

Textperformances und Kulturtransfer

Text Performances and Cultural Transfer

Herausgegeben von Marco Agnetta und Larisa Cercel

ST. INGBERT: RÖHRIG UNIVERSITÄTSVERLAG

2021

ISBN: 978-3-86110-728-6

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|---|
| MARCO AGNETTA (Stiftung Universität Hildesheim) Zur Translation als Performance mit Texten..... | 9 |
|--|---|

I. Performativität in der Übersetzungswissenschaft

| | |
|---|----|
| BEATA PIECYCHNA (University of Bialystok) Translational Hermeneutics Meets Cognitive Science: On the Notion of Performance, Intersubjectivity, and Space in the Translational Process..... | 35 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| RADEGUNDIS STOLZE (Technische Universität Darmstadt) Perspektive – Textperformanz – Resonanz | 67 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| DOUGLAS ROBINSON (Hong Kong Baptist University) Friedrich Nietzsche's Mixed (Peri)Performativities: Wagnerian Nationalism and Emersonian Pragmatism | 87 |
|---|----|

| | |
|---|-----|
| ALBERTO GIL (Universität des Saarlandes) <i>Fidélité créatrice</i> als performative Größe und die Beziehung zwischen Hermeneutik und Kreativität in der Translation | 109 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| BERND STEFANINK (Universität Bielefeld) Überlegungen zur hermeneutischen Terminologie und zur Aufgabe des Übersetzers vor dem Hintergrund der Performanz..... | 127 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| LAVINIA HELLER (Universität Mainz/Germersheim) Translatorische Treue und philosophische Freiheit. Ein praktisches Beispiel übersetzerischer Performanz | 153 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| LARISA CERCEL (Universität Leipzig) Die Performanz der translatorischen Wörtlichkeit. Am Beispiel Paul Celans | 165 |
|---|-----|

MARCO AGNETTA (Stiftung Universität Hildesheim)
Übersetzung und Bearbeitung als Anamorphose.
Zum kreativen Potenzial sprachlicher Um- und Wiederformung 181

II. Performativität in Religion und Theologie

BRIAN O'KEEFFE (Barnard College, Columbia University)
Theological Hermeneutics and Translation.
Ernst Fuchs's "Translation and Proclamation" 215

CHRISTIAN HILD (Universität des Saarlandes)
„Es sind ja nicht Lesewort, sondern Lebewort drinnen“
(Martin Luther). Ein protestantischer Beitrag zur
performanzorientierten Schriftauslegung 241

JUAN REGO (Pontificia Università della Santa Croce)
„Übersetzungsverfahren“. Zum Verhältnis
von Ereignis und liturgischer Performanz..... 259

CHRISTIAN HILD (Universität des Saarlandes) /
JUAN REGO (Pontificia Università della Santa Croce)
Ökumenische Performance..... 269

III. Performativität in den Künsten

ROBERT DE BROSE (Universidade Federal do Ceará)
Translating Pindar as Oral Poetry.
The Role of a Hermeneutics of Performance 287

CHRISTIAN KLEES (Universität des Saarlandes) /
CHRISTOPH KUGELMEIER (Universität des Saarlandes)
Von der Rezitation auf die Bühne. Ein übersetzungs-
theoretischer Werkstattbericht zu zeitgenössischen
deutschen Theaterversionen von Senecas Tragödien 303

| | |
|--|-----|
| JOHANNES KANDLER (Universität des Saarlandes) Mäandernde Semantiken. Der <i>Ludus Danielis</i> als intermediales Übersetzungsmodell? | 325 |
| MICHAEL SEIBEL (HT Petroupolis und HT Kambanelis, Athen) / GEORGIOS P. TSOMIS (Demokritos Universität Thrakien) Ansätze einer Phänomenologie der Performativität von (Musik-) Theatertexten am Beispiel der Übertragung des Singspiels „Die Entführung aus dem Serail“ von W. A. Mozart ins Griechische..... | 343 |
| JASMIN PFEIFFER (Universität des Saarlandes) Lektüre und Performativität. Materialitäten fiktionaler Texte zwischen Semantik und Sinnlichkeit..... | 359 |

Fidélité créatrice als performative Größe und die Beziehung zwischen Hermeneutik und Kreativität in der Translation

Alberto Gil (Universität des Saarlandes)

Abstract: Performance plays a decisive role in both everyday and artistic communication because it is always important to achieve effects. The question of the nature of this effect touches on central aspects of knowledge in general, i. e. whether it is about the realisation of a personal view of reality or whether reality itself realises its effect with the help of the transmitter. The classical concept of *mimesis* (i. e. the effort to imitate nature) strikes a balance between the subjective and the objective side of truth-finding. In translation studies, too, the concept of performance plays a central role, since every translation is in principle an assignment that is given specifically, with certain objectives. From a translational point of view, one term of modern philosophy, or more precisely a term coined by Gabriel Marcel, proves to be particularly fruitful for this: *fidélité créatrice*. Faithfulness to the original is not strict reproduction, but rather the constant updating of essential elements in the service of a goal to be achieved. In this article, the translational performance thus understood will be presented in three variations and illustrated by means of examples. Firstly, it will be a matter of recognizing the performance of the original and trying to ‘effect’ it anew. Secondly, the performance underlying the multiple translation, which corresponds to new and changed intentions, will be examined. Thirdly, translation is to be seen as the performance of a translator as an individual who ‘puts his or her own stamp’ on it. It will be recognized that by orienting oneself towards the concepts of *mimesis* and *fidélité créatrice*, fidelity to the original in terms of an active search for deeper layers of its meaning is not only of hermeneutical significance, but also unfolds a relevant performative power.

Keywords: Hermeneutics, Creativity, Performance, Literary Translation.

1 Kontemplation und Performanz

Der *performative turn* birgt – wie dies auch bei anderen (z. B. dem *pragmatic turn*) der Fall ist – in sich die Gefahr, extreme Positionen einzunehmen, d. h. sich auf das Neue zu fixieren und andere, womöglich bereits bekannte Aspekte weitgehend auszublenden. Dies ist z. B. der Fall bei der Betonung der Empfängerrolle in der Dichtung oder der Kreativität in der Übersetzung.

