertore" in: Mercier, Louis Sebastien (1798) *Il disertore*. Dramma del signor Mercier. Tradotto da Elisabetta Caminer Turra. In Venezia, 88-92

- Caminer Turra, Elisabetta (1800) “Notizie storico-critiche sopra La bottega del Chincagliere” in: Dodsley, Robert (1800) *La bottega del chincagliere*. Farsa del signor Dodsley. Tradotta da Elisabetta Caminer Turra. In Venezia, 28-29
- Carniani Malvezzi, Teresa (1836aa) “Dedica” in: Cicerone, M. Tullio (1836a) *Della natura degli dei. Libri tre di M. Tullio Cicerone volgarizzati da Teresa Carniani Malvezzi*. Milano: Per Giovanni Silvestri, 3-4
- Carniani Malvezzi, Teresa (1836ab) “Prefazione” in: Cicerone, M. Tullio (1836a) *Della natura degli dei. Libri tre di M. Tullio Cicerone volgarizzati da Teresa Carniani Malvezzi*. Milano: Per Giovanni Silvestri, 5-12
- Carniani Malvezzi, Teresa (1836b) “A chi legge” in: Cicerone, M. Tullio (1836b) *Lucullo o sia il secondo de'primi due libri accademici di M.T.C. volgarizzamento di Teresa Carniani Malvezzi*. Bologna: Tipografia della Volpe al Sassi, I
- Carniani Malvezzi, Teresa (1839) “Agli studiosi giovani” in: Cicerone, M. Tullio (1839) *Del supremo dei beni e dei mali. Libri cinque di M. Tullio Cicerone volgarizzati da Teresa Carniani Malvezzi*. Seconda Edizione. Milano: Per Giovanni Silvestri, I
- Dodsley, Robert (1793) “The toy-shop”; in: *Collection of the most esteemed farces*. Vol. 3, Edinburgh
- Dodsley, Robert (1799) *Il cieco di Bethnal-Green*. Farsa di Dodsley. Tradotta da Elisabetta Caminer Turra. In Venezia
- Dodsley, Robert (1800) *La bottega del chincagliere*. Farsa del signor Dodsley. Tradotta da Elisabetta Caminer Turra. In Venezia
- Du Boccage (1756) *Le Amazzone. Tragedia della Signora Du Boccage. Tradotta nell'italiana favella da Luisa Bergalli Gozzi, Veneziana. E stampata col testo francese*. Venezia: Pietro Bassaglia, III

- Engel, Johann Jakob (1772) *Der dankbare Sohn. Ein ländliches Lustspiel in einem Aufzuge*. Wien
- Engel, Johann Jakob (1801) *Il figlio riconoscente. Farsa del signor Engel. Tradotta dal tedesco dalla signora Elisabetta Caminer Turra*. In Venezia
- Fonseca Pimentel, Eleonora de (1790a) “Dedica” in: Caravita, Nicolo’ (1790) *Niun diritto compete al Sommo Pontefice sul regno di Napoli. Dissertazione storica-legale del Consigliere Nicolò Caravita, tradotta dal latino, ed illustrata con varie note*. Aletopoli, [I-IV]
- Fonseca Pimentel, Eleonora de (1790b) “Discorso preliminare di chi traduce” in: Caravita, Nicolo’ (1790) *Niun diritto compete al Sommo Pontefice sul regno di Napoli. Dissertazione storica-legale del Consigliere Nicolò Caravita, tradotta dal latino, ed illustrata con varie note*. Aletopoli, III-XXI
- Mill, John Stuart (1917) *On Liberty and The Subjection of Women*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz
- Mill, John Stuart (1976) *La servitù delle donne. Presentazione di Rosalba Spagnoletti. Traduzione e prefazione di Anna Maria Mozzoni*. Roma: Savelli
- Mozzoni, Anna Maria (1976) “Al lettore!” in: Mill, John Stuart (1976) *La servitù delle donne. Presentazione di Rosalba Spagnoletti. Traduzione e prefazione di Anna Maria Mozzoni*. Roma: Savelli, 5-10
- Pope, Alexander (1922) *The Rape of the Lock. An heroi-comical poem. Written in the Year 1712*. Vienna
- Schiller, Friedrich (1829a) “Der Graf von Habsburg”; in: Schmidt, Friedrich-Wilhelm-Valentin (1829) *Romanzen und Balladen etc. erläutert und auf ihre Quellen zurückgeführt*. Berlin, 280-296

