

Der *Evidentia*-Begriff in seinen rhetorisch-translatologischen Dimensionen. Ein Denkanstoß von Fritz Paepcke

Alberto Gil

Abstract: *Evidentia* is a concept passed on to us from rhetoric – more precisely from the third of the five canons of classical rhetoric, namely *elocution*. The goal of this canon is to achieve a stylistic quality that enables the listener to see what (s)he hears with his or her inner eye, i.e. to enable the listener to really visualize what is being said. Fritz Paepcke – whose one hundredth birthday we celebrated at this conference – applied the concept of *evidentia* to the field of translation studies. Within his conceptual framework, he portrayed it as a new experience – one which arises immediately, i.e., not through induction or deduction, but “as a result of the rule-governed and yet playful process of developing the most adequate wording of a translation” and from one’s interaction with the text. Paepcke did not, however, elaborate on this “intuition of intuition.” This article attempts to further develop the concept *evidentia* rhetorically and philosophically and to apply it to the field of translation studies. Two conceptions are particularly instrumental here: 1) The concept of *fidélité créatrice* as elucidated by the French philosopher Gabriel Marcel – to whom Paepcke often referred – as well as 2) the conceptual approach underlying and informing the research center *Hermeneutik und Kreativität*. In the latter, the processes of understanding and translating / translating and

understanding are conceived of as being bi-directional and interdependent; this conception, which fuses understanding with empathy, is making new, significant inroads into translation studies. The notion of *evidentia* will be exemplified here using an empathetic Italian translation of a very young poet – Selma Meerbaum-Eisinger.

Keywords: *Fidélité créatrice*, Evidence; Hermeneutics and Creativity; Intuition; Corporeality

Audiatur et altera pars. Bei der Lektüre des Beitrags von Philippe Forget (in diesem Band) musste ich an diesen bekannten Spruch denken. Wissenschaftliche Filiation oder Vaterschaft können zwar von einer Person stark empfunden werden, aber bei anderen unterschiedliche Gefühle auslösen. Das scheint bei der Beziehung von Paepcke zu Forget bzw. zu Gadamer der Fall zu sein. Und noch etwas ist mir bei der Lektüre dieses Aufsatzes erneut bewusst geworden: Wissenschaft ist tunlichst von Begeisterung (z. B. Paepcke für Forget oder Gadamer), emotionaler Ablehnung (bekanntlich Paepcke gegen Koller oder Wilss) und vor allem von Eitelkeit(en) zu trennen. Die Wand zwischen übertriebenem Selbstbewusstsein und Dogmatismus ist im ‚wissenschaftlichen Geschäft‘ sehr dünn.

Auch ich habe fachliche und persönliche Bezugspunkte zu Paepcke aufzuweisen. Ich würde allerdings dem soeben geschriebenen Abschnitt widersprechen, wenn ich jetzt näher darauf einginge. Positiv: Für eines danke ich jedenfalls dem Heidelberger Übersetzungshermeneutiker,¹ nämlich für manche anregenden Impulse und Denkanstöße, die ich auszubauen und zu vertiefen versucht habe. Weiterführend waren für mich Kernbegriffe der Rhetorik und Poetik, wie *Angemessenheit* oder *Mimesis*, die Paepcke translatoologisch fruchtbar gemacht hat.² Diese Inan-

¹ Grundsätzlich zur Übersetzungshermeneutik aus der historischen und systematischen Perspektive s. Cercel (2013).

² Zu *Angemessenheit* und *Mimesis* s. jeweils Gil (2009) und (2012).

spruchnahme rhetorischer Begriffe verwundert nicht, ist doch das Übersetzen ein eminent kreativer Akt der Sprachverwendung zu Mitteilungszwecken. Mir hat immer Paepckes Formulierung vom „Übersetzen zwischen Regel und Spiel“ (1986: 121) gut gefallen: „Und weil Sprache kein Spiegel der Eitelkeit, sondern eine Geste der Verständlichkeit ist, hat Übersetzen einen ausgeprägten Praxisbezug“.

Anlässlich seines 100jährigen Geburtstages möchte ich einen weiteren Impuls Paepckes aufgreifen. Es handelt sich um den – wie er ihn nennt (1986: 128f.) – „zentralen Begriff der *Evidenz*“. Zu diesem Begriff führen unterschiedliche Ansätze des Typs Regel, Spiel, Erfahrung, Kausalität und Intuition. Evidenz wird als eine neue Erfahrung verstanden, die sich unmittelbar einstellt, also nicht durch Induktion oder Deduktion gewonnen wird. Evidenz wird „zwischen Regel und Spiel in der jeweils geglückten Formulierung“ und aus dem Umgang mit dem Text gewonnen (1986: 129), und wir können hinzufügen: dank dem vorhandenen Wissen zum jeweiligen Thema.

Im Kontext dieses Bezugs auf die Evidenz erwähnt Paepcke den ihn beeinflussenden Philosophen Gabriel Marcel. Mit seinem Begriff *être corps* widerspiegelt Marcel tatsächlich eine zentrale Überzeugung Paepckes: „Man sollte (...) nicht in der Weise vorgehen, als ob unsere Sprachen nur Instrumente der *ratio* sind und unser Sprachverhalten gerade nicht auch im Gemüt verankert ist“ (1986: 122).

Da Paepcke im erwähnten Aufsatz die Evidenz nicht ausführlicher als mit den soeben dargelegten Überlegungen behandelt, auch wenn die Bedeutung dieser Größe stark hervorgehoben wird, sollen im vorliegenden Jubiläumsbeitrag, seinen Denkstoß aufgreifend, einerseits die rhetorisch-philosophischen Dimensionen des *Evidentia*-Begriffs erörtert und andererseits sein translatologischer Wert näher betrachtet werden.