Bei der Analyse der poetischen Sprache ist die performative Herausforderung groß, da die Multifunktionalität der Zeichen intendiert und kunstvoll ausgearbeitet ist. Ausgehend von der Tatsache, dass hierbei der Leser eine aktivere Rolle als in anderen Genres spielt, neigt man in der Forschung dazu, diese subjektive Empfängerrolle stark zu betonen und die illokutionäre durch die schöpferische Kraft der Nachahmung zu kompensieren (vgl. Wirth 2015: 26). Das Interesse für die Bedeutung wird durch die Suche nach der Wirkung weitgehend ersetzt.

Das klassische Konzept der Nachahmung (der *Mimesis*) in der *Poetik* des Aristoteles ist allerdings ausgeglichener, besteht es doch zunächst in einer natürlichen Neigung zur Imitation des Vorgegebenen, welche mittels der *Techné*, der Kunst, zur Poesie wird (vgl. 1448b). Referenzpunkt bleibt aber immer die Natur. Auf diesen Fluchtpunkt ausgerichtet, entfaltet der Künstler (ein Dichter, Maler etc.) seine Kreativität, indem er – so unterscheidet Aristoteles selbst (vgl. 1460b) – sich für eine der folgenden Formen der Nachahmung entscheidet: Die Dinge nachzuahmen, wie sie waren oder sind, wie man sagt oder annimmt, dass sie sind, oder wie sie sein sollten. Man kann also behaupten: Der Wille zur Nachahmung der Natur schränkt die Kreativität des Künstlers nicht ein, er koppelt sie allerdings an die Beobachtung des Gegebenen.

Dieses Gleichgewicht ändert sich in der modernen Performanzforschung, in der die Referenz nicht so sehr die Nachahmung der Natur ist, als vielmehr die Imitation dessen, was sich im Geist des Künstlers gebildet hat (vgl. Iser 2002/2015: 248f.). Der Kosmos, der Referenzpunkt für Aristoteles, wird durch die Wahrnehmung ersetzt. Eine Extremposition nimmt Butler ein, wenn für sie die Identität „durch eine *stilisierte Wiederholung von Akten* zustande kommt“ (ebd.: 302, Hervorh. im Original). Der Erkenntnisgewinn der Performanzforschung wird m. E. jedoch größer, wenn dadurch die Optik auf sprachliche oder insgesamt kommunikative Phänomene erweitert und das Wissen über die Beziehung von Bedeutung und Wirkung ausgebaut werden kann. Hierfür lassen sich einige Überlegungen von Paul Valéry, Dichter und zugleich Kunsttheoretiker, mit großem Nutzen heranziehen. Es erinnert an die klassische Auffassung der *contemplatio naturae*, wenn er die Aufmerksamkeit betont, die nötig ist, um das eigene Wahrnehmungsbild immer wieder durch die Konfrontation mit der Realität zu überprüfen bzw. zu korrigieren:

Je ne puis préciser ma perception d'une chose sans la dessiner *virtuellement*, et je puis dessiner cette chose sans une attention volontaire *qui transforme remarquablement ce que d'abord j'avais cru percevoir et bien connaître*. (Valéry 1960: 1188; Hervorh. im Original)

Ohne ihn explizit zu nennen, führt Valéry einen Begriff in die Performanzdiskussion ein, den man in der Wirkungsforschung nicht so ohne Weiteres findet, nämlich den der Geduld. Bei der Lektüre seines Aufsatzes *Les broderies de Marie Monnier* (1960: 1244f.) erkennt man eine Kritik der Moderne, wenn Valéry ausführt, dass einem der Fund von etwas Kostbarem („des choses précieuses“), dem man nicht gerade zufällig begegnet ist, lange Zeit und Ruhe abverlangt: „[Des choses précieuses] sont formées par l'accumulation d'une infinité d'événements imperceptibles et d'apports élémentaires, qui absorbent un temps très long, et qui exigent autant de calme que de temps“ (ebd.: 1244). Diese Haltung der Kontemplation entgehe dem modernen Menschen, der sich nur für das interessiert, was er abkürzen – man könnte auch sagen: funktionalisieren – kann. Auch in theologischer Hinsicht relevant werden Valérys Ausführungen, wenn er hinzufügt, dass der Verlust des Ewigkeitssinns den Menschen daran hindere, lang andauernden Tätigkeiten nachzugehen: „L'homme d'aujourd'hui ne cultive point ce qui ne peut pas s'abréger. On dirait que l'affaiblissement dans les esprits de l'idée d'éternité coïncide avec le dégoût croissant des longues tâches“ (ebd.). Man kann festhalten, dass eine wirksame Performanz das Ergebnis der gegenseitigen Durchdringung von Schauen und Handeln ist, und je mehr Ruhe und Zeit investiert worden sind, desto tiefergehend und nachhaltiger die erzielte Wirkung ist.

2 Performanz und Übersetzung

Im Zusammenhang mit der Übersetzung – einem performativen Akt *par excellence* – spielt seit jeher die translatorische Wirkung eine zentrale Rolle. In jüngster Zeit und im Zuge des *performative turn* ist die Performanz explizit in das Zentrum mancher Untersuchungen gerückt. Man kann in diesen Arbeiten eine Tendenz zur Betonung der kreativen Seite des Übersetzers und dementsprechend auch der Übersetzung erkennen. So entwickelt Berman (2014) ein Übersetzungsmodell, das die Kreativität des Übersetzers in den Vordergrund stellt. Es wird die legitime Pluralität von Übersetzungen postuliert und die ethisch-politische Dimension des Übersetzers in