Schiller, Friedrich (1829b) *Il Conte d'Habsburg*. Ballata di Federico Schiller. Recata in verso italiano da Eduige De-Battisti di San Giorgio. Verona: Paolo Libanti

SEKUNDÄRLITERATUR

Arnaud-Duc, Nicole (1997) "Die Widersprüche des Gesetzes"; in: Duby/Perrot 1997b, 97-139

Baker, Mona (ed.) (1998) *Routledge encyclopedia of translation studies*. London, New York: Routledge

Bandini Buti, Maria (1941) *Poetesse e scrittrici. Serie VI*. Roma: Istituto Editoriale Italiano Bernardo Carlo Tosi

Battaglini, Mario (1997) *Eleonora Fonseca Pimentel. Il fascino di una donna impegnata fra letteratura e rivoluzione*. Napoli: Generoso Procaccini

Becker-Cantarino, Barbara (1985) "Leben als Text. Briefe als Ausdrucks- und Verständigungsmittel in der Briefkultur und Literatur des 18. Jahrhunderts"; in: Gnüg/Möhrmann 1985, 83-103

Bonghi, Giuseppe (1998) "Biografia di Giacomo Leopardi. Terza parte. I Grandi Idilli"; in: *I classici della letteratura italiana*. Novara: Fausernet (www.fauser.it/biblio/bios/bio3_120.htm, 26.09.01)

Cassani, Cinzia (1999) *Benedetto Croce: La rivoluzione napoletana del 1799. Biografie – Racconti – Ricerche*. A cura di Cinzia Cassani. Napoli: Bibliopolis

Cerniglia, Domenico (1988) *Letteratura italiana. Cinquecento – Seicento – Settecento*. Seregno: Ciranna & Ferrara

- Costa-Zalessow, Natalia (1999) “Teresa Carniani Malvezzi as a Translator from English and Latin”; in: Mancini, Albert N. (ed.) (1999) *Italica. Journal of the American Association of Teachers of Italian*. Volume 76, Number 4, Department of French and Italian, The Ohio State University, 497-511
- Crisafulli, Edoardo (1999) “The Translator as Textual Critic and the Potential of Transparent Discourse”; in: *The Translator*, Volume 5, Number 1 (1999), 83–107
- De Giorgio, Michela (1993) *Le italiane dall'unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*. Roma-Bari: Laterza
- De Giorgio, Michela (1997) “Das katholische Modell”; in: Duby/Perrot 1997b, 187–220
- De Staël, Germaine (1816) “Sulla maniera e la utilità delle Traduzioni”; in: *Biblioteca Italiana ossia Giornale di Letteratura Scienze ed Arti* compilato da una società di letterati. Tomo I. Milano: Antonio Fortunato Stella, 9-18
- Delisle, Jean/Woodsworth, Judith (1995) *Translators through history*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company
- Diamanti, Flora (2001) “Profili di donne. Elisabetta Caminer Turra.”; in: *Il giornale di Vicenza*. Martedì 24 Aprile 2001.
(<http://www.ilgiornaledivicenza.it/storico/20010424/cultura/01.htm>, 26.09.01)
- Duby, Georges/Perrot, Michelle (1997a) *Geschichte der Frauen. Band 3. Frühe Neuzeit*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
- Duby, Georges/Perrot, Michelle (1997b) *Geschichte der Frauen. Band 4. 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
- Duranti, Riccardo (1998) “Italian Tradition”; in: Baker, 1998, 474-484

