

Anna-Susan Franke / Vicente Álvarez Vives (Hrsg.)

Romaniae Pontes
Beiträge zur Sprache
in der Gallo- und Iberoromania


PETER LANG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung:
Noémie Béguelin & Jean-Marc Béguelin

Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

ISBN 978-3-631-72982-3 (Print)
E-ISBN 978-3-631-72983-0 (E-PDF)
E-ISBN 978-3-631-72984-7 (EPUB)
E-ISBN 978-3-631-72985-4 (MOBI)
DOI 10.3726/b11528

© Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Berlin 2018
Alle Rechte vorbehalten.

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles ·
New York · Oxford · Warszawa · Wien

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Diese Publikation wurde begutachtet.

www.peterlang.com

<i>Sabine Tittel</i> Zwischen Buch und digitalem Archiv: Die digitale Edition im Dienste der Philologie.....	209
IV.III Semantik, Pragmatik und Grammatik	
<i>Verónica Böhm</i> Die sekundären Bedeutungen der Imperfektivität am Beispiel des Spanischen, Französischen und Italienischen	227
<i>Alberto Gil</i> Diskursmarker und Übersetzung – Eine deutsch-romanische Studie zu der Beziehung zwischen Hermeneutik und Kreativität	243
<i>Johannes Kabatek / Sara Preziosa</i> Sevilla frente a Madrid: Tradiciones discursivas, ideología y gramática en la prensa durante la Guerra Civil	255
<i>Beate Kern</i> Sp. <i>donde</i> als Präposition – auf dem Weg der Grammatikalisierung?.....	269
<i>Carolin Kohl</i> El uso epistémico-evidencial del <i>pretérito imperfecto</i> en conversaciones coloquiales.....	285
IV.IV Etymologie und Entlehnungen	
<i>Rafael Arnold</i> Die romanischen Namen der Wochentage: Jede Woche ein Spaziergang durch die Kulturgeschichte	301
<i>Stephen Dörr</i> Griechisch im Altfranzösischen. Eine Spurensuche zwischen Tradition und Innovation.....	321
<i>Volker Noll</i> Arabische Strukturen im spanischen Wortgut	335

Alberto Gil

Universität des Saarlandes, Saarbrücken

Diskursmarker und Übersetzung – Eine deutsch-romanische Studie zu der Beziehung zwischen Hermeneutik und Kreativität

Abstract: Discourse markers are indicators not only of sense, but also of style. In literary works, both are interwoven forming a unity of artistic message. Moreover, the original work contains important questions in order to achieve an appropriate translation. The translator is able to achieve an adequate work with an equilibrate relation between hermeneutics and creativity. In those translations, essentials of the original text can appear in a new form that is sometimes more transparent, although there is a difference.

Keywords: Discourse Markers, Style, Translation, Hermeneutics, Creativity, Poetics, Rhetoric

Diskursmarker und Übersetzung

Es besteht allgemeiner Konsens darüber, dass Diskursmarker (im Folgenden DM) sprachliche Instrumente sind, mit denen Information prozessiert wird. Sie sind im Grunde Interpretationshelfer. Interpretieren ist mitunter eine kreative Leistung, die sich potenziert, will man das Verstandene in einer anderen Sprache und Kultur heimisch machen, wie es bei der Übersetzung der Fall ist. In einer Hommage an die geschätzte Kollegin Jutta Langenbacher-Liebgoth, die sich u.a. dem Studium der Sprachkultur, -varietäten und -kontakte mit Eifer und Können gewidmet hat, soll dieser Beitrag zur gegenseitigen Beziehung von Interpretation und sprachlicher Eigenleistung eine mögliche Ergänzung ihrer Studien und vor allem ein Zeichen der kollegialen Wertschätzung sein.

Vom Translatologischen her ist in diesem Zusammenhang folgende Frage relevant (cf. unser Saarbrücker Forschungszentrum „Hermeneutik und Kreativität“, www.hermeneutik-und-kreativitaet.de): Ist die Beziehung zwischen Interpretieren und Übersetzen uni- oder bidirektional? Es ist davon auszugehen, dass nur Verstandenes übertragen werden kann, aber nicht selten legt man sich erst bei der translatorischen Entscheidung über den Sinn des Ausgangstextes fest, da man erst bei der Übersetzung mögliche Polysemien und Polyfunktionalitäten monosemantisiert oder vereindeutigt. Diese sichtbaren sprachlichen Zeichen und der

durch sie transportierte Sinn sind aber oft eng miteinander verwoben, vor allem in literarischen Texten. Im vorliegenden Beitrag wollen wir daher einen Schritt weitergehen und uns fragen, ob diese DM auch Instruktionen über mögliche stilistische Absichten des Autors beinhalten oder gar stilistische Merkmale des Textes selbst darstellen, die mit seiner Botschaft verflochten sind und entsprechend eine translatorische Relevanz aufweisen. Unsere Studie richtet sich also danach, die Rolle der DM als stilistische Marker in ihrer translatorischen Dimension näher zu beleuchten.