Augenschein genommen, der seine Übertragung zu verantworten hat. Der Rhetorik verpflichtet ist der Ansatz von Seip (2012), der sich mit der Übersetzung besonders performativer Texte befasst, z. B. aus dem Bereich des Theaters und der Predigt. Auch Seip (2012: 161f.) unterstreicht die kreative Seite der Übersetzung, da die rhetorische Praxis neue Perspektiven schafft. In seinem Buch *Performative Linguistics* bietet Robinson eine gute Übersicht über die jüngsten Entwicklungen in der Übersetzungswissenschaft, von der linguistisch orientierten Übersetzungswissenschaft über die *Cultural Studies* und die skoposorientierten Ansätze bis hin zu den eher soziologisch-politisch orientierten Untersuchungsperspektiven (vgl. 2003: 51ff.). In den letztgenannten ist die Performance im Sinne der Übersetzung als Beitrag zum Antikolonialismus, -kapitalismus, zur Befreiung der Frau, zur Christianisierung mancher Völker etc. maßgebend (vgl. ebd.: insb. 60). Was die Übersetzung eminent performativer Texte, die für eine Theateraufführung konzipiert sind, betrifft, betont O’Keeffe (2018: 26), dass ihre Untersuchung eine polysemiotische und eine performative Perspektive benötigt, da der Text gelesen, gehört, verstanden und gespielt werden muss. In diesem Sinne spricht Kohlmayer (2018: 371f.) vom Übersetzer als Regisseur und fasst die Parameter einer Bühnenübersetzung wie folgt zusammen (ebd.: 375f.): Mündlichkeit, Figurensprache, Beziehungsgestaltung, Verständlichkeit, Theatralität.¹

Vor dem Hintergrund dieser wichtigen Erkenntnisse soll hier nach weiterführenden Fragen der Performanz gesucht werden, die sowohl die interpretatorischen als auch die kreativen Seiten der Translation in ihrer gegenseitigen Durchdringung in Augenschein nehmen. Nutzbar hierfür können das scheinbare Oxymoron Gabriel Marcells, die *fidélité créatrice*, sowie die bidirektionale Beziehung zwischen Hermeneutik und Kreativität (vgl. hermeneutik-und-kreativitaet.de) gemacht werden: Der kreative, Original und Translat verbindende Akt des Übersetzens lebt wie jede gut gebaute Brücke von einer Spannung: Treue zum Ausgangstext und seine wirksame Vermittlung, welche wiederum unterschiedliche performative Ziele verfolgen kann.

1 Ein kohärentes Modell der Übersetzung (musik-)theatraler Texte findet sich in der lesenswerten Arbeit von Agnetta (2019).

Gabriel Marcel (1889–1973) war kein Übersetzer, sondern ein Philosoph, für den das Verständnis der Existenz als Gabe zentral ist. Dadurch entfalte sich die Identität im Spannungsverhältnis von Treue und Liebe. Aus dieser Perspektive heraus entwickelt er manche Begriffe stark performativer Prägung, die unserer Fragestellung weiterführende Perspektiven bieten können. Marcel (1946: 186f.) unterscheidet zwischen *témoin* und *spectateur*. Der *spectateur* ist ein bloßer Zuschauer, während der Zeuge (*témoin*) sich so in die Sache einbringt, dass er sich in einer Art Treueverbund versteht („lié à une certaine fidélité“). Diese Treue ist allerdings nicht statisch, sondern geradezu aktiv und erhellend, sodass Zeuge zu sein bedeutet, Treue zu einem Licht, zu einer Perspektiven eröffnenden Erkenntnis zu bewahren („le témoignage implique une fidélité à une lumière“) (vgl. ebd.: 188). Diese so dynamisch verstandene Treue nennt Marcel – übrigens bereits 1939 – „fidélité créatrice“.

Warum ist dieser Begriff in translatologischer Hinsicht so fruchtbar? Wie Parain-Vial et al. (1982) im philosophischen Wörterbuch Gabriel Marceles unter dem Lemma ‚fidélité‘ verdeutlichen, überwindet Marcel mit seinem Konzept einer sich immer erneuernden Treue Dichotomien wie etwa bewahren und schaffen. Denn das Bewahren wird gerade durch das Schaffen bewirkt: Marcel spricht von der „idée d’une fidélité créatrice, d’une fidélité qui ne sauvegarde qu’en créant“ (ebd. 252). Und hier verbinden sich Treue und Zeugnis, sodass die wahre Natur der Treue darin bestehe, „un témoignage, une attestation“ zu sein (ebd.: 254). Im Zusammenhang mit der Übersetzung heißt es im Forschungszentrum Hermeneutik und Kreativität:

Einen Text zu verstehen ist bekanntlich die unentbehrliche Voraussetzung, um ihn übersetzen zu können. Die Erfahrung lehrt aber auch, dass manche Texte erst durch den kreativen Akt des Übersetzens richtig verstanden werden. (hermeneutik-und-kreativitaet.de, unter „Konzept“)

Es geht also im Grunde darum, der Kreativität eine Dimension der Entdeckung zu verleihen und sie von einer hauptsächlich subjektivistischen Dimension zu befreien, wie in der Präsentation des Forschungszentrums weiter zu lesen ist:

Schöpferisches Erkennen besteht nicht darin, eine Realität an die Denkweise des Betrachters anzupassen, so dass die zu erkennende Sache zur Projektion seiner Absichten wird. Zum Wesen einer schöpferischen Hermeneutik gehört vielmehr die Überein-

kunft der Sache und des Erkennens (klassisch: *adaequatio rei et intellectus*), d. h. die Harmonisierung von Verstehen und Verstandenem. Hier ist die Rhetorik erhellend. Der Rhetor Augustinus versteht unter Klarheit der Sprache, dass durch den Diskurs die Realität nicht verändert wird (Hässliches schöngeredet oder Schönes hässlich gemacht wird), sondern dass man aufdeckt, was verborgen war: *ut appareat quod latebat* (*De Doctrina Christiana* IV 11, 26).