- Dulong, Claude (1997) "Salonkultur und Literatur von Frauen"; in: Duby/Perrot 1997a, 415–440
- Fanti, Claudia (1980) *Teorie della traduzione nel settecento italiano. Note e discussioni*. Bologna: Tipografia Compositori
- Fiocchetto, Rosanna (²1989) "Die Geschichte der Italienischen Frauenbewegung", in: Savier, Monika/Fiocchetto, Rosanna (eds.) *Italien der Frauen. Reise & Kultur*. München: Frauenoffensive, 24-32
- Forlani, Alma/Savini, Marta (1991) *Scrittrici d'Italia. Le voci femminili più rappresentative della nostra letteratura raccolte in una straordinaria antologia di prose e di versi: dalle eroine e dalle sante dei primi secoli fino alle donne dei giorni nostri*. Roma: Newton Compton Editori
- Fränzel, Walter (1913) *Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert*. Inaugural-Dissertation. Leipzig: R. Voigtländer^s Verlag
- Genette, Gérard (1992) *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/New York: Campus Verlag
- Gnüg, Hiltrud/Möhrmann, Renate (eds.) (1985) *Frauen-Literatur-Geschichte: schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler
- Godineau, Dominique (1997) "Töchter der Freiheit und revolutionäre Bürgerinnen"; in: Duby/Perrot 1997b, 25-43
- Graeber, Wilhelm (1992) "Wandel in der kulturellen Fremderfahrung"; in: Lönker, Fred (ed.) *Die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 71–86
- Grimberg, Michel (1998) *Die Rezeption der französischen Komödie: ein Korpus von Übersetzervorreden (1694–1802)*. Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien: Peter Lang

- Hardt, Manfred (1996) *Geschichte der italienischen Literatur: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Düsseldorf; Zürich: Artemis & Winkler
- Hösle, Johannes (1995) *Kleine Geschichte der italienischen Literatur*. München: C.H. Beck
- Huber, Thomas (1968) *Studien zur Theorie des Übersetzens im Zeitalter der deutschen Aufklärung 1730 – 1770*. Meisenheim, Glan: Hain
- Huysen, Andreas (1969) *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*. Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag
- Kapp, Volker (21994) *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart-Weimar: Metzler
- Käppeli Anne-Marie (1997) “Die feministische Szene”; in: Duby/Perrot 1997b, 539–573
- Killinger, Robert (31998) *Literaturkunde. Gestalten und Verstehen. Entwicklungen. Formen. Darstellungweisen*. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky
- Kittel, Harald/Poltermann, Andreas (1998) “German Tradition”; in Baker, 1998, 418-428
- Knufmann, Helmut (1967) “Das deutsche Übersetzungswesen des 18. Jahrhunderts im Spiegel von Übersetzer- und Herausgebervorreden”; in: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel – Frankfurter Ausgabe – Nr. 91, vom 14. November 1967, 2676-2716*
- Kurz, Gerhardt (1996) „Die Originalität der Übersetzung. Zur Übersetzungstheorie um 1800“; in: Stadler, Ulrich (1996) *Zwiesprache. Beiträge zur Theorie und Geschichte des Übersetzens*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 52-63

- Lill, Rudolf (1980) *Geschichte Italiens vom 16. Jahrhundert bis zu den Anfängen des Faschismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Macciocchi, Maria Antonietta (1993) *Cara Eleonora*. Milano: Rizzoli
- Mounin, Georges (1967) *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*. Aus dem Italienischen von Harro Stammerjohann. München: Nymphenburger Verlagshandlung GmbH
- Nergaard, Siri (1993) *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A.
- Orestano, Francesco (1940) *Eroine, ispiratrici e donne di eccezione. Serie VII*. Milano: Istituto Editoriale Italiano Bernardo Carlo Tosi
- Önnerfors, Ute (1994) “Jean Racine”; in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Band VII*. Herzberg: Traugott Bautz
(www.bautz.de/bbkl/r/racine_j.shtml, 26.09.01)
- Peterson, Darren (1999) “Eleonora Pimentel Fonseca”; in: *Tour of Italy for the Financially Challenged*.
(<http://touritaly.org/magazine/people01/eleonora01.htm>, 26.09.01)
- Petronio, Giuseppe (1993) *Geschichte der italienischen Literatur 2. Vom Barock bis zur Romantik*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag
- Pieroni Bortolotti, Franca (1963) *Alle origini del movimento femminile in Italia. 1848 – 1892*. Torino: Einaudi
- Poltermann, Andreas (1987) “Die Erfindung des Originals. Zur Geschichte der Übersetzungskonzeptionen in Deutschland im 18. Jahrhundert”; in: Schultze, Brigitte (ed.) *Die Literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 14–52