Was die DM als Untersuchungsgegenstand der Translatologie betrifft, ist festzustellen, dass sie bislang ein quasi verwaistes Dasein fristen, konzentriert sich doch die Übersetzungswissenschaft eher auf klassischere Merkmale der Textualität wie Wortschatz, Makro- und Mikrostrukturen, interkulturelle Phänomene etc. Und dennoch: Die DM tragen kognitiv-kommunikativ entscheidend zur Kohäsion und Kohärenz eines Textes bei. Zu begrüßen sind daher Initiativen wie die jährlich stattfindenden Kolloquien an der Universität Coimbra (Centro de Estudos de Linguística Geral e Aplicada, CELGA-ILTEC) über die *Análise dos Marcadores Discursivos num contexto de Tradução (MarDisT)*, aus denen man sich neue Impulse für Forschung und Lehre erhofft.

An erschienenen Publikationen über DM und Übersetzung sind mir bis dato folgende Arbeiten bekannt: eine Grundsatzstudie von Portolés (2002) in spanischer Sprache und zwei Saarbrücker Dissertationen über Spaltkonnectoren – etwa *es por eso que* oder *c'est pour cela que* – von Wien (2006) und über komplexe Konnectoren des Typs *y además / et en plus* oder *y sin embargo / et pourtant* von Schröpf (2009). Für unsere Fragestellung sind hieraus folgende Informationen von Belang: Portolés (2002: 155f.) unterstreicht das Faktum, dass man nicht von einer universellen Art der Instruktionen bei der Informationsverarbeitung sprechen kann, was erklärt, warum auch keine Äquivalenz in der DM-Verwendung zu finden ist und sogar warum in der Übersetzung nicht selten ein DM erscheint, der im Ausgangstext implizit war (ibid.: 159). In den Saarbrücker Dissertationen werden auf der Basis einer breiten Textanalyse im deutsch-romanischen Vergleich diese Erkenntnisse vertieft und erweitert. Schröpf (2009: 274) erläutert den Äquivalenzmangel in den DM durch den größeren Interpretationsraum, den manche DM öffnen, weswegen die Einzelentscheidungen der Übersetzer hermeneutische Entscheidungen sind. Diese Pluridimensionalität wird deutlicher, wenn die Funktion des DM die Schaffung von Präsuppositionen ist, wie dies bei den von Wien untersuchten Spaltkonstruktionen der Fall ist. Die Übersetzung ist dann mit der Wiedergabe der Informationsstruktur verbunden, in welcher die Sender-Perspektive (Fokus-Hintergrund) mit ihrer Verarbeitung für

den Empfänger (Thema-Rhema) verbunden ist. In literarischen Texten kann – wie wir noch sehen werden – die Strukturierung von Information regelrechte künstlerische Züge aufweisen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die (Nicht-)Übersetzung eines DM an erster Stelle eine sprachtypologische Frage ist. Hinzu kommt aber, dass die Interpretationsspielräume, welche der Übersetzung dieser DM offenstehen, kulturbedingt oder einfach Einzelentscheidungen der Übersetzer sein können. Es soll an dieser Stelle gefragt werden, wie es mit dieser Beziehung zwischen Verstehen und Kreativ-Sein im Rahmen der zur Verfügung stehenden sprachlichen Möglichkeiten bestellt ist. Hierfür erweist es sich als methodisch fruchtbar, zunächst auf den zugrundeliegenden Stilbegriff dieser Studie näher einzugehen.

Zum Stilbegriff des vorliegenden Beitrags in Original und Übersetzung

Der Ausgangspunkt des vorliegenden Stilkonzepts in Original und Übersetzung ist ein funktionaler: Schön ist, was zur Erhellung der Botschaft bzw. zur Aktivierung der kognitiven Aktivität des Rezipienten dient. Übersetzungswissenschaftlich formuliert dies Paepcke (1986: 121) wie folgt: „Und weil Sprache kein Spiegel der Eitelkeit, sondern eine Geste der Verständlichkeit ist, hat Übersetzen einen ausgeprägten Praxisbezug“. Dieses Konzept hat eine lange Tradition. Wir konzentrieren uns hier auf die sprachliche Gestaltung, die bewirken soll, dass der Rezipient die Botschaft „sehen“ und „hören“ kann. Im Hinblick auf die Visualisierung findet sich bei den *Institutionis oratoriae* von Quintilian (VIII 3) im Kontext des Redeschmucks (des *ornatus*) der Begriff der *evidentia* oder *repraesentatio*. Damit ist die Wirkung gemeint, dass der Hörer mit den inneren Augen (*oculis mentis*, ibid. 62) „sieht“, was er hört. Und in dieser inneren Schau – im ganzheitlichen Erkennen – entfaltet sich die Schönheit, der *ornatus*.