Unter Berücksichtigung dieser gegenseitigen Durchdringung von Verstehen und Tun lassen sich in einer ersten Annäherung drei Typen von Performanz in der Translation unterscheiden: die Performanz des Originals, die es zu erkennen und erneut zu ‚erwirken‘ gilt (s. Abschn. 3.1), die Performance in der Mehrfachübersetzung, die neuen und veränderten Intentionen entspricht (s. Abschn. 3.2), und die Performanz des Textes eines Übersetzers als Individuum, der ihm ‚seinen eigenen Stempel aufdrückt‘ (s. Abschn. 3.3). Im Folgenden sollen nun diese unterschiedlichen Performanztypen mit Translationsbeispielen näher betrachtet werden.

3 Translatorische Performanz – Eine exemplarische Analyse

3.1 Mimesis der im Original erkannten Performanz

Ein geeignetes Beispiel für das Erkennen und die Nachahmung von Performanz ist der Fall der intensiven Beschäftigung eines Übersetzers mit einem Autor, dessen Texte eine starke illokutionäre Kraft ausstrahlen, weil hierbei die Wirkung des Originals besonders intensiv erlebt wird.

In Gil (2007) habe ich diese Art von Performanz am Beispiel der gekonnten Nachahmungen griechischer Dichtung von Wolfgang Schade-waldt untersucht. An dieser Stelle soll allerdings ein Blick auf eine jüngere jüdische Dichterin, Selma Meerbaum-Eisinger, geworfen werden. Selma wurde am 15. August 1924 in Czernowitz/Bukowina geboren und ist am 16. Dezember 1942 im SS-Arbeitslager Michailowska jenseits des Bug (Ukraine) umgekommen. Sie konnte vor ihrer Verschleppung 57 Gedichte über eine Freundin auf abenteuerlichen Wegen retten. Heute sind sie unter dem Titel *Blütenlese* erhältlich. Selma schrieb ihre Lyrik mit 15 Jahren und widmete sie überwiegend ihrem Freund Lejser Fichman, für den sie eine große Liebe empfand. Laut Marzo (2016) sind die erhaltenen Gedichte zwar ihrem Freund Lejser in Liebe zugeeignet, hinter ihnen stecke aber

auch die tiefere Sehnsucht Selmas nach dem Leben, das sie bereits in den Kriegszeiten bedroht sah.

Die italienische Übersetzerin Francesca Paolino² ist Germanistin und widmet sich seit Jahren der Person und dem Werk von Selma Meerbaum-Eisinger. In der gut dokumentierten Einleitung ihrer Übersetzung von *Bliitenlese* (it. *Florilegio*) erfahren wir, dass Meerbaum-Eisingers Gedichte sehr spontan entstanden und dass sie keine Korrekturen vornahm (vgl. Meerbaum-Eisinger 1976/2015: 12). Es handelt sich also nicht so sehr um künstlerisch ausgearbeitete Texte, sondern um Gedichte starker illokutionärer Intensität. In ihrem Kommentar zu dieser Übersetzung unterstreicht Anna Maria Curci, dass Paolino eine so gekonnte Übersetzung vorgelegt habe, dass man die Stimme Meerbaum-Eisingers hören könne. Dieser Umstand ist gerade der Veranschaulichung des ersten Typs von Performanz in der Translation besonders dienlich: „La traduzione di Francesca Paolino evidenzia insieme precisione e duttilità, percezione e resa di timbro e musicalità che impariamo a riconoscere come ‚la‘ voce di Selma“ (Curci 2015: o. S.).³ Francesca Paolino hat 2013 auch eine Biographie zur jungen Dichterin mit dem Titel *Una vita. Selma Meerbaum-Eisinger (1924–1942)* verfasst. Für unsere Fragestellung erfüllt sie also alle Bedingungen, um sich in das Original mit Leib und Seele hineinzusetzen.

Für den vorliegenden Beitrag wird das am 12.12.1941 geschriebene Kurzgedicht „Abend“ mit seiner italienischen Übersetzung „Sera“ verglichen:

2 Für weitere Informationen siehe <<http://www.forme-libere.it/profilo/francesca-paolino>> (07.08.2019).

3 Curci geht in ihrem Aufsatz auch auf Einzelheiten der gelungenen Übersetzung ein: „Permette a chi legge di addentrarsi in un universo costituito da un bagaglio essenziale, ma non ingenuo, di immagini e di termini, che, di testo in testo e di contesto in contesto, assumono sfumature e significati molteplici. Già soltanto soffermandosi sugli aggettivi, colpisce la potenza e la varietà di possibili traduzioni dell’aggettivo ‚bell‘ (‚chiaro‘, ‚vivido‘, ‚nitido‘, ‚luminoso‘), il candore abbagliante e la sconfinata solitudine, l’effetto isolante dal resto del mondo, il prodigio evocatore del silenzio di ‚schneeweiß‘ (‚bianchissimo‘, ‚candido‘, ‚bianco come la neve‘); colpiscono, ancora, i chiaroscuri e i controcanti orchestrati dalle gradazioni di ‚braun‘ (‚bruno‘, ‚scuro‘) e di ‚fern‘ (‚distante‘, ‚lontano‘, ‚remoto‘)“ (Curci 2015: o. S.).

„Abend“

1 Wie eine Linie dunkelblauen Schweigens
 2 liegt fern der Horizont, von weichem Rot umsäumt.
 3 Die Wipfel schaukeln wie im Banne eines Reigens,
 4 das Licht ist wie im Märchen, sanft und blau verträumt.
 5 Der Himmel ist noch hell, noch sieht man kaum die Sterne,
 6 die Luft ist kühl und weich wie eine Frauenhand
 7 und süße Melodie dringt aus der fernsten Ferne:
 8 Musik einer Schalmee, zauberhaft, unbekannt.

„Sera“

1 Come una linea di silenzio blu,
 2 sta l'orizzonte lontano, ha l'orlo rosso chiaro.
 3 Ondeggiano piano le cime in una danza incantata,
 4 la luce, come nelle fiabe, è fioca, trasognata nell'azzurro.
 5 Il cielo è luminoso, ancora non si vedono le stelle,
 6 l'aria è fresca e tenera come una mano di donna
 7 e una dolce melodia giunge da distanze remote:
 8 il suono di un flauto, magicamente ignoto.