- Puricelli, Macri (2001) “Una giornalista veneziana del Settecento. Elisabetta Caminer Turra – Seconda parte”; in: *MeDea*.
<http://www.provincia.venezia.it/medea/macri/caminer/elisahome.htm>,
 26.09.01)
- Rasy, Elisabetta (1984) *Le donne e la letteratura. Scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*. Roma: Riuniti
- Retsch, Annette (2000) *Paratext und Textanfang. Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH
- Ricaldone, Luisa (1993) “Letterate e immagini di letterate nel Settecento italiano: Proposte per una ricerca”; in: Loewe, Siegfried/Martino, Alberto/Noe, Alfred (eds.) *Literatur ohne Grenzen. Festschrift für Erika Kanduth*. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang, 339-350
- Ricaldone, Luisa (1996) *La scrittura nascosta. Donne di lettere e loro immagini tra Arcadia e Restaurazione*. Fiesolo: Edizioni Cadmo
- Riganti, Alberto/Marengo, Silvio Riolfo (⁴1994) “Albrizzi Isabella Teotochi”; in: *Enciclopedia Universale Garzanti. L'opera che fa il punto sul mondo che cambia. Fatti e idee, personaggi e istituzioni. Il sapere di sempre e l'attualità*. Cernusco: Garzanti, 47
- Robinson, Douglas (1997) *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*. Manchester: St. Jerome Publishing
- Rognoni, Andrea (2000) “Anna Maria Mozzoni, femminista padana. Nata al 1837 a Rescaldina, promosse il vero risorgimento femminile.”
www.lapadania.com/2000/marzo/08/08022000p11a1.htm, 26.09.01)
- Roothaer, R. (1990) “Weltliteratur: Übersetzen zu Goethes Zeiten”; in: *Germanistische Mitteilungen* 32/1990, 15–27

- Roothaer, R. (1991) “Weltliteratur: Übersetzen zu Goethes Zeiten”; in: *Germanistische Mitteilungen* 33/1991, 17–33
- Sama, Catherine M. (1998) “Verso un teatro moderno. La polemica tra Elisabetta Caminer e Carlo Gozzi”; in: Unfer Lukoschik, Rita (1998) *Elisabetta Caminer Turra (1751–1796). Una letterata veneta verso l’Europa*. Verona: Essedue edizioni, 63-79
- Schwarze, Sabine (1999) “Il traduttore a chi legge: Übersetzervorreden als ‘Fliegenwedel’ und Ort theoretischer Reflexion”; in: Cusatelli, Giorgio/Lieber, Maria/Thoma, Heinz/Tortarolo, Edoardo (eds.) (1999) *Gelehrsamkeit in Deutschland und Italien im 18. Jahrhundert. Letterati, erudizione e società scientifiche negli spazi italiani e tedeschi del ‘700*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 127–149
- Segler-Meißner, Silke (1998) *Zwischen Empfindsamkeit und Rationalität. Der Dialog der Geschlechter in der italienischen Aufklärung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag
- Serra Paola (1997) “Nota biografica e bibliografica di Paola Serra”; in: Bergalli, Luisa (1997) *Le avventure del poeta*. A cura di Luisa Ricaldone. Manziana: Vecchiarelli Editore, 87-105
- Tassistro, Carlotta Egle (o.J.) *Luisa Bergalli Gozzi. La vita e l’opera sua nel suo tempo*. Roma: Tipografia Nazionale Bertero
- Ueding, Gert (ed.) (1994) *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 2: Bie-Eul*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag
- Ugo, Gianluigi (1994) *Piccola storia d’Italia. Breve manuale di storia con spiegazioni e adattamenti anche ad uso degli stranieri*. Perugia: Guerra Edizioni

Unfer Lukoschik, Rita (1998) *Elisabetta Caminer Turra (1751–1796). Una letterata veneta verso l'Europa*. Verona: Esedue edizioni

Villani, Carlo (1913) *Stelle femminili*. Napoli: D. Alighieri

Volker, Reinhardt (1999) *Geschichte Italiens*. München: Beck

Wilpert, Gero von (⁷1989) *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag

BILDQUELLEN:

Elisabetta Caminer Turra, Seite 61 in: Puricelli, Macri (2001) “Una giornalista veneziana del Settecento. Elisabetta Caminer Turra – Seconda parte”; in: *MeDea*.