Was das Hören betrifft, handelt es sich um die in jeder sprachlichen Handlung innewohnenden musikalischen Größen Rhythmus und Melodie. Die rhythmisch hörbare Struktur trägt dazu bei, dass die relevanten Informationen leichter herauszuhören sind (Pulzován de Egger 2002: 11). Der spanische Linguist und Dichter Dámaso Alonso unterstreicht als Mittel der Rhythmisierung vor allem den Akzent und die Wortstellung. Den *acento rítmico* verbindet er (⁵1981: 103ff.) mit der *palabra clave*, d.h. die angemessene Akzentuierung dient der Informationsstruktur im Sinne der Fokus-Hintergrund-Gliederung. Der entstandene ästhetische Effekt ist nicht zuletzt die dadurch gewonnene Unmittelbarkeit und Wirksamkeit der Informationswahrnehmung. Was die Wortstellung betrifft, fokussiert Dámaso Alonso (⁵1981:81) das Hyperbaton: Die in dieser kunstvollen Struktur enthaltenen

Worte erfreuen sich einer ungewöhnlichen Ausdrucksintensität („las palabras en trance de ritmo adquieren extrañas posibilidades expresivas“).

Das Abbilden des Rhythmus vom Original in der Übersetzung wird bereits im 15. Jh. von Leonardo Bruni (*De interpretatione recta*, 1424) gefordert. Zum einen verlangt er vom Übersetzer ein scharfes akustisches Urteilsvermögen (*ut habeat auris severum iudicium*), um nicht zu verändern, was elegant und rhythmisch (*rotunde ac numerose*) gesagt worden ist (ibid. I 5). Zum anderen ist er sich der Schwierigkeit dieser Wiedergabe bewusst und empfiehlt, die unterschiedlichen rhythmischen Einheiten zu differenzieren, um sie dadurch besser abzubilden (*necesse est per cola et commata et periodos incedere*, ibid. I 9). Es handelt sich aber nicht um eine bloß ästhetische Aufgabe, denn wie Meschonnic (1999: 102) betont, verändert der Rhythmus die Bedeutung: „Plus que le sens, et même là où le sens des mots apparemment n'est pas modifié, le rythme transforme le mode de signifier. Ce qui est dit change du tout au tout selon qu'on tient compte de ce rythme ou non, de la signifiante ou non“. In diesem Sinne empfiehlt Umberto Eco (2003: 3.3) den zu übersetzenden Text zunächst laut zu lesen, um den ihm eigenen Rhythmus herauszuhören: *per individuare il ritmo*.

In beiden Fällen – *Sehen und Hören* – handelt es sich nicht um eine physische Reaktion, die mit entsprechenden Geräten gemessen werden könnte, sondern eher um die Vorstellungskraft des Rezipienten, die durch die wahrgenommene Sprache aktiviert wird. Und wie Mathieu-Castellani (2000: 60) unterstreicht, ist diese Phantasievorstellung lebendiger als jede intellektuelle Erkenntnis: „La passion a pour source l'opinion, comme le soutiennent les stoiciens et Ciceron, c'est-à-dire une représentation, une *phantasia*, plus agissante sur l'homme que la raison“ (Kursiv im Original). Daher betont Eco (2012: *Les sémaphores sous la pluie*), dass die Hypotypose (die rhetorische Figur der *evidentia*, d. h. jene Sprachverwendung, die sehen lässt, was gesagt wird) vor allem darin bestehe, den Leser in seiner Sinneswahrnehmung so anzuregen, dass er sehen wolle: „l'ipotiposi, più che far vedere, deve far venire la voglia di vedere“. Es handelt sich also um eine kognitive und volitive Reaktion des Rezipienten, welche die Wahrnehmung ermöglicht: „Non c'è ipotiposi se il destinatario non sta al gioco“.

Zusammenfassend: Die hohe stilistische Aufgabe des Übersetzers, einen Originaltext sensitiv zu erfassen und entsprechend wieder aufleben zu lassen, verlangt viel von seiner eigenen Sensibilität ab. Wissenschaftlich stellt sich jedoch die Frage, ob es überprüfbare Parameter gibt, die in ihrer Objektivierbarkeit translatologische Aussagen ermöglichen. Dieser Frage soll im letzten Teil des Exposéés anhand von Beispielen nachgegangen werden, in denen die DM eine stilistische und textfunktionale Rolle spielen.