Auf welche Wirkung deuten die sprachlichen Zeichen des Originals hin? Vorweg sei betont, dass man bei der jungen Meerbaum-Eisinger keine ausgereiften Kompositionen technischer Art erwarten kann, man ist jedoch beeindruckt, wie stark und gekonnt ihre poetische Kraft zu der Zeit der Abfassung der Gedichte bereits war.

a) Vom rhythmischen Standpunkt aus lassen sich folgende Charakteristika aufzählen: Es handelt sich um acht längere Verse von 12 Silben im regelmäßigen Metrum, die meistens eine mittige Zäsur aufweisen (also nach der 6. Silbe, z. B. in V. 6: „die Luft ist kühl und weich [||] wie eine Frauenhand“). Diese sind mit einem regelmäßigen und Ruhe suggerierenden Kreuzreim versehen (A B A B | C D C D). Auffällig sind die ruhig gedehnten Betonungen meist jambisch-daktylischen Musters (z. B. in V. 6: „die *Luft* ist *kühl* und *weich* wie eine *Frauenhand*“; Hervor. von mir). Diese formalen Eigenschaften des Gedichtes lassen eindeutig das Gefühl einer ruhigen Abendstimmung empfinden.

b) Diese ruhige Abendstimmung ist aber sehr persönlich empfunden. Dies bezeugen folgende verstreute sprachlich-kreativen Leistungen Meerbaum-Eisingers: In den wenigen Versen häufen sich sehr persönlich empfundene Synästhesien („dunkelblauen Schweigens“ [V.1], „von weichem Rot“ [V. 2]; „Licht [...] sanft und blau verträumt“ [V. 4]), liebliche Vergleiche („wie im Banne eines Reigens“ [V. 3], „weich wie eine Frauenhand“

[V. 6]); der Stabreim („aus der fernsten Ferne“ [V. 7]) lässt die Distanz stärker empfinden. Das Gedicht schließt mit einer Parataxe („zauberhaft, unbekannt“ [V. 8]).

Was die persönliche Empfindung von Selma Meerbaum-Eisinger genau ist, lässt sich allerdings schwer mit einem Satz formulieren. Wenn die Kreativität der Übersetzung zum besseren Verständnis des Originals beiträgt, lässt sich hoffen, dass nach der Untersuchung der Version Francesca Paolinos dieser Frage eine präzisere Antwort gegeben werden kann. Paolino hat die ruhige Abendstimmung des Gedichts nachempfunden und diese mit den Mitteln, die ihr die italienische Sprache zur Verfügung stellt, nachzuahmen versucht: Die italienischen Verse sind etwas länger als im deutschen Original (durchschnittlich 15 Silben), die regelmäßig eintretende Zäsur befindet sich auch meist in der Mitte, z. B. in V. 6: „l'aria è fresca e tenera | come una mano di donna“; der trochäisch-daktylische Rhythmus sorgt auch hier für Empfindung der Ruhe (z. B. in V. 6: „l'aria è fresca e tenera come una mano di donna“). Die persönlichen Bilder Selmas hat Paolino zum Teil reproduziert, etwa einige der Synästhesien („dunkelblauen Schweigens“ – „di silenzio blu“ [V. 1], „Licht [...] sanft und blau verträumt“ – „la luce [...] fioca, trasognata nell'azzurro“ [V. 4]) und einen Vergleich („weich wie eine Frauenhand“ – „tenera come una mano di donna“ [V. 6]). An zwei Stellen tritt die Kreativität der Übersetzerin deutlich zutage: Der Vergleich „wie im Banne eines Reigens“ wird als ein Zaubertanz interpretiert („in una danza incantata“ [V. 3]); die Parataxe „zauberhaft, unbekannt“, welche die beiden genannten Empfindungen gleichberechtigt nebeneinander stellt, wird aufgelöst und in kreativer Weise aufeinander bezogen (und zwar als „magisch unbekannt“ – „magicamente ignoto“ [V. 8]).

In Paolinos Übersetzung hallt die Stimmung in Meerbaum-Eisingers Gedicht wider. Durch die kleine hermeneutisch-kreative Leistung der Übersetzerin jedoch dringt man in die persönliche Empfindung des lyrischen Ichs tiefer: Die junge Dichterin, fast ein Kind, empfindet in der Abenddämmerung etwas Magisches, das sie mit starken Synästhesien und Bildern auszudrücken versucht.

3.2 Eigens intendierte Wirkungen der Übersetzung

Die Bibel ist bekanntlich das meist übersetzte Buch, das in sich schon performativ ist, weil es sich nicht auf die bloße Mitteilung einer Botschaft beschränkt. Diese theologische Dimension zu vertiefen ist jedoch nicht das Anliegen des vorliegenden Abschnittes,⁴ sondern die besondere Performanz, die sich ein Übersetzer vornimmt, weil der Text für bestimmte Zwecke verwendet werden soll. Im Falle der hier zu besprechenden Bibelübersetzungen ist die Performanz hauptsächlich die Katechese und die Verwendung der Bibeltex-te in der Liturgie.