(<http://www.provincia.venezia.it/medea/macri/caminer/elisahome.htm>, 26.09.01)

Eleonora De Fonseca Pimentel, Seite 70 in: Rosa, Maria (1996) „Une Portugaise au coeur de la Révolution napolitaine“; in: Ensemble. Luxembourg: ASTI (<http://www.restena.lu/asti/Ensemble/Ens30/e30apim.html>, 26.09.01)

ANHANG

Im Anhang sollen nun noch einige andere interessanten Frauengestalten, die im 18. und 19. Jahrhundert als Übersetzerinnen tätig waren, erwähnt werden. Eine kurze Biographie, ihre Übersetzungen und Originalwerke sollen einen Einblick in ihr Leben als Übersetzerinnen geben.

ARDINGHELLI CRISPO MARIA ANGELA (1728 – 1825)

Maria Angela Ardinghelli Crispo wurde am 28. Mai 1728 in Florenz geboren, wo sie am 17. Februar 1825 auch verstarb. Bereits im Alter von 14 Jahren beherrschte sie fließend Lateinisch und hatte die Möglichkeit, Kenntnisse in Algebra und Physik zu erwerben. Sie übersetzte die englischen Werke von Stephen Hales „*Statica degli animali*“, „*Statica de'vegetabili, ed analisi dell'aria*“, wobei es sich um Übersetzungen aus zweiter Hand aus dem Französischen handelte (vgl. Bandini Buti, 1941:43).

BARBAPICCOLA GIUSEPPA ELEONORA

Giuseppa Eleonora Barbapiccola wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Salerno geboren. Sie zeigte großes Interesse für Philosophie, italienische Literatur und besaß ausgezeichnete Latein- und Französischkenntnisse und übersetzte 1729 das Werk „*Principi della filosofia di Renato Descartes*“ ins Italienische (vgl. Bandini Buti, 1941:60).

BARBIANO DI BELGIOIOSO TRIVULZIO CRISTINA (1808 – 1871)

Eine herausragende Frauengestalt auf dem Gebiet der Literatur und des Journalismus sowie im Kampf für Frauenrechte war Cristina Barbiano di Belgioioso Trivulzio die sogenannte „Botschafterin der nationalen Einheit Italiens“ (Käppeli, 1997:543). Sie wurde am 28. Juni 1808 in Mailand geboren, wo sie von ausgezeichneten Lehrern unterrichtet wurde. 1824 heiratete sie den Prinzen Emilio Belgioioso, mit dem sie jedoch nicht lange zusammenlebte. Cristina Barbiano Trivulzio di Belgioioso hegte

liberale Ideen und war im Kampf für die Freiheit und Einheit Italiens sehr engagiert. Dies zeigen auch ihre Werke wie „*Osservazioni sullo stato attuale d'Italia e sul suo avvenire*“, „*La rivoluzione lombarda del 1848*“, „*L'Italia e la rivoluzione italiana*“, etc. Sie übersetzte das Werk „*La Scienza Nuova*“ von Giambattista Vico mit dem Titel „*La science nouvelle, Vico et ses oeuvres*“ ins Französische (vgl. Bandini Buti, 1941:61f., Orestano, 1940:35).

CRISTOFORI PIVA CAROLINA (1845 – 1881)

Die Poetin Carolina Cristofori Piva aus Bologna war kaum bekannt, da sie die Veröffentlichung ihrer Werke ablehnte und in Zurückgezogenheit im Kreis ihrer Familie lebte. Nichtsdestotrotz übersetzte sie dank ihrer ausgezeichneten Bildung, die den Erwerb von modernen Sprachen einschloss, einen Teil von Goethes „*Ifigenia in Tauride*“ in italienische Verse (vgl. Bandini Buti, 1941:181).