Exemplarische Analyse

Als überprüfbar Größe wird in der vorliegenden Analyse die textstrukturierende Funktion der DM in Augenschein genommen. Diese wird – wie noch zu sehen sein wird – durch die kunstvollen Verwendungsvariationen der DM potenziert. Vor diesem Hintergrund sollen exemplarisch einige Beispiele näher untersucht werden, in denen solche Sprachkonstellationen durch geschickte Wiederholung von DM gebildet werden, und deren Ästhetik in der erhöhten kommunikativen Wirksamkeit besteht. Die Stellen werden zweier sehr unterschiedlichen Autoren und Übersetzungen entnommen, um den gewonnenen Erkenntnissen einen allgemeingültigeren Wert zu verleihen. Begonnen wird mit António Vieira, dem berühmten portugiesischen Prediger aus dem 17. Jh. und Vater des modernen Portugiesischen. Anschließend soll eine Stelle aus der französischen Übersetzung Vergils *Bucolica* von Paul Valéry stilistisch-traduktologisch analysiert werden.

Vieira ist aufgrund seiner künstlerischen Textgestaltung bekannt. Saraiva unterstreicht (1961: 164): „A construção assenta fundamentalmente nas repetições que assumem ora a forma de simetrias ora de oposições.“ Textlinguistisch ausgedrückt kann man mit Linke/Nussbaumer (2000: 312f.) von strategischen Funktionen der Rekurrenz sprechen, vor allem dort, wo Referenz und Koreferenz hinlänglich klar sind: Sie dienen als Zusatz- und Hintergrundinformationen bzw. Bewertungen.

Die folgenden Beispiele entstammen aus zwei berühmten *Sermões* von Vieira:

- *Sermão da Sexagésima* (1655)
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000034.pdf>
 Hier entfaltet Vieira eine Art Grundsatzrede über seine *Ars praedicandi*.
- *Sermão da Epifania* (1662)
<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/padre-antonio-vieira/sermoes.php#2>
 Diese stellt ebenfalls eine Grundsatzrede dar, die er in der *Capela Real* zu Lissabon gegenüber dem Königshaus hält, um Missstände der Kolonialherren in Brasilien anzuprangern.

Die deutschen Übersetzungen sind relativ kurz nach dem jeweiligen Original erschienen und m. E. bisher nicht weiter untersucht worden:

- Was den *Sermão da Sexagésima* betrifft, so befinden sich viele Predigt-Stellen in der Einleitung des von Schermer übersetzten und herausgegebenen Bandes: Vieira, Antonio, *Adventspredigten*, traduzido por Dr. Franz Joseph Schermer, Weissenburg a. S. (Weber's Verlagsexpedition) 1840, cap. II, Vieira's Schriften, 48–70.

- Die Übersetzung des *Sermão da Epifania* habe ich in der folgenden älteren Ausgabe gefunden, dessen langen Titel ich wie folgt abkürze: *Hundertjährige Trosterede aus Brasilien (..) oder Rede des ehrwürdigen Vaters Antonius Vieira (...) am Feste der Erscheinung des Herrn*, übersetzt von Goßwin Theodor Von Dille, Augsburg, im Verlag der Gebrüder Wagner, 1773, 1–60.

Als Übersetzerreflexion ist aus der Einleitung Schermers (1840: XXXI–XXXIII) nur der folgende Wunsch bekannt, nämlich „den Redner nicht bloß zu verstehen, sondern mit ihm nachzuschaffen“, woraus erhellt, dass der Übersetzer sich stilistischer Merkmale bewusst ist, die er nachbilden will.

Das übersetzerische Credo Valérys findet sich in seiner Einleitung der *Bucolica*-Übersetzung (1957). In Bezug auf unser Thema – in seinem Falle vor allem das Auflebenlassen des poetischen Rhythmus – sind folgende Gedanken relevant:

1. Zwei wichtige Bedingungen will er erfüllen: „il devrait s'agir ici de poésie et de Virgil“ (213).
2. Die rhythmischen Einheiten von Bruni (s.o.) sind für Valéry die einzelnen Verse. Daher entscheidet er sich für die Übersetzung Vers für Vers, wobei er für jeden lateinischen Hexameter einen Alexandriner dichtet, der (wenn auch jambisch) ebenfalls sechs Hebungen enthält (210).
3. Für Valéry werden die schönsten Verse der Welt unbedeutend, wenn bei ihrer Übersetzung die Musikalität und akustische Harmonie verloren gehe: „C'est que les plus beaux vers du monde sont insignifiants ou insensés, une fois rompu leur mouvement harmonique et altérée leur substance sonore, qui se développe dans leur temps propre de propagation mesurée, et qu'ils sont substitués par une expression sans nécessité musicale intrinsèque et sans résonance“ (ibid.).