1. *Rhetorisch-philosophische Dimensionen des Evidentia-Begriffs*

Höhepunkt der klassischen Rhetorik bilden bekanntlich die *Institutionis oratoriae* von Quintilian. In VIII 3 behandelt der römische Rhetorikprofessor die *evidentia* oder *repraesentatio* im Kontext des Redeschmucks (des *ornatus*). Um die *evidentia* also besser zu verstehen, ist es erforderlich, zunächst seinen Begriff von Schmuck in Erinnerung zu rufen: Schön und zierlich ist für Quintilian, was sich als kommunikativ wirksam erweist. Es handelt sich um Funktionalität im tieferen Sinne, d.h. um eine Harmonie zwischen Inhalt und Form, wobei für Sender und Empfänger die Wahrnehmungsparameter ausgeweitet werden: Mit dem Verstand allein lässt sich, so Quintilian, nicht alles erkennen, man benötigt bisweilen auch das Gefühl: *quaedam non tam ratione quam sensu iudicantur* (ebd. 19).

Kunstvoll in der Rede ist für Quintilian, was klar, präzise und passend wirkt. Uneigentliches Sprechen, überflüssiger Wortschwall, Dunkelheit seien die schlimmsten Fehler, die der Redner machen kann (ebd. 40-57). Positiv ausgedrückt – und hier ist der Anknüpfungspunkt zu unserer Fragestellung –, das Schmuckvolle ist die Veranschaulichung (*evidentia*) oder auch Vergegenwärtigung (*repraesentatio*), welche eine höhere Stufe der *perspicuitas* (Durchsichtigkeit) darstellen, weil sie bewirken sollen, dass der Hörer mit den inneren Augen (*oculis mentis*, ebd. 62) „sieht“, was er hört. Und in dieser inneren Schau – im ganzheitlichen Erkennen – entfaltet sich die Schönheit.

Auf die hierfür vorgeschlagenen Techniken ist in unserem Kontext nicht näher einzugehen, sondern eher auf die philosophische Dimension dieser rhetorischen Größe, die als Hintergrund des Translationsbegriffs Paepckes anzusehen ist. Konkret steht die Frage im Vordergrund, wie man als Sender überhaupt etwas anschaulich darstellen kann, wenn man es vorher nicht selbst sehr deutlich gesehen bzw. erkannt hat. Und noch präziser: Wie kann es einem gelingen, die innere Sehkraft zu steigern?

Der Zugriff auf Gabriel Marcel ist insofern bezeichnend, als hier eine existentielle Dimension sichtbar wird, die der Weite des menschlichen Erkenntnisvermögens gerecht wird. Der klassischen Arbeit von Riva (1985: 95ff.) entnehme ich den folgenden für unsere Fragestellung einschlägigen Gedanken: Der bekannte Satz Marceles *Je suis mon corps* besagt *je suis un être sentant*, d.h. die Opposition zwischen Subjekt und Objekt des Erkennens wird aufgeweicht, was ein unmittelbares, ja intuitives Erkennen ermöglicht sowie eine Sympathie (im stoischen Sinne) mit den Dingen, bei welcher sowohl Kognition als auch Ontologie und Ethik ineinandergreifen.

Diese nicht aus Induktion oder Deduktion, sondern unmittelbar gewonnene Sicht ist, wie gesagt, die Evidenz, in welcher Sanguineti (2015) aber subjektive und objektive Aspekte unterscheidet, denn es gehe nicht nur darum, dass sich ein Gegenstand deutlich zeige, sondern auch darum, dass der Beobachter in der Lage sei, ihn zu erkennen. Folgende Präzisierungen gehen auf Sanguineti zurück:

A) Was die objektive Seite der Evidenz betrifft, plädiert er für einen starken Bezug zur Wahrheit, damit Sein und Schein (im italienischen Original: *evidenza – apparenza*) nicht verwechselt werden, und zitiert das 4. Buch der Metaphysik von Thomas von Aquin mit dem lapidaren Satz: *non omne apparens est verum* (in IV *Metaphisica*, lect. 15, n. 716; vgl. auch lect. 9, nn. 661-2).

B) In Bezug auf die subjektive Seite geht Sanguineti über Gabriel Marcel hinaus, indem er mit Rückgriff auf die Tugendethik Eigenschaften erläutert, die einen Beobachter mehr und besser „sehen“ lassen, etwa Ehrlichkeit, Konzentration auf die Sache, Geduld, Ordnung, Selbstdisziplin in den eigenen Gedanken, die von jeder Ideologie frei sind.

Gabriel Marcel (1946: 186f.) macht seinerseits eine erkenntnisreiche Unterscheidung zwischen *témoin* und *spectateur*, je nachdem, ob der Beobachter sich in die zu erkennende Sache einbringt oder nicht. Während der bloße Zuschauer (*spectateur*)

nicht engagiert ist, bringt sich der Zeuge (*témoin*) derart in die Sache hinein, dass er sich mit einer Verbindung der Treue eingebunden weiß (*lié à une certaine fidélité*), die ihrerseits erhellend ist, so dass (1946: 188) Zeuge zu sein heißt, Treue zu einem Licht zu bewahren (*le témoignage implique une fidélité à une lumière*). Und gerade dieses dynamische Verständnis von Treue, die Marcel *fidélité créatrice* nennt, macht den französischen Philosophen für die Translatologie fruchtbar. Wie Parain-Vial et al. (1982) im philosophischen Wörterbuch Gabriel Marcells unter dem Lemma *Fidélité* verdeutlichen, überwindet Gabriel Marcel durch diese Dimension des freien Willens, ja der Liebe, beim Erkenntnisvermögen manche gängigen Dichotomien, etwa Bewahren und Schaffen, da das liebende Erkennen lebendig und in stetiger Erneuerung ist. Das Bewahren wird somit gerade durch das Schaffen bewirkt: Marcel spricht von der *idée d'une fidélité créatrice, d'une fidélité qui ne sauvegarde qu'en créant* (1946: 252). Und hier verbinden sich Treue und Zeugnis, so dass die wahre Natur der Treue darin bestehe, *un témoignage, une attestation* zu sein (1946: 254).

Die hier mit Bezug auf die Evidenz gewählten rhetorisch-philosophischen Dimensionen, allen voran die holistische Denkweise des Leibhaftigkeitsbegriffs, der subjektiven und objektiven Seite der Evidenz sowie die kreative Treue eines in der Sache eingebundenen Zeugen, sollen nun in der translatologischen Theorie anhand mancher Denkanstöße Paepckes näher beleuchtet werden.