MILESI MOJON BIANCA (1790 – 1849)

Bianca Milesi Mojon erwarb Kenntnisse in italienischer Literatur und beherrschte Griechisch, Lateinisch und Französisch. Sie verfasste selbst und übersetzte englische Märchen ins Italienische. Zu ihren weiteren Übersetzungen aus dem Englischen zählen „*Prime lezioni di Maria Edgeworth*“, „*Cenni per il miglioramento della prima educazione dei fanciulli*“, „*Inni in prosa per fanciulli*“ von A. L. Barbault und aus dem Französischen „*Lezioni elementari di storia naturale ad uso dei fanciulli*“ von Carlo Rossari. Ferner war Bianca Milesi Mojon auch politisch engagiert und unterstützte Patrioten während der Aufstände in Mailand (vgl. Bandini Buti, 1941:26f./Orestano, 1940:262).

MOSCHENI COSTANZA (1786 – 1831)

Costanza Moscheni wurde am 22. Mai 1786 als Tochter eines Arztes und Universitätsprofessors geboren. Durch ihren Vater konnte sie Kenntnisse der italienischen Literatur sowie Französischkenntnisse erwerben. Ferner beherrschte sie Lateinisch, Griechisch und Englisch. Aus dem Französischen übersetzte sie das in

Prosa verfasste Werk „*Gonzalvo di Cordova*“ von Jean-Pierre Florian in italienische Verse; aus dem Griechischen übersetzte sie „*Istoria dell'antica Grecia*“ von G. Robertson. Ferner wurde sie für einige ihrer zahlreichen Originalwerke von akademischen Kreisen sogar ausgezeichnet (vgl. Bandini Buti, 1941:54).

POGGIOLINI GIUSEPPINA (1804 – 1882)

Giuseppina Poggiolini wurde am 14. Jänner 1804 in Mailand geboren. Der aristokratische Stand ermöglichte es ihr, eine standesgemäße Ausbildung zu erhalten. Sie übersetzte vor allem Werke aus dem Englischen (vgl. Bandini Buti, 1941:148).

RENIER MICHIEL GIUSTINA (1755 – 1832)

Giustina Renier Michiel stammte aus einer venezianischen Adelsfamilie. Sie erhielt eine der damaligen Zeit entsprechende Ausbildung, interessierte sich ferner für Physik, Botanik und Chemie und sprach ausgezeichnet Englisch und Französisch. So veröffentlichte sie ihr Werk „*L'origine delle feste veneziane*“ auch in Französisch und übersetzte überdies Werke von Shakespeare wie Othello, Macbeth und Coriolano, die sie in Prosa ins Italienische übertrug (vgl. Bandini Buti, 1941:171f.).

SAFFI CRAUFURD GIORGINA (1827 – 1911)

Giorgina Saffi Craufurd wurde am 11. Oktober 1827 in Florenz geboren. Am 30. Juni 1857 heiratete sie Aurelio Saffi. Sie und ihr Mann standen Giuseppe Mazzini sehr nahe. Giorgina Saffi Craufurd übersetzte wichtige Werke aus dem Englischen, so beispielsweise „*L'educazione morale della gioventù, considerata nei suoi rapporti col sesso*“ (1882) von E. Blackwell und „*Vita e opere del Correggio*“ (1888) von A. M. Mignaty. Sie starb am 30. Juli 1911 in Forlì (vgl. Bandini, 1941:201f.).

TURRISI COLONNA GIUSEPPINA (1822 – 1848)

Ein kurzes, jedoch beeindruckendes Leben führte Giuseppina Turrisi Colonna. Sie wurde am 3. April 1822 in Palermo geboren und verstand es, bereits im Alter von 14

Jahren hervorragende Gedichte zu verfassen. 1847 heiratete sie den Prinzen Giuseppe de Spuches, der selbst Literat, Poet und Archäologe war. Giuseppina Turrisi Colonnas Sprachkenntnisse umfassten Französisch, Spanisch, Deutsch und Englisch, sodass sie einige Werke von George Byron ins Italienische übersetzte (vgl. Bandini Buti, 1941:321).