Auch hier ist die Absicht einer stilistischen Nachbildung erkennbar.

Das erste Beispiel ist dem *Sermão de Sexagésima* entnommen und enthält die Besonderheit, dass hier DM im Prozess der Grammatikalisierung teilweise in dieser Polyfunktionalität zur kunstvollen Gliederung des Textes verwendet werden. Die portugiesischen Konnektoren *de uma parte (...) da outra* sind im Deutschen, wie man in der Übersetzung (1a) sieht, in ihrer ersten Verwendung nicht als grammatikalisierte DM *einerseits (...) andererseits* aufgefasst worden:

- (1) Se **de uma parte** está branco, **da outra** há-de estar negro; se **de uma parte** está dia, **da outra** há-de estar noite; se **de uma parte** dizem luz, **da outra** hão de dizer sombra; se **de uma parte** dizem desceu, **da outra** hão de dizer subiu (S)¹.
- (1a) Wenn sie **von einer Seite** weiß ist, muß sie **von der anderen** schwarz seyn; wenn sie **da** von Tag sprechen, müssen sie **dort** von Nacht sprechen; wenn sie **jetzt** von Licht reden, müssen sie **dann** von Schatten sprechen (S 54).

Vieira mokiert sich an dieser Stelle über die überflüssigen Antithesen der zeitgenössischen Barockprediger, die bei jedweden Aussagen immer das Gegenteil daneben stellen müssen. Die Textgliederung ist kunstvoll mit *de uma parte (...) da outra* strukturiert, und durch die vierfache Wiederholung dieser Korrelation wird die Unerträglichkeit dieser Unsitte sinnfällig gemacht. In der Übersetzung hat man die erste Korrelation, wie man von der Bedeutung der *parte* her nachvollziehen kann, als eine Gegenüberstellung zweier Seiten eines Gegenstandes aufgefasst, von denen die eine weiß, die andere schwarz ist: „Wenn sie **von einer Seite** weiß ist, muß sie **von der anderen** schwarz seyn“. Bei den anderen Korrelationen sind die Gliederungs-DM erkannt worden, der Übersetzer lässt aber eine Art *horror repetitionis* vermuten, denn er variiert die DM in *da – dort, jetzt – dann*. Dadurch ist die gegliederte Struktur vermittelt, wohl aber seine kunstvolle Versinnbildlichung einer unerträglichen Monotonie nicht wiedergegeben worden. Gewonnen ist aber die Einsicht in manche noch nicht reanalyzierte Verständnisweisen korrelierender DM, die zu sinnfälligeren Eindrücken (den Seiten eines Gegenstandes) verhilft.

Im Beispiel (2) bedient sich Vieira der Wiederholung, um die ständige Begleitung des Weihnachtssterns *ad oculos* zu führen:

- (2) **Quando** as Magos andavam, andava a estrela; **quando** se assentavam, parava; **quando** dormiam, velava, mas dava um passo mais que eles. (E IV)²
- (2a) **Gehet** der Weise: **so gehet** auch der Stern: **sitzt** derselbe, **so stehet** er: **schläft** jener, **so wachet** dieser (...). Nicht um einen Schritt gieng er weiter, denn sie. (E IV 26)

1 S steht für (*Sermão da*) *Sexagésima*. Die Seitenzahl des Zitates lässt sich nur bei der deutschen Übersetzung angeben, da das Original eine nicht nummerierte Ausgabe aus dem Internet ist. In diesem und in allen anderen Beispielen ist der hervorhebende Fettdruck von mir.

2 E steht für (*Sermão da*) *Epifania*. Ebenfalls wird auch hier nur in der deutschen Übersetzung die Seitenzahl angegeben. Im Original aus dem Internet können allerdings die Kapitelnummern angeführt werden, da es sich um eine durchgehende Übersetzung handelt und nicht bloß um lange übersetzte Zitate in einer Einleitung.