Gegenstand der folgenden Untersuchung ist die 2008 veröffentlichte Übersetzung der Bibel im Auftrag der Italienischen Bischofskonferenz (CEI). Diese Fassung wurde u. a. als Weiterentwicklung der mit ähnlichen Zwecken angefertigten Übersetzung aus dem Jahr 1974 konzipiert.⁵ Bei diesen Texten ist man durch die Lektüre der Vorworte in der glücklichen Lage, die performativen Absichten des Auftraggebers (CEI) zu erkennen. Im Folgenden sollen daraus die für unsere Fragestellung relevanten Informationen zusammengestellt werden. Wesentliches ist bereits dem Vorwort der Übersetzung von 1974 zu entnehmen: Auch wenn die Bibel nach wie vor für den privaten Gebrauch übersetzt worden ist, hat man insbesondere ihre Verwendung in der Liturgie vor Augen gehabt. Was die *fidélité créatrice* betrifft, sind folgende Prinzipien relevant: die Suche nach Genauigkeit bei der Wiedergabe des Originals, die Bemühung um theologische Präzision, die Modernität und Schönheit der italienischen Sprache, der Wohlklang der Sätze im Hinblick auf ihre Verkündigung sowie die Beachtung des Rhythmus, damit vor allem die Psalmen durch den Chor gesungen oder rezitiert werden können. Beteiligt waren an dieser italienischen Fassung dementsprechend sowohl Bibelwissenschaftler als auch Sprachwissenschaftler und Musikologen.

4 Auf den Punkt gebracht findet sich diese theologische Dimension der Bibel in der zweiten Enzyklika von Benedikt XVI, *Spe salvi*: „So können wir jetzt sagen: Christentum war nicht nur ‚gute Nachricht‘ – eine Mitteilung von bisher unbekanntem Inhalten. Man würde in unserer Sprache sagen: Die christliche Botschaft war nicht nur ‚informativ‘, sondern ‚performativ‘ – das heißt: Das Evangelium ist nicht nur Mitteilung von Wissbarem; es ist Mitteilung, die Tatsachen wirkt und das Leben verändert“ (30. November 2007, Nr. 2).

5 Beide Texte sind, nicht zuletzt für den Vergleich, unter www.bibbia.net gut zugänglich.

Die Ausgabe von 2008 ist nach den gleichen Prinzipien erstellt worden, fügt aber weitere Kriterien hinzu, die für den vorliegenden Vergleich von Bedeutung sind: Außer ihrer Verwendung in der Liturgie wird diesen Texten eine große Bedeutung für den pastoralen Gebrauch eingeräumt. Dementsprechend stehen nicht nur Lesbarkeit und Singbarkeit, sondern auch die Lexik im Mittelpunkt. Für die Lexik sieht man folgende Charakteristika vor, welche sowohl das bessere Verständnis als auch die wirksamere Mitteilung des Glaubens fördern sollen: die semantische Transparenz, die Rückbindung an die heutige Kultur sowie die Vermeidung archaischer Formen (auch in der Syntax).

In der folgenden exemplarischen Analyse sollen nun im Sinne der Performanz nicht die exegetisch relevanten Fragen der Übersetzung untersucht werden, sondern jene sprachlichen Besonderheiten Berücksichtigung finden, die in der Übersetzung von 2008 als Verbesserungen vorgenommen wurden, um beide performativen Ziele zu erreichen, die in der optimalen Verwendung der Texte in Rahmen der liturgischen Verkündigung und Aktualisierung der Sprache für die Katechese liegen. Auf exemplarischer Basis wird ein kurzer Abschnitt aus dem Lukasevangelium besprochen, und die Aufmerksamkeit gilt (a) der Veränderung der Fassung von 2008 zum Zwecke der Aktualisierung der Sprache für die Katechese und (b) der Verwendung der Texte im Rahmen der liturgischen Verkündigung.

Ad (a): Veränderung der Fassung 2008 zur Aktualisierung der Sprache für die Katechese:

³⁷Dopo che ebbe finito di parlare, un fariseo lo invitò a pranzo. Egli entrò e si mise a tavola. ³⁸Il fariseo si meravigliò che non avesse fatto le abluzioni prima del pranzo.

³⁹Allora il Signore gli disse: «Voi farisei purificate l'esterno della coppa e del piatto, ma il vostro interno è pieno di rapina e di iniquità. ⁴⁰Stolti! Colui che ha fatto l'esterno non ha forse fatto anche l'interno? ⁴¹Piuttosto date in elemosina quel che c'è dentro, ed ecco, tutto per voi sarà mondo. (Lukas 11, 37–41 [1974])

³⁷Mentre stava parlando, un fariseo lo invitò a pranzo. Egli andò e si mise a tavola. ³⁸Il fariseo vide e si meravigliò che non avesse fatto le abluzioni prima del pranzo. ³⁹Allora il Signore gli disse: «Voi farisei pulite l'esterno del bicchiere e del piatto, ma il vostro interno è pieno di avidità e di cattiveria. ⁴⁰Stolti! Colui che ha fatto l'esterno non ha forse fatto anche l'interno? ⁴¹Date piuttosto in elemosina quello che c'è dentro, ed ecco, per voi tutto sarà puro. (Lukas 11, 37–41 [2008])

Hinsichtlich der *Lexik* lässt sich beobachten, dass eine größere Explizitheit und die Alltagstauglichkeit der Wörter den Grundtenor der späteren Fassung ausmacht:

Egli **entrò** e si mise a tavola. (1974)

Egli **andò** e si mise a tavola. (2008)

Nach der Einladung zum Essen ging („andò“) Jesus mit und trat nicht direkt hinein („entrò“).

Il fariseo **si meravigliò** [...]. (1974)

Il fariseo **vide e si meravigliò** [...]. (2000)

Auch hier wird hier die genauere Beschreibung der Vorgänge angestrebt, damit sich der Empfänger die Szene besser vorstellen kann: Zunächst sah („vide“) Jesus und erst dann wunderte er sich („si meravigliò“).

[...] purificate l'esterno della **coppa** [...]. (1974)

[...] pulite l'esterno del **bicchiere** [...]. (2008)

Archaisch anmutende Bezeichnungen („coppa“) werden durch die heute üblichen ersetzt („bicchiere“).

[...] pieno di **rapina** e di **iniquità** [...]. (1974)

[...] pieno di **avidità** e di **cattiveria** [...]. (2008)

Wie im vorhergehenden Beispiel handelt es sich auch hier um keine archaischen Begriffe, sondern um heute modernere und transparentere Bezeichnungen von Gegenständen und Sachverhalten.