2. *Translatologischer Wert der Evidenz in der Übersetzungstheorie*

Im Sinne des 100. Geburtstags Paepckes sollen die translatologischen Dimensionen seines *Evidentia*-Begriffs etwas persönlicher gestaltet werden, namentlich mittels unveröffentlicher Manuskripte, die ich noch von ihm besitze. Auch wenn darin

keine Aussagen enthalten sind, die man nicht auch sonst aus anderen Publikationen, allen voran der Sammlung *Im Übersetzen leben*, kennen würde, haben diese Texte die Frische und Unmittelbarkeit eines privaten Briefes oder eines Handouts für einen Heidelberger Kurs bzw. eines Seminars oder eines Festvortrags.³

Im vorliegenden Fall interessiert vor allem der Begriff der *Leibhaftigkeit*, der an das *être corps* von Gabriel Marcel anknüpft und für eine über das Kognitive hinausgehende Konzeption des Verstehens und Übersetzens steht. Paepcke entwickelt diesen Begriff über zwei anscheinend konträre Begriffe:

- a) über den Weg der *sprachlosen Kontemplation* (D)
- b) über das Verständnis des Übersetzens als *Gespräch* (B)

Zu a): Translatologisch lässt sich bei der *sprachlosen Kontemplation* erkennen, dass Übersetzen eine persönliche Beziehung zwischen *Sprache des AT – Übersetzer – Sprache des ZT* herstellt, die Paepcke *Weltverhältnis* nennt und die bewirkt, dass ein Erkennen durch Empfinden möglich wird. Am Beispiel des Dichters und Übersetzers Arno Plack zeigt er, wie dieses Verhältnis Türen öffnet, damit der Übersetzer sich über das Gesagte und Ungesagte hindurcharbeitet, um zum Urbild des Gedichtes zu gelangen. Das Gedicht wird somit nicht nur sprachlich verstanden, sondern *leibhaftig von innen* her empfunden. Das Ringen mit der Sprache des ZT markiert dem Übersetzer deutliche Gren-

³ Im Einzelnen handelt es sich in chronologischer Reihenfolge um einen persönlichen Brief an Alberto Gil vom 14.08.1988 über das Thema „Dichter übersetzen Dichter“ (A), ein Handout für zwei Seminare – in Warschau und Lodz – vom 11. bzw. 13.04.1988 zum Thema „Hermeneutische Wege zum gegliückten Übersetzen“ (B) und die Tischvorlage eines Kurses über „Mehrsprachigkeit. Abbau von Missverständnissen“ im Rahmen des 6. Heidelberger Friedensseminars vom 8.10.1988 (C). Hinzugenommen habe ich aus Gründen des geringeren Grades an Bekanntheit, aber wegen der Dichte seiner Aussagen, seinen dem damaligen Präsidenten des BDÜ, Thomas Schwarz, gewidmeten Aufsatz „Der Übersetzer im Dienste der Technik und als Wegbereiter des Dichters“ (*Mitteilungsblatt für Dolmetscher und Übersetzer*, Nr. 5/35. Jahrgang, September/Oktober 1989, 1-10) (D).

zen, ist aber auch ein kreativer Akt des Verstehens (Kreativität im Dienste der Hermeneutik). Dieser Gedanke lässt sich den folgenden Worten Paepckes entnehmen (D: 4): „Der Übersetzer als Dichter will in der Sprache der Übertragung das Lesen und Hören, was er in der Sprache des Originals nicht versteht, aber immer geahnt hat.“

Zu b): Die Vertrautheit mit dem zu übersetzenden Text – so ein bekannter Gedanke Paepckes, der an die platonische *Methexis* anknüpft – geschieht in der Form des miteinander Teilens, im Sinne der gemeinsamen Teilhabe am Ganzen (hier am Sinn des Textes), so wie es im *Gespräch* der Fall ist. Hier ist Gadamer im Hintergrund, für den die Würde des Gespräches darin besteht, dass die Teilnehmer sich näherkommen, m.a.W. das Gespräch erhalte „in der Ausübung der Verständigung ihr eigentliches Sein“ (Gadamer 1990: 449f.). Wie im Hin und Her des Miteinander-Redens vollzieht sich das Übersetzen *in der Weise einer Gesprächsbewegung*, die von der Frage-Antwort-Dynamik zwischen dem Text und seinem Leser bzw. Übersetzer bestimmt ist. Wiederum formuliert Paepcke unter Einbeziehung gadamerscher Begrifflichkeit prägnant: „So meint offenbar jede Frage einen Verstehenshorizont, der sich in der Antwort zu einer Horizontverschmelzung zusammenschließt“ (B: 10, Absch. 105). Diese Position begründet er nicht nur mit dem *Leibsein*-Gedanken Gabriel Marcells, sondern auch unter Einbeziehung phänomenologischer Begrifflichkeiten Edmund Husserls und Edith Steins wie die *transzendente Einfühlung* oder den *empfindenden Leib*. Paepcke wörtlich: „In der Nachfolge von Edmund Husserl, Edith Stein und Gabriel Marcel sehe ich in der Leibhaftigkeit des Menschen den Grund des In-der-Welt-Seins, die Bedingung seiner Teilhabe an der Sprache“ (ebd.). Daher vergleicht er gerne das Übersetzen mit athletischen Bewegungen: „Ich zeige, wie in dem Universum von Texten und Übersetzungen nicht die Ratio, sondern der Leib des Übersetzers mit seinen Affekten und Emotionen das Konkreteste und Allernächste ist, das der Mensch hat“ (ebd.).

Hierbei behauptet Paepcke, entscheidend über Gadamer hinausgehen, da er „Verstehen und Übersetzen von Texten als Spiel in die seelisch-körperliche Ganzheit des Menschen (hineinstellt)“; ob er damit Gadamer überholt, haben eher Philosophen und Gadamer-Spezialisten zu beurteilen. Uns scheint eher der Fall zu sein, dass Paepcke einfach die Hermeneutik Gadamers auf das Übersetzen anzuwenden versucht.