Die informationsstrukturelle Funktion der dreifachen *quando*-Wiederholung ist nicht die einer poetischen Anapher, sondern die, die dauernde Sternbegleitung sinnfällig zu machen und in der Art einer Progression mit durchlaufendem Thema, die Sternbewegung dem Verhalten der Weisen aus dem Morgenland anzupassen. Gerade an dieser Funktionalität – die hier gelungen ist – lassen sich kunstvolle von schwulstigen anaphorischen Strukturen unterscheiden. In der Übersetzung ist ein anderer DM dreifach wiederholt worden. Auch wenn es im Deutschen möglich und sogar kunstvoll gewesen wäre, das einführende *wenn* (port. *quando*) dreimal zu wiederholen, entscheidet sich der Übersetzer für eine spezielle Wortstellungsvariation mit der Spitzenstellung der Verben, wodurch die Handlungen als solche fokussiert werden. Wiederholt wird allerdings im jeweiligen zweiten Glied dreimal der DM *so*, womit auch eine Gleichschaltung der Weisen- und Sternhandlungen sinnfälliger gemacht wird: gesteigerter Effekt mit unterschiedlichen Mitteln. Die in beiden Beispielen fokussierte Beziehung zwischen Wiederholung und Informationsstruktur geht allerdings Hand in Hand mit dem damit verbundenen Rhythmus dieses für den Vortrag konzipierten Textes. Liest man die Passagen laut, so wird in etwa klar, dass hier Form und Klang sich addieren, um die eben beschriebenen Effekte des Stetigen sichtbar und hörbar zu machen.³

Deutlicher wird das akustische Phänomen, wenn man das *Metron* der Poesie in Original und Übersetzung näher betrachtet. Hierfür soll das bereits erwähnte Beispiel Valéry's Übersetzung aus der *Bucolica* kurz besprochen werden. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen rhythmisch-akustische Phänomene, durch welche der Leser sich eine dynamische Handlung besser vorstellen kann. Gewählt wurde eine Strophe aus der V. Ekloge, in der Tod und anschließende Apotheose von Daphnis feierlich besungen werden. Zwei Hirten, der Junge Mopsus und der ältere Menalcas, besingen Daphnis um die Wette. Wegen der maßgebenden Rolle der DM in sich wiederholenden Strukturen seien hier die letzten fünf Verse einer Tirade von Menalcas (VV. 74–78) vorgestellt:

74. Haec tibi semper erunt, **et cum** sollemnia vota
 75. Reddemus nymphis, **et cum** lustrabimus agros.
 76. **Dum** iuga montis aper, fluvios **dum** piscis amabit,

3 Die kunstvolle kreative Leistung darf allerdings nicht über den Übersetzungsfehler der letzten Zeile hinwegtäuschen: „mas dava um passo mais que eles“ heißt „aber (der Stern) ging ihnen einen Schritt voraus“ und nicht „Nicht um einen Schritt gieng er weiter, denn sie“.

77. **Dumque** thymo pascentur apes, **dum** rore cicadae,
 78. Semper honos nomenque tuum laudesque manebunt.

Die Struktur ist kunstvoll durchdacht. Den Rahmen bilden anfangs die Lobankündigung (74): *Haec tibi semper erunt* und am Ende die Lobpreisung (78): *semper honos nomenque tuum laudesque manebunt*. Beide Lobessätze sind in Futur (*erunt/manebunt*) formuliert, als Zeichen ihres immerwährenden Charakters. In der Mitte steuern rhythmisch wiederholende DM die Informationsstruktur in kunstvoller chiasmischer Stellung, wie aus der von mir markierten Position der zwei *et cum* und der vier *dum* sichtbar wird: Die ersten zwei Temporalconjunktionen sind rhythmisch nach der Zäsur gestellt, entsprechend wird jeweils das *cum* betont: Die angekündigte Lobpreisung wird durch zwei kultische Handlungen verrichtet, die in ihrer Ereignishaftigkeit durch diese betonte Nachstellung und durch die einführenden DM *et cum* abgesetzt und in ihrer Feierlichkeit hervorgehoben werden: (a) die festliche Weihe an die Nymphen (*sollemnia vota / Reddemus nymphis*) und (b) die feierliche Prozession durch die Felder (*lustrabimus agros*). Das Enjambement in VV 74/75 verstärkt den sinnfälligen Eindruck der sich langsam vollziehenden ritualen Weihgabe. Die geschickte Kombination von Wortstellung und entsprechenden DM in der erläuterten betonten Position zeigt rhythmisch sinnfällig, dass Daphnis so bedeutend gewesen ist, dass er mit kultischen Feiern gepriesen wird.

Die letzten drei Verse sind ebenfalls kunstvoll komponiert. Die vier mit *dum* eingeleiteten Temporalsätze zeigen in ihrer wiederholten Struktur, dass, solange die Natur lebt, das Lob zum naturverbundenen Daphnis erschallen wird. Zu diesem Effekt tragen die Betonungsverhältnisse unterstützend bei. Die vier DM *dum* stehen je zwei in einem Verhältnis von betont-nichtbetont zueinander:

- a) Bei **Dum** *iuga montis aper, fluvios dum piscis amabit* ist das erste *dum* zu Beginn des Daktylos betont und steht in Spitzenstellung. Das zweite *dum* ist nach *fluvios* nicht an der üblichen ersten Position und ist als zweiter Fuß des Spondeos nicht betont.
- b) Bei **Dumque** *thymo pascentur apes, dum rore cicadae* haben beide Temporal-DM zwar die Spitzenposition, das zweite *dum* allerdings ist ebenfalls als zweiter Fuß eines Spondeos unbetont.