[...] sarà **mondo**. (1974)

[...] sarà **puro**. (2008)

Auch in diesem Beispiel wird, obwohl beide Bezeichnungen „mondo“ und „puro“ lateinische Entlehnungen sind, der heute in der Umgangssprache üblicheren Form der Vorzug gegeben.

Auch sind Änderungen auf der Ebene der *Informationsstruktur* zu erkennen: Gerade im mündlichen Vortrag des Bibelworts ist die Wortstellung von hoher Relevanz, um Fokussierungen oder andere informationsstrukturellen Gewichtungen zu signalisieren und dadurch die Botschaft einprägsamer zu gestalten.

Piuttosto date in elemosina [...]. (1974)

Date **piuttosto** in elemosina [...]. (2008)

Der Wechsel der Position des Adverbs „piuttosto“ (dt. „vielmehr“), nämlich von der Spitzen- auf die Zweistellung, erhöht die informatorische Relevanz der Verbform („date“) und der mit ihm verbundenen effektiven Großherzigkeit („date [...] in elemosina“).

[...] tutto per voi sarà mondo. (1974)

[...] **per voi tutto** sarà puro. (2008)

Das gleiche Phänomen ist in diesem Beispiel zu beobachten: Die Adressaten („per voi“) bilden nun eher den Hintergrund, während „tutto“ (dt. „alles“) die Fokusposition einnimmt: Dies harmoniert mit der starken Aussage Christi über die wahre Reinheit am besten.

Ad (b): Verwendung der Texte in der liturgischen Verkündigung. Die *in puncto* Sprechbarkeit bereits ‚geglättete‘ Fassung von 1974 wird in der Übersetzung von 2008 nicht wesentlich verändert: Die unterschiedlichen Ausdrucksmittel der Narration („Egli entrò“), der direkten Rede („Voi farisei [...]““) sowie der Ausrufe („Stolti!“) werden beibehalten und auch die kurzen, rhythmischen Sätze bleiben erhalten, denn die oben erwähnten Änderungen in der Lexik betreffen kaum die Länge der Silben. Verändert wurde allerdings der erhabener Stil der 1974er Version, in der archaischere und literatursprachliche Wörter oft vorkommen, und durch ein moderneres, aber nicht banales Register in der 2008er Fassung ersetzt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: An diesem Beispiel wird bereits eine Tendenz der performativen Übersetzung deutlich. In der Analyse ging es nicht um eine kritische Untersuchung der italienischen Übersetzungen in Bezug auf das griechische Original, welche Exegeten und sonstigen Fachleuten vorbehalten bleiben muss. Hier ging es um die performative Sichtweise einer Mehrfachübersetzung, d. h. um einen größeren Grad der angestrebten Wirkungen in Bezug auf die liturgische und katechetische Verwendung der Übersetzung von 2008, im Vergleich zu der von 1974. Deutlich wird, dass die Verbesserungen eher auf dem Gebiet der Verständlichkeit und Modernisierung der Sprache als bei der künstlerischen Verbesserung der Lesbarkeit im Rahmen der Verkündigung vorgenommen wurden.

3.3 Übersetzung als Performanz eines Übersetzers als Individuum

Zur Exemplifizierung des dritten Typus von translatorischer Performanz soll ein Dichter-Übersetzer herangezogen werden, bei dem die Übersetzung ihrerseits selbst zur Poesie wird. Gemeint ist Rainer Maria Rilke, dem angesichts seiner Übersetzungen bereits ein innovativer Geist und Flexibilität attestiert worden sind (vgl. Dieterle 2004: 476). Diese Charakterisierungen lassen ihn besonders geeignet erscheinen, um die gegenseitige Beziehung von Hermeneutik und Kreativität zu veranschaulichen.

Herangezogen wird eines der Gedichte von Paul Valéry, welche nach Bianquis (1942: 174) den besten Übersetzungen Rilkes zugrunde liegen. In unserem Falle wird das Gedicht „Les Grenades“ ausgewählt,⁶ bezüglich dessen wir über umfangreiche klassische Studien (vgl. Curtius 1962, Lausberg 1971) verfügen. Es seien zunächst beide Texte nebeneinandergestellt, welche der Curtius-Studie entnommen worden sind:

| | „Les Grenades“ (Paul Valéry) | „Die Granaten“ (Rainer M. Rilke) |
|----|-------------------------------------|--------------------------------------|
| 1 | Dures grenades entr’ouvertes | Halboffene Granaten, beengte, |
| 2 | Cédant à l’excès de vos grains, | die fast schon die Körner verlieren, |
| 3 | Je crois voir des fronts souverains | ihr seid mir wie Stirnen, von ihren |
| 4 | Éclatés de leurs découvertes! | Gedanken gewaltig gesprengte! |
| 5 | Si les soleils par vous subis, | Wenn Sonnen, die ihr ertruget, |
| 6 | grenades entre-bâillées, | euch also zum Hochmut geraten, |
| 7 | Vous ont fait d’orgueil travaillées | daß ihr, ihr geklafften Granaten, |
| 8 | Craquer les cloisons de rubis, | rubinene Wände durchschluget, |
| 9 | Et que si l’or sec de l’écorce | und wenn eine Kraft es gewollt, |
| 10 | A la demande d’une force | daß der Rinde trockenes Gold |
| 11 | Crève en gemmes rouges de jus, | über saftroten Steinen zerspringe, |
| 12 | Cette lumineuse rupture | so rührt sich in mir vor dem Spalt |
| 13 | Fait rêver un âme que j’eus | eine meinige Seele der Dinge |
| 14 | De sa secrète architecture. | und ihrer geheimen Gestalt. |
| | (Zit. nach Curtius 1962: 26) | (Zit. nach Curtius 1962: 27) |

6 Ausführlicher habe ich mich zu dieser Übersetzung bereits in Gil (2015: 154ff.) geäußert, wo auch die Poetizität der Rilkeschen Fassung erörtert wird. Im vorliegenden Beitrag sollen ausschließlich die für die Performanz relevanten Erkenntnisse zur Sprache kommen.