Abschließend sollen an dieser Stelle noch die Namen der Schriftstellerinnen und Poetinnen aus Maria Bandini Butis Werk *“Poetesse e scrittrici”* angeführt werden, deren Kurzbiographien Hinweise über Sprachkenntnisse sowie über übersetzerische Tätigkeiten aufwiesen. Durch diese Liste soll einerseits gezeigt werden, in welchem Ausmaß italienische Frauen im 18. und 19. Jahrhundert als Übersetzerinnen tätig waren, andererseits soll diese Liste auch als Anhaltspunkt für weitere Untersuchungen im Bereich der feministischen Translationswissenschaft dienen.

1. Accusani Giacinta (19. Jh.)
2. Albert Maria Pia (1869-?)
3. Anzoletti Luisa (1863-1925)
4. Arcoloniani Giulia (1734-1803)
5. Asparra Lina (1881-?)
6. Baletti Riccoboni Elena Virginia (1686-1771)
7. Barbaro Erizzo Maria Licinia
8. Bazzocchi Erminia (19. Jh.)
9. Belli Teresa Elena (1700-1783)
10. Bortolotti Ghedini Fanny (1820-?)
11. Bruzzesi Clelia (1836-?)
12. Cabianca Mugna Lucia (1844-?)
13. Centurelli Giulia (1. Jahrzehnt des 19. Jh.-1872)
14. Chiorrini Tullia (1874-?)
15. Corbellini Martini Ada (1840-1866)
16. Cornoldi Caminer Gioseffa (18. Jh.)
17. Corsi Salomoni Angela (18. Jh.)
18. Croci Maria (1875-?)

19. Curci Sofio Franceschina (1848-?)
20. Del Soldato Poggi Camilla (1862-1940)
21. Doria Cambon Nella (1878-?)
22. Erizzo Licinia (2. Hälfte des 18. Jh.-1822)
23. Faccio Rina (Sibilla Aleramo) (1876-
24. Fadin Graig Gisella (19. Jh.)
25. Fantastici Sulgher Fortunata (1755-1824)
26. Frescobaldi Maria Maddalena (1724-1804)
27. Gentile Gagliani Anna (18. Jh.)
28. Giovo Porro Felicita (1. Hälfte des 19. Jh.)
29. Golfarelli Clelia Lilia (1878-?)
30. Grace Bartolini Luisa (1818-1865)
31. Guicciardi Fiastrì Virginia (19. Jh.)
32. Inguagiato Vincenzina (1859-?)
33. Lapegna Liota Teresa (1871-?)
34. Licer Maria (19. Jh.)
35. Luzzatto Emilia (19. Jh.)
36. Manfredi Teresa (18. Jh.)
37. Mengacci Lemaitre Susanna (1718-1798)
38. Mongiardini Rembadi Gemma (1857-1916)
39. Montanari Riccini Ferdinanda (18. Jh.)
40. Nistri Marianna (1843-1905)
41. Oliviero Camilla (1844-?)
42. Olivotti Maritza (1874-?)
43. Ottoboni Serbelloni Maria Vittoria (1721-1790)
44. Pardo Vittoria (19. Jh.)
45. Pastoni M. (19. Jh.)
46. Pellegrini Anna (18. Jh.)
47. Petrettini Maria (18. Jh.)
48. Pezze' Pascolato Maria (1869-1933)
49. Pironti Carolina (19. Jh.)
50. Ramondetta Fileti Concetta (1830-?)
51. Rava' Corinaldi Beatrice (1882-?)
52. Roberti Franco Francesca (1744-1817)

53. Rottigni Marsilli Giannina (1860-?)
54. Salvatore Ada (1878-?)
55. Scodnick Melany Irma (1857-?)
56. Scotti Douglas Sofia (1815-?)
57. Sesler Bono' Elisabetta (18. Jh.)
58. Silvestri Giorgi Agnese (1881-?)
59. Speraz Beatrice
60. Tiepolo Giustinian Recanati Elena (18. Jh.)
61. Tosco Luisa (1825-?)
62. Verneau Calabrese Eugenia (19. Jh.)
63. Vescovi Erminia (1867-?)
64. Vicentini Chiara (19. Jh.)
65. Vittori Arfe' Carmelita (19. Jh.)
66. Zonta Vitali Maria Giustina (1852-?)