Welche Effekte bewirken diese parallelen Betonungsverhältnisse? Die mit *dum* eingeleiteten Temporalsätze bilden den Hintergrund für den letzten Vers (78). Die vierfache Wiederholung schafft einen Spannungsbogen, der die Erwartung auf die Lobpreisung umso mehr steigert. Diese wird dann ergiebig dreifach ausgesprochen: *honos, nomen, laudes*. Die erzeugte Spannung mit je einem betonten

und unbetonten *dum* wird geschickt als Haupt- und Nebenfokus konstruiert, so dass die Temporalität – *während* – mit dem in dieser Zeit ablaufenden Leben im Wald (*aper, piscis, apes, cicadae*) kunstvoll alterniert.

Was hat Valéry in seiner Übersetzung aus dieser kunstvollen Komposition gemacht? Zum besseren Verständnis seiner Übertragung ist es hilfreich, die Strophe laut vorzulesen. Auffällig wird, dass es erwartungsgemäß dem Dichter darum ging, einen Rhythmus einzuhalten. Konsequenterweise hat er jeden Hexameter in einen Alexandriner umgewandelt, mit seiner typischen jambischen Struktur. Dieses Versmaß und die regelmäßig in der Mitte vorkommende Zäsur verleihen der Strophe einen agilen und schnellen Rhythmus:

1. À la fête des champs, à la fête des Nymphes,
2. Quand solennellement nous les célébrerons,
3. Ces hommages toujours te seront accordés:
4. Ton nom sera chez nous aussi longtemps loué,
5. Qu'on verra les poissons dans les ondes se plaisir,
6. Labeille aimer le thym, le sanglier les monts.

Bei Valéry findet man nicht eine von wiederholten DM gesteuerte Struktur, hier ist eher der Rhythmus maßgebend: schnelle, fröhliche Taktabfolge von nichtbetonten-betonten Silben. Insgesamt ist eine andere Struktur sichtbar⁴: die ersten zwei Verse (1/2) bilden jetzt in einer Art Spannungsbogen den Hintergrund der Lobankündigung (*Ces hommages toujours te seront accordés*, 3). Unmittelbar danach, in der Mitte der Strophe, und nicht am Ende wie im Original, findet die Lobpreisung statt (*Ton nom sera chez nous aussi longtemps loué*, 4), und was als Hintergrund im Original galt (76/77), wird jetzt als eine Art nachgetragenes Versprechen umgewandelt: Daphnis wird erinnerlich gefeiert, solange es Leben im Wald geben wird (*Qu'on verra...*). Man kann nun feststellen, dass es in der Übersetzung einen äquivalenten Inhalt gibt, in der Form aber handelt es sich um Valérys Werk, in dem die Makrostruktur zugunsten des Inhalts und vor allem des Rhythmus⁴ aufgegeben ist.

Zusammenfassend betrachtet stellt sich heraus, dass Valéry nicht nur Gedanken für seinen Rhythmus sucht, sondern auch die Makrostruktur dem konzipierten Rhythmus anpasst. Im vorliegenden Fall wird Menalcas Hingebung an Daphnis durch die Dynamik des Aufrufs zu einer liebevollen Ehrerbietung sinnfällig gemacht.

4 Die Verse werden von mir von 1 bis 6 nummeriert, da sie nicht mit den original lateinischen korrespondieren.

Fazit

DM sind ein wirksames Instrument der Sprache, um Instruktionen zu liefern, die nicht nur der Informationsübertragung, sondern auch der Informationsstrukturierung dienen. Im letzteren Falle können die DM zur kunstvollen Gestaltung eines Textes, vor allem eines poetischen Textes, beitragen. Die in diesem Zusammenhang entstehenden translatologischen Fragen sind schwierig, da üblicherweise nicht einzelne Sprachelemente, sondern hauptsächlich der Sinn eines Textes übersetzt wird. Sind aber Form und Inhalt miteinander verwoben, um die Textbotschaft in ihrer vollen Durchschlagskraft zu vermitteln, wie es bei literarischen bzw. kunstrhetorischen Texten der Fall ist, dann gehören die DM bzw. ihre stilistischen Funktionen zum Gegenstand translatologischer Studien.