Für die Untersuchung einer Übersetzung, die zugleich den persönlichen poetischen Stempel des Dichter-Übersetzers trägt, sind folgende Überlegungen relevant. Nach Lausberg (1971) ist dieses Gedicht eine autobiographische, eher selbst-parodistische Reflexion über eine Art Wiedergeburt des Dichters, der seine dichterische Tätigkeit wiedererlangt (ebd. 195). Dies kommt durch die aufgeplatzte Granate metaphorisch zum Ausdruck.⁷ Kompositorisch steht der „orgueil“ (V. 7), das Selbstbewusstsein über die eigenen poetischen Möglichkeiten, im Zentrum. Dieser zentrale Begriff wird mit starken Nominalphrasen („l'excès de vos grains“ [V. 2] und „fronts souverains“ [V. 3]) vorbereitet, welche metaphorisch die großen dichterischen Fähigkeiten Valérys versinnbildlichen, die jede Enge zersprengen. Wie dieser „orgueil“ geweckt worden ist, tritt aufgrund der starken Metaphorisierung in der zweiten Strophe nicht eindeutig hervor. Der akribischen philologischen Untersuchung von Lausberg (1971: 70f.) verdanken wir die Interpretation, dass dieses Bewusstsein von außen aufgeweckt worden ist („les soleils [...] Vous ont fait“ [V. 5–7]). In den zwei darauffolgenden Strophen erahnen wir durch „force“ (V. 10) die poetische Kraft, die erneut hervortreten wird, und durch „âme“ (V. 13) die Inhalte, die neuen Verse, die das Licht der Öffentlichkeit sehen werden – gewissermaßen den neuen, reifen Valéry. Was die Form betrifft, zeichnet sich das Sonett, geradezu in Übereinstimmung mit der Aufbruchsstimmung des Inhaltes, aufgrund seiner Lebendigkeit ab, wie die Kürze der Verse versinnbildlichen.

Bei der Übertragung von Rilke ist in der Form eine *Mimesis* des Originals erkennbar. Die Dynamik von Valérys Gedicht wird in der deutschen Fassung ebenfalls spürbar: Sie weist eine ähnliche Silbenstruktur (9 Silben) auf und lässt die auffällige Bemühung um Betonung auf der letzten bzw. vorletzten Silbe zutage treten. Wo dies möglich ist, wird auch die Alliteration erhalten (z. B. bei „Éclatés de leurs découvertes!“ – „Gedanken gewaltig gesprengte!“ [V. 4]). Auf der inhaltlich-hermeneutischen Ebene zeichnet sich Rilkes Übersetzung durch die Bemühung aus, die stark kondensierten Gedanken des Originals zu explizieren. Dies geschieht zum einen durch die Umwandlung von Nominalphrasen in Verbalphrasen:

7 Die *grenade* als Bild für das „Dichtertum“ erfreut sich nach Lausberg (1971: 157–162) einer langen Tradition.

l'excès de vos grains (V. 2)
 die fast schon die Körner verlieren (V. 2)
 fronts souverains (V. 3)
 ihr seid mir wie Stirnen, von ihren // Gedanken (V. 3f.).

Zum anderen ist dies auch der ausdrücklichen Erwähnung vom im Original implizit bleibenden Informationen geschuldet:

Éclatés de leurs découvertes! (V. 4)
 Gedanken gewaltig gesprengte! (V. 4)

Hier wird „Gedanken“ erklärend hinzugefügt.

âme que j'eus (V. 13)
 so rührt sich in mir vor dem Spalt // eine meinige Seele der Dinge (V. 12f.).

Die neuen Ideen des Dichters („âme que j'eus“) werden durch den zweifachen Bezug auf den Sprecher in seiner Autorschaft expliziter („in mir“ und „eine meinige Seele“).

Drittens erreicht Rilke die genannte Explizitierung durch syntaktische Vereinfachung, in diesem Fall mittels der Vermeidung der Tmesis zwischen Konditional- und Hauptsatz, der im Französischen das Verständnis der implikativen Beziehung erschwert:

Si les soleils par vous subis, // *O grenades entre-bâillées*, // Vous ont fait d'orgueil travaillées (V. 5–7)
 Wenn Sonnen, die ihr ertrugt // euch also zum Hochmut geraten // daß ihr, *ihr geklafften Granaten* (V. 5–7)
 Et que si l'or sec de l'écorce // *A la demande d'une force* // Crève en gemmes rouges de jus (V. 9–11)
 und wenn eine Kraft es gewollt // daß der Rinde trockenes Gold // über saftroten Steinen zerspringe (V. 9–11).

Man kann zusammenfassend die *Mimesis* Rilkes als eine Art von Kreativität bezeichnen, die tiefer in den Sinn des Originals hineinsehen lässt, weil sie diesen verdeutlicht und gleichzeitig ebenfalls poetisch gestaltet. Dieterle (2004: 477) fasst diese Erkenntnis gut zusammen, wenn er als Charakteristikum der Übersetzungen Rilkes bemerkt, man könne diese Texte nicht so sehr unter der Perspektive einer treuen oder freien Wiedergabe betrachten, der Leser solle sie vielmehr „gleichsam als Schauspiel des Eindringens Rilkes in ein fremdes Idiom (betrachten)“.

4 Fazit

Performanz ist das Ergebnis einer kreativen Leistung sowohl in der Alltags- als auch in der künstlerischen Kommunikation. Versteht man diese Schaffensleistung nicht als einen hauptsächlich subjektiven Prozess, sondern auch als die Entdeckung der in der Sache noch verborgenen Möglichkeiten, ist ein Gleichgewicht in der *Mimesis* erreicht. Für die Übersetzung ist diese Verbindung von Sehen und Tun wesentlich, ist doch die Translation kein Eigenwerk des Übersetzers, sondern eine Dienstleistung an Original und Rezipienten. Die von Gabriel Marcel geprägte Wendung der *