Zu beantworten ist hier allerdings noch die Frage, wie die Leibhaftigkeit die beiden so unterschiedlichen Bezugspunkte – stilles Betrachten und sich im Gespräch Austauschen – im Hinblick auf die Evidenz zu vereinen vermag. Einen Schlüssel hierfür bietet in D (9, FN 4) sein Credo, wonach er *hermeneutisch orientiertes Übersetzen als praktische Philosophie* bezeichnet. Bekanntlich versteht man darunter die Beobachtung und Beschreibung jener einverlebten Fähigkeiten, die nicht nur mit der Kognition verbunden sind, sondern sich gerade durch das Tun aktualisieren und verwirklichen lassen. In unserem Falle kann man sagen: Jene mir angeborenen Fähigkeiten zu schauen und zu verstehen werden durch die Praxis des Näherkennenlernens und der daraus entstandenen engen affektiven Beziehung des Austausches weiterentwickelt. Wer liebt, sieht mehr. Von daher sollen jetzt Überlegungen Paepckes weitergeführt werden, die von Selbst-Sehen zum Sehen-Lassen führen, wobei es hier die Bidirektionalität Hermeneutik-Kreativität bzw. Kreativität-Hermeneutik zu veranschaulichen gilt, d.h., verstehen, um übersetzen zu können, und erst bei der Festlegung auf ein Translat tiefere Bedeutungsschichten des Originals freilegen.

Damit kommen wir zu dem, was Sanguineti (s.o.) als subjektive und objektive Seite der Evidenz unterschied. Hier wird noch deutlicher, wie die Kreativität (in unserem Falle das Übersetzen) die Hermeneutik (das leibhaftige Erkennen) fördert.

Paepcke verwendet an verschiedenen Stellen (B und D) die Metapher vom *Schlüsselbund*, um im Sinne der *Evidenz* Wege zur geglückten Formulierung zu finden. Hervorgehoben sei hier,

dass im Übersetzungshermeneutischen Verständnis der Übersetzer im Mittelpunkt steht. So sagt Paepcke (D 3), dass die unbestritten wichtigen Erkenntnisse aus der philologischen Analyse eines Textes noch nichts darüber aussagen, „ob die Sprache im Übersetzer ihr Subjekt bekommen hat. Der Übersetzer ist Beobachter, Spieler, Mitspieler. Er geht mit Wörtern, Sätzen und Texten um wie mit einem Schlüsselbund, immer wieder versuchend, hoffend, dass sich das Verschlussene, der Sinn des Textes allmählich erschließt.“ Es ist also die kreative Kraft des Suchens, Ausprobierens und schließlich Formulierens, welche die letzten und tiefen Erkenntnisse des Sinns ermöglichen kann. Paepcke spricht konkret von der *erkenntnistiftenden Kraft des Wortes*, welche die Richtung Kreativität zur Hermeneutik anzeigt: „Bei allem hermeneutischen Verstehen geht das Ich des Übersetzers, das von emotionalen Gegebenheiten mitgesteuert ist und weit unter dem Bewusstsein liegt, in die Übersetzung mit ein. Hermeneutisch orientiertes Übersetzen gründet in der erkenntnistiftenden Kraft des Wortes.“

Evidenz wird deutlich, wenn Paepcke – wie er sagt – Gadamer dynamisiert, indem sein Satz „Sein, das verstanden wird, ist Sprache“ in „Sein, das verstanden wird, **wird** Sprache“ umwandelt. Im Unterschied zum einsprachigen Verstehensvorgang, in dem die gadamersche ontologische Sicht der Sprache nachzuvollziehen ist, ist der kreative Akt der Neuformulierung einer Übersetzung ein neuer Zugang zum Wesen einer Mitteilung. Und hier wird die von Sanguineti (s.o.) unterschiedene objektive Seite der Evidenz auch translatologisch dynamisiert. Hierfür verwendet Paepcke den tautologischen Ausdruck *intuitive Evidenz*. Wörtlich (B 10): „In dem Wechsel vom Einen zum Anderen vollzieht sich ein Suchprozess, für den ich die Kategorie der intuitiven Evidenz eingeführt habe: Was apriorisch da ist, vollendet sich auf der Pendelfahrt zwischen dem Einen und dem Anderen als Wahrheit, die mit sensibler Intelligenz gewonnen wird und sich ständig selbst wieder überholt.“ Deutlich wird hier die Vorläufigkeit einer Übersetzung und die translatologische Bedeutung des Überset-

zungsvergleichs, um die unterschiedlichen Wege der *translatio studii* (vgl. hermeneutik-und-kreativitaet.de) zu erforschen.

Eine gute Zusammenfassung seiner, wie er stolz betonte, *eigenen Position* schrieb er mir am 14. August 1988 (A). Einige Gedanken hieraus dienen ebenfalls als Zusammenfassung der soeben dargelegten Charakteristika der Evidenz als translatologischer Größe und sollen im Folgenden wiedergegeben und kommentiert werden. Im Mittelpunkt der kritischen Würdigung von Gedicht und (übertragener) Nachdichtung steht sein Begriff der *heuristischen Diskrepanz*. Sie entsteht dadurch, dass in der ZS andere Sprachmittel zu finden sind (vgl. Schlüsselbund), um prosodische Elemente des Originals zu erhalten. Diese Andersartigkeit ist aber auch *bewusstes Stilmittel*, wodurch der Übersetzer autorspezifische Eigenarten entwickelt. Die Suche nach der gelungenen und angemessenen Lösung der Aufgabe lässt in das lebendige Sein von Sprache eindringen: „Das Gemeinte des Gedichtes rührt den Übersetzer an, und durch das Medium der Sprache kommt etwas ins Schwingen, was der Übersetzer sprachlos weiß. (Was ich die *apriorische Evidenz* nenne).“

Aus dieser gefühlten und erfahrenen Evidenz wird Wesentliches sprachlicher Äußerungen sichtbar und reproduzierbar: „So wird in übertragener Dichtung (...) das Letzte und Tiefste der Sprache erreicht, eben das Begründende, das Konstituierende der Sprache, das Sein, das in Sprache verstanden wird.“

Die eingangs zitierten Worte Paepckes, „Sprache (sei) kein Spiegel der Eitelkeit, sondern eine Geste der Verständlichkeit“ (1986: 121), werden jetzt in einer tieferen Dimension deutbar: Sprache, zumal Übersetzen, ist ein Dienst an der mitzuteilenden Sache und an dem Empfänger der Botschaft. Die Evidenz ist der Weg dieser Klarheit und Sichtbarkeit. Sobald der Sprecher / Übersetzer sich selbst in den Mittelpunkt stellt, seiner Eitelkeit als „Sprachgroßmeister“ oder glänzender Kommunikator frörend, wirkt er als Blende zwischen Nachricht-Sender-Empfänger, und die Botschaft / Übersetzung ist nicht gelungen, sondern missglückt. Perspektivisch lassen sich gemäß der von Sanguineti

(s.o.) vorgeschlagenen Eigenschaften eines guten Beobachters wie Konzentration auf die Sache, Geduld, Ordnung etc. sicherlich auch Übersetzertugenden erarbeiten, um die in jeder Hinsicht erhellende Funktion des Translators zu optimieren. Dies soll allerdings weiterführenden Arbeiten vorbehalten bleiben.

Wie lassen sich diese von Wissen und Einfühlung getragenen Erkenntnisse auf die translatologische Analyse anwenden? Was die konkrete Anwendung der o.g. Größen auf die translatologische Analyse betrifft, habe ich (Gil 2007) einige Kriterien in Bezug auf die Übertragung von Rhythmus aufgestellt. Im Hinblick auf den *Evidentia*-Begriff soll hier die Aufmerksamkeit auf die Wiedergabe der Visualisierung durch Sprache gelenkt werden.

Den Gedanken Paepckes verwandt ist die in der Mitte des letzten Jahrhunderts sehr bekannte Schule der Stilistik, aus der ich einige Erkenntnisse in Erinnerung rufen will, die für die vorliegenden Zwecke nützlich sein können. Exemplifiziert sei dies an dem bekannten Stilistik-Vertreter der spanischen Poetologie Dámaso Alonso und insbesondere an seinem Buch *Poesía Española* (1981). Für Alonso ist die erste Erkenntnis eines literarischen Werkes ein poetisches Erlebnis, das er „intuición totalizadora“ nennt. Darin soll die ursprüngliche Intuition des Künstlers aufleben. Es handelt sich natürlich nicht um eine rein spontane Reaktion des Lesers, sie ist vielmehr Frucht seines bereits vorhandenen Wissens. Je breiter und tiefer also die Vorbildung des Lesers ist, desto intensiver wird das poetische Erlebnis.

Dámaso Alonso (1981: 81) veranschaulicht diesen Umstand am Hyperbaton. In dieser markierten Ordnung erhalten die Worte ungewöhnliche Ausdrucksmöglichkeiten („las palabras en trance de ritmo adquieren extrañas posibilidades expresivas“). Und so meint Dámaso Alonso (selbst Dichter), wenn er von der „magia de la palabra transfundida en ritmo“ (1981: 266) spricht, nichts Numinoses, sondern liefert gerade die formale Erklärung für multisensoriale Effekte der Visualisierung, in denen Wort und

Rhythmus zusammen zu kognitiven und emotionalen Erlebnissen führen können.

Begriffe wie Sympathie, Leibhaftigkeit, Liebe zum Text und Gespräch, Regel und Spiel sowie *fidélité créatrice* finden in der Stilistik ihr linguistisch-philologisches Korrelat. Dieses analytische Instrumentarium soll im Folgenden am Beispiel der jungen Dichterin Selma Meerbaum-Eisinger veranschaulicht werden.

3. Selma Meerbaum-Eisinger in italienischer Fassung

Die jüdische Dichterin Selma Meerbaum-Eisinger wurde am 15. August 1924 in Czernowitz / Bukowina geboren und am 16. Dezember 1942 im SS-Arbeitslager Michailowska jenseits des Bug / Ukraine getötet. Vor ihrer Verschleppung konnte sie 57 Gedichte über eine Freundin und sehr abenteuerliche Wege retten. Selma schrieb die Gedichte mit 15 Jahren und widmete sie überwiegend ihrem Freund Lejser Fichman. Wie ihre italienische Übersetzerin und Kommentatorin betont (vgl. Einleitung der in der Bibliographie zitierten ebook-Ausgabe), hinterließ das deutschsprachige jüdische Mädchen ein Stück Weltliteratur. Namhafte Künstler und Künstlerinnen wie Iris Berben, Ute Lemper, Reinhard Mey, Herman van Veen u.v.a. haben Selma Meerbaum-Eisingers Gedichte für CD-Produktionen interpretiert und vertont. Nicht wenige davon lassen sich in Youtube verfolgen.

Für Marzo (2016) sind die erhaltenen Gedichte zwar Selmas Freund Lejser in Liebe zugebracht und gewidmet, aber dahinter stecke die tiefere Sehnsucht der Dichterin nach dem Leben, das sie bereits in den Kriegszeiten bedroht sehe. Bezeichnend hierfür ist das Gedicht *Poem* (in der hier verwendeten Ausgabe *Blütenlese / Florilegio* S. 114-119). Es wurde am 07.07.1941 geschrieben. An diesem Tag brannte die Synagoge in ihrer Heimatstadt Czernowitz, und am selben Tag hatte die Gestapo auch den Rabbiner und seine Mitarbeiter verschleppt und außerhalb der Stadt

umgebracht. Das Bild der Razzien, der Gewalt und der Flucht prägten die Stadt und das Herz Selmas.

Die italienische Übersetzerin, Francesca Paolino (<http://www.forme-libere.it/profilo/francesca-paolino>) ist Germanistin und widmet sich seit Jahren der Figur und dem Werke Selmas. Sie hat auch eine Biographie der jungen Dichterin geschrieben (*Una vita. Selma Meerbaum-Eisinger 1924-1942*, vgl. <http://www.edizionidelfaro.it/libri/una-vita-selma-meerbaum-eisinger>). Für unsere Fragestellung erfüllt sie also alle Bedingungen, um sich mit Leib und Geist in das Original hineinzusetzen.

Im Folgenden sollen exemplarisch einige Stellen des beeindruckenden *Poem* auf das *Evidentia*-Kriterium hin näher betrachtet werden. Die Abschnittsnummerierung ist von mir, um die ausgewählten Teile des *Poem* zu kennzeichnen.

POEM

1

Die Bäume sind von weichem Lichte übergossen,
 im Winde zitternd glitzert jedes Blatt.
 Der Himmel, seidig-blau und glatt,
 ist wie ein Tropfen Tau vom Morgenwind vergossen.
 Die Tannen sind in sanfte Röte eingeschlossen
 und beugen sich vor seiner Majestät, dem Wind.
 Hinter den Pappeln blickt der Mond aufs Kind,
 das ihm den Gruß schon zugelächelt hat.
 (...)

2

Ich möchte leben.
 Schau, das Leben ist so bunt.
 Es sind so viele schöne Bälle drin.
 Und viele Lippen warten, lachen, glühn
 und tuen ihre Freude kund.
 (...)

3

Ich möchte leben.
Ich möchte lachen und Lasten heben
Und möchte kämpfen und lieben und hassen
Und möchte den Himmel mit Händen fassen
Und möchte frei sein und atmen und schrein.
Ich will nicht sterben. Nein!
Nein.
Das Leben ist rot,
das Leben ist mein.
Mein und dein.
Mein.
(...)

4

Der Mond ist lichtiges Silber im Blau.
Die Pappeln sind grau.
Und Wind braust mich an.
Die Straße ist hell.
Dann...
Sie kommen dann
und würgen mich.
Mich und dich
tot.
Das Leben ist rot,
braust und lacht.
Über Nacht
Bin ich
tot.

POEMA

1

Gli alberi stillano un tenue chiarore;
Tremule al vento, brillano le foglie.
Il cielo, morbida seta azzurra.

È una goccia di rugiada versata dalla brezza del mattino.
Gli abeti, circondati di rossa cortesia,
Si inchinano a Sua Altezza il vento.
Dietro i pioppi, la luna guarda il bambino
Che al salutarla le regalò un sorriso.
(...)

2

Vorrei vivere.
Guarda che colori ha la vita!
Quanti meravigliosi giri di danza!
E molte labbra attendono, ridono, ardono,
dichiarano la propria gioia.
(...)

3

Vorrei vivere.
Vorrei ridere e sollevare pesi,
e vorrei lottare e amare e odiare
e vorrei prendere il cielo con le mani
e vorrei essere libera, respirare e gridare.
Io non voglio morire. No:
No.
La vita è rossa.
La vita è mia.
Mia e tua.
Mia
(...)

4

La luna è argento chiaro nel blu.
I pioppi sono grigi.
E in me ulula il vento.
La strada è luminosa.

Poi...
 Poi vengono
 E mi strozzano.
 Io e te
 Morti.
 Rossa è la vita,
 ulula e ride.
 Nella notte
 sarò
 morta.

Das deutsche Original besticht durch seine poetische Intensität, die gerade durch die Schlichtheit der Sprache noch gesteigert wird. Die Bewunderung und Freude über die Natur überträgt sich auf die Lebensfreude (Abschnitte 1: *Bäume, Winde, Tannen...* und 2: *Das Leben ist so bunt...*). In 3 wird die Lebensfreude in Gefahr gesehen (*ich will nicht sterben*), und schließlich in 4 fokussiert Selma ihren gewaltsamen Tod (... *würgen mich (...) tot*). Das spielerisch begonnene Gedicht endet im tieferen, ja tragischen Ernst.

In Bezug auf die *Evidentia* lassen sich in den zitierten Abschnitten folgende Ressourcen identifizieren:

Abschnitt 1: Die empfundene Schönheit der Natur wird durch die Verbindung von Morgendämmerung und Bewegung visualisiert. Letztere entsteht durch die Verben (*von (...) Lichte übergossen, glitzert, ein Tropfen Tau vergossen*) und durch den jambischen Rhythmus, z. B. *im Winde zitternd glitzert jedes Blatt*. Die farbenbezeichnenden Adjektive (*seidig-blau und glatt* sowie *sanfte Röte*) gehören zu den Substantiven, die Subjekt einer Handlung sind: *Himmel (vergossen)* und *Tannen*, welche personifiziert werden und in einer Art kindlicher Märchenanmutung sich vor seiner Majestät, dem Wind, beugen. Bezeichnend ist auch, dass die einzige Person in dieser Naturbeschreibung ein Kind ist, das dem Mond zulächelt. Ein deutliches Zeichen für die Unschuld in der Natur.

Abschnitt 2: Die Aufmerksamkeit wandert von der Natur zum Leben. Dieses wird farbenfroh und dynamisch ausgemalt: *so bunt, viele schöne Bälle*. Letztere Metonymie für das fröhliche ausgelassene Leben ist auch das Instrument der Visualisierung der Menschen: *viele Lippen*. Erneut steigern das jambische Versmaß und das Asyndeton (*warten, lachen, glühen*) die Dynamik dieser Verse. Der Anfangsvers *Ich möchte leben* ist schon eine Vorahnung, dass es hier nicht um eine bloße Beschreibung der Natur und des Lebens geht, sondern dass die Dichterin ihre tiefe Sehnsucht in Gefahr sieht.

Abschnitt 3: Nicht verwunderlich also, dass in den darauffolgenden Versen der Wunsch *Ich möchte (leben)* den Tenor des Gedichtes bestimmt. Außer dem jambischen Metron sind es hier Paar- und Dreierformeln, die für Dynamik sorgen: *lachen und Lasten heben; kämpfen und lieben und hassen; frei sein und atmen und schreien*. In diesem Abschnitt ist aber ein Kontrast von Bedeutung: Drei längere Verse mit Polysyndeton – durch *und* verknüpft (*Und möchte kämpfen (...) Und möchte den Himmel (...) Und möchte frei sein*) – evozieren eine unendliche Kette von Möglichkeiten, Taten, die man im Leben vollbringen will. Umso abrupter fallen die sich anschließenden kurzen Verse (bis zu einem Wort), in denen die Dichterin sich gegen den Verlust dieses Lebens wehrt. Ihr Protest ist explizit: *Ich will nicht sterben. Nein! / Nein*. Chromatisch knüpft *rot* an die Tannen der ersten Strophe, die für das Leben der Morgendämmerung stehen, an welches Selma sich verzweifelt klammert: *das Leben ist mein (..) mein*.

Abschnitt 4: Hier geht jetzt alles sehr schnell. Vor dem nächtlichen Hintergrund (*lichtes Silber im Blau, grau*) wird die Straße – wohl durch die Scheinwerfer der heranrückenden Schergen – hell. Sie bringen den Tod (*würgen mich (...) tot*). Die schrumpfende Silbenzahl der Verse (5-3-3-2-1) versinnbildlicht die sich überstürzenden Ereignisse:

Das Leben ist rot,
braust und lacht.
Über Nacht
Bin ich
tot.

Semantisch bilden *rot* und *tot* am Anfang und am Ende der Versreihe ab, wie schnell das zu Beginn des Gedichtes in Natur und Mensch dargestellte Leben erlischt.

Vor dem Hintergrund eines im KZ umgebrachten jungen Mädchens, das Jahre zuvor den Horror des Krieges erfährt, erhalten diese Verse eine große Intensität. Die sprachlichen Mittel sind in ihrer Schlichtheit umso wirksamer, als alles Gekünstelte fehlt. Die Natur lebt, das Leben ist wunderbar, Selma will leben, Selma muss sterben. Je intensiver ihre Erfahrung des Lebens ist, desto härter fällt der Kontrast zu ihrem Tod auf.

Es fragt sich, was die italienische Übersetzerin, Francesca Paolino, davon mitempfunden hat (*apriorische Evidenz*) und wie sie es mit den Mitteln einer anderen Sprache zum Ausdruck gebracht hat (*heuristische Diskrepanz*). Konkret gilt es zu fragen, mit welchen Mitteln sie Selmas leibhaftiges Empfinden im Italienischen sozusagen wieder aufleben lässt. Und letztlich interessiert die Frage, ob der Leser der Übersetzung mehr oder andere Schichten des Sinns als im Original freilegen kann. Um diese Fragen zu beantworten, wird wie bei der Analyse des Originals abschnittsweise vorgegangen.

Abschnitt 1: Die Übersetzerin versteht es, zunächst mit den gleichen Mitteln die Verbindung der diffusen Farben der Morgenröte mit der Bewegung der Baumblätter mittels Verben zu veranschaulichen: *stillano, Tremule (...) brillano*. Auch die Allegorie am Ende des Abschnittes – die Tannen beugen sich vor dem Wind, und das Kind lächelt dem Mond zu – ist vorhanden (*si inchinano (...) un sorriso*). Rhythmisch wählt die Übersetzerin eher den daktylischen Fuß, der aber ebenso die Dynamik des

Vorgangs nachempfinden lässt: *Gli alberi stillano un tenue chiarore*. Drei kreative Ansätze Paolinos fallen jedoch auf:

- a) Der italienischen Norm konform verwendet sie abstrakte Substantive in Subjektfunktion und als Agens. Aus den Adjektiven des Himmels *seidig-blau und glatt* wird das Substantiv ‚Seide‘ (*seta*), das von zwei Adjektiven ‚weich‘ (*morbida*) und ‚blau‘ (*azzurra*) umgeben ist. Die *sanfte Röte* wird zu ‚rote Höflichkeit‘ (*rossa cortesia*), was in der Allegorie der sich vor seiner Majestät dem Wind beugenden Tannen passend wirkt.
- b) Statt des Vergleichs *ist wie in Tropfen Tau* verwendet Paolino direkt die Metapher: *È una goccia di rugiada*. Das Bild des Himmels bei Tagesanbruch wird dadurch schärfer.
- c) Mittels Explizitierung interpretiert die Übersetzerin den zugelächelten Gruß des Kindes in dem Sinne, dass das Kind dem Mond ein Lächeln schenkt: *le regalò un sorriso*.

Diese Beobachtungen lassen erkennen, dass die Übersetzerin nicht nur mit Verstand und Gefühl die starke Verbundenheit Selmas mit der Natur nachempfunden, sondern auch, dass sie sie noch stärker zum Ausdruck gebracht hat. Dem Italienisch-Leser wird die affektive Beziehung der jungen Dichterin mit der Natur augenfälliger.

Abschnitt 2: In diesem Abschnitt ist die Übersetzerin erneut empathisch mit der Dichterin. Die Vorahnung am Anfang *Vorrei vivere* wird ebenfalls durch die Form des Potentialis als Sehnsucht nach Leben ausgedrückt. Dann, wie auch im Original, entstehen Farbe und Bewegung. Erstere noch deutlicher als im Original, wo das Leben *bunt* ist. Im Italienischen entsteht die Bewunderung für die Farben als Substantiv – des Lebens: *Guarda che colori ha la vita!* Auch die Bälle werden expliziter, man sieht die Umdrehungen der Tanzbewegungen, die mehr als schön, wundersam sind: *Quanti meravigliosi giri di danza!* Der daktylische Rhythmus wird in der Übersetzung nicht durch eine Konjunktion unterbrochen – *und tuen (...)* –, sondern

asyndetisch abgerundet: *attendono, ridono, ardono / dichiarano la propria gioia*. Die Sehnsucht wird im Italienischen verstärkt dargestellt, da das Substantiv die Endstellung (*gioia*) einnimmt und der Bezug zum Subjekt durch *propria* deutlicher wird.

Abschnitt 3: In diesem Abschnitt hat man auch den Eindruck, dass die Übersetzerin nicht nur genau nachempfindet, was Selma bewegt, sondern es ebenfalls stärker oder deutlicher ausdrücken will. Inhaltlich und formal sind Original und Übersetzung weitgehend gleich: kurze, auch so im Italienischen zu formulierende Sätze, Paar- und Dreierformeln: *ridere e sollevare pesi (...) e vorrei lottare e amare e odiare*. Der Kontrast zu den letzten Versen, in denen die Dichterin sich gegen den Verlust des Lebens wehrt, fällt im Italienischen etwas stärker aus, da bei der letzten Aufzählung die Konjunktion zwischen *frei sein* und *atmen* fehlt (*essere libera, respirare e gridare*), wodurch die Aufzählung etwas schneller auf den Abschluss zusteuert. Der nächste Vers, der Kontrast, beginnt mit *Io*. In einer Prodrop-Sprache wie dem Italienischen ist das Personalpronomen in der Subjektfunktion besonders fokussiert, nicht selten mit Kontrastpräsupposition (hier: 'ich und kein anderer'). Das wunderbare Leben und ich, der nicht sterben will, kontrastieren dadurch deutlicher.

Abschnitt 4: Auch im Italienischen geht es hier schnell dem Ende zu. Inhalt und Form sind praktisch gleich. Die Übersetzerin drückt mit der schrumpfenden Silbenzahl der aufeinanderfolgenden Verse ebenso die sich überstürzenden Ereignisse aus. Die italienische Lexiko-Grammatik bietet der Übersetzerin eine Möglichkeit der Verstärkung: Während im Deutschen durch die Klammerkonstruktion *würgen ... tot* die ‚Patientes‘ *mich und dich* in die Verbhandlung deutlicher, eben als Patiens, eingeschlossen sind, steht die Paarformel *Io e te* (bekanntlich kann in dieser Konstruktion *te* statt *tu* verwendet werden) als Subjekt, und dadurch wird der Bezug des Todes zur Person umso augenfälliger. Auch zur Fokussierung des Kontrastes Leben – Tod trägt die markierte Wortstellung *Rossa è la vita* statt wie im Original *Das Leben ist rot* bei. Das dadurch fokussierte

Rhema *Rossa*, als Symbol für das Leben (vgl. die Abschnitte 1 und 3), kontrastiert noch krasser mit dem letzten Wort-Vers *morta*.

Auf die Frage, was die Übersetzerin gesehen hat und ob durch die Übersetzung das Original rückwirkend klarer oder stärker empfunden werden kann, sind sicherlich keine großen oder besonders auffallenden Ergebnisse als Antworten zu erwarten. Deutlich sind allerdings manche Nuancen, die darauf hinweisen, dass durch die starke Identifizierung der Übersetzerin mit der Originalautorin eine starke Empathie im Translat erkennbar wird, welche durch die kreative Leistung der Übersetzung teilweise als Lupe fungiert, um den empfundenen Kontrast zwischen Leben und Tod zu vergrößern sowie die Sehnsucht nach Leben intensiver nachempfinden zu lassen.

4. Fazit

Der Denkanstoß Paepckes von *Evidentia* als rhetorisch-translatologischer Größe kann dahingehend vertieft werden, dass beim Übersetzen die Figur des Translators mit seinen kognitiven und emotionalen Ressourcen in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerät. Die Möglichkeiten der Maschinellen Übersetzung werden immer größer und wirkungsvoller, der Mensch jedoch hat immer noch viel zu sagen, vor allem wenn es darum geht, sprachliche Kunst mit Kunst neu aufleben zu lassen – um noch ein Diktum Paepckes zu bemühen. Wenn in der dialogischen Philosophie der Satz *Sprechen ist lieben* gilt (vgl. Caspar 2002: 194ff.), kann man für das Übersetzen sagen: Übersetzen ist sehen und sehen lassen, was sicherlich nur mit einer existentiellen und lebendigen Empathie mit dem Autor und seinem zu übertragenden Werk möglich ist.

Bibliographie

- Alonso, Dámaso (⁵1981): *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- Caspar, Bernhard (2002): *Das dialogische Denken. Franz Rosenzweig, Ferdinand Ebner und Martin Buber*. Freiburg / München: Karl Alber.
- Cercel, Larisa (2013): *Übersetzungshermeneutik. Historische und systematische Grundlegung*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag (= *Hermeneutik und Kreativität* Bd. 1).
- Gadamer, Hans-Georg (1990): „Sprache als Horizont einer hermeneutischen Ontologie“. In: Ders.: *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 442-478.
- Gil, Alberto (2007): „Intuitive Rhythmuserfassung als translatorische Größe“. In: Gerd Wotjak (Hrsg.): *Quo vadis Translatologie? Ein halbes Jahrhundert universitärer Ausbildung von Dolmetschern und Übersetzern in Leipzig. Rückschau, Zwischenbilanz und Perspektive aus der Außenansicht*. Berlin: Frank & Timme, 79-94.
- _____ (2009): „Hermeneutik der Angemessenheit. Translatorische Dimensionen des Rhetorikbegriffs *decorum*“. In: Larisa Cercel (Hrsg.): *Übersetzung und Hermeneutik / Traduction et herméneutique*. Bukarest: Zetabooks, 317-330.
- _____ (2012): „Mimesis als rhetorisch-translatorische Größe. Ein Beitrag zur hermeneutisch orientierten Übersetzungstheorie“. In: Larisa Cercel / John Stanley (Hrsg.): *Unterwegs zu einer hermeneutischen Übersetzungswissenschaft. Radegundis Stolze zu ihrem 60. Geburtstag*. Tübingen: Narr, 153-168.
- Marcel, Gabriel (1946): „Le témoignage comme localisation de l'existentiel“. In: *Nouvelle Revue Théologique*, n. 2, t. 68, 182-191.
- Marzo, Salvatore di (2016): „Selma Meerbaum-Eisinger (1924-1942). Tratti di vita e poetica“. In: <https://www.rivistagradozero.com/2016/04/05/selma-meerbaum-eisinger-1924-1942-tratti-di-vita-e-poetica/>
- Meerbaum-Eisinger, Selma (2015): *Florilegio*. Edizioni Forme Libere (ebook). Aus der originalen Ausgabe in privatem Verlag *Blütenlese, Rechovot* 1976 von Francesca Paolino eingeleitet und ins Italienische übersetzt.

- Paepcke, Fritz (1986): *Im Übersetzen leben. Übersetzen und Textvergleich*. Tübingen: Gunter Narr.
- Parain-Vial, Jeanne / Belay, Abbé Marcel / Davignon, René (Hrsg.) (1982): *Vocabulaire philosophique de Marcel, Gabriel – Fidélité*. Montréal: Éditions Bellarmin, Paris: Éditions du Cerf, 248-259.
- Quintilianus, Marcus Fabius (1972, 1975): *Institutionis oratoriae libri XII / Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn. Bücher I-VI: Bd. 1, 1972, Bücher VII-XII: Bd. 2, 1975. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Riva, Franco (1985): *Corpo e metafora in Gabriel Marcel*. Milano: Vita e Pensiero.
- Sanguineti, Juan José (2015): „L'evidenza come cognizione naturale ed educabile“, Vortrag gehalten in Rom am 25.11.15. Der Text findet sich unter dem Namen des Autors in *Academia.Edu*.