Die translatorische Frage, vor der ein Übersetzer steht, ist: Wie kombiniert er das Verstandene (und Empfundene) – seine Hermeneutik – mit der jeder kunstvollen Übersetzung innewohnenden Kreativität? Im Zentrum der künstlerischen Translation steht also der Übersetzer, der nicht nur rational, sondern mitunter leiblich-rhythmisch, mit eigenen künstlerischen – inhaltlichen, rhythmischen, rhetorischen – Akzenten neu entstehen lässt, was er im Original an Kunstvollem erfasst hat. Es stellt sich nun als ein Desiderat der Übersetzungsforschung heraus, gerade die Figur des Übersetzers in ihrer Pluridimensionalität näher zu untersuchen, wie es Cercel (2015) neuerdings tut, um die hermeneutisch-kreative Seite der Translation jenseits von der althergebrachten Dichotomie wörtlich-frei besser zu verstehen.

Bibliographie

- Alonso, Dámaso: *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Gredos: Madrid 1981.
- Bruni, Leonardo: *De interpretatione recta*. O.V.: o.O. 1424.
- Cercel, Larisa: "Der Übersetzer im Fokus der Übersetzungswissenschaft". In: Gil, Alberto / Kirstein, Robert (Hrsg.): *Wissenstransfer und Translation. Zur Breite und Tiefe des Übersetzungsbegriffs aus der Sicht der Translatio Studii*. Röhrig Universitätsverlag: St. Ingbert 2015, S. 115–142.
- Eco, Umberto: *Sulla Letteratura*. Milano 2012 (verwendet wurde die Ebook-Ausgabe. Die Zitate werden daher nicht mit den Seiten angegeben, sondern mit den nicht nummerierten Kapitelüberschriften).
- Eco, Umberto: *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano 2003 (verwendet wurde die Ebook-Ausgabe. Die Zitate werden daher nicht mit den Seiten angegeben, sondern mit der (Unter-)Kapitel-Nummerierung).

- Linke, Angelika / Nussbaumer, Markus: "Rekurrenz". In: Brinker, Klaus / Antos, Gerd / Heinemann, Wolfgang / Sager, Sven F. (Hrsg.): *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. 1. Halbband* (= HSK 16.1). De Gruyter: Berlin / New York 2000, S. 305–315.
- Mathieu-Castellani, Gisèle: *La rhétorique des passions*. PUF: Paris 2000.
- Meschonnic, Henri: *Poétique du traduire*. Verdier: Paris 1999.
- Paepcke, Fritz: *Im Übersetzen leben. Übersetzen und Textvergleich*. Günter Narr: Tübingen 1986.
- Portolés Lázaro, José: "Marcadores del discurso y traducción". In: Fuentes Morán, María Teresa / García Palacios, Joaquín (Hrsg.): *Texto, terminología y traducción*. Almar: Salamanca 2002, S. 145–167.
- Pulzován de Egger, Silvia: *Fremdsprache und Rhythmus. Eine Untersuchung zum Sprachrhythmus in Deutsch und Spanisch als Fremdsprache*. Tectum Verlag: Marburg 2002.
- Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutionis oratoriae libri XII / Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn, 2 Bd.* WBG: Darmstadt 31995.
- Saraiva, Maria Isabel Paula: "Análise estilística de um sermão do Padre António Vieira". *Boletim de Filologia* XIX (II), 1961, S. 161–175.
- Sermão da Epifania* (1662) = *Hundertjährige Trosterede aus Brasilien (...) oder Rede des ehrwürdigen Vaters Antonius Vieira (...) am Feste der Erscheinung des Herrn, übersetzt von Gofßwin Theodor Von Dille*, Verlag der Gebrüder Wagner: Augsburg 1773, <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/padre-antonio-vieira/sermoes.php#2> [20.01.2017].
- Sermão da Sexagésima* (1655) = Vieira, Antonio, *Adventspredigten, traduzido por Dr. Franz Joseph Schermer*, Weber's Verlagsexpedition: Weissenburg a. S. 1840, <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000034.pdf> [20.01.2017].
- Schröpf, Ramona: *Translatorische Dimensionen von Konnektorensequenzen im Spanischen und Französischen. Ein Beitrag zur linguistisch orientierten Übersetzungswissenschaft Romanisch-Deutsch*. Peter Lang: Frankfurt a.M. et al. 2009.
- Valéry, Paul: *Oeuvres I*. Gallimard: Paris 1957. Darin enthalten: *Variations sur Les Bucoliques*, S. 207–222 und *Traduction en vers des Bucoliques de Virgile*, S. 223–281.
- Wienen, Ursula: *Zur Übersetzbarkeit markierter Kohäsionsformen. Eine funktionale Studie zum Kontinuum von Spaltadverbialen und Spaltkonnektoren im Spanischen, Französischen und Deutschen*. Peter Lang: Frankfurt a.M. et al. 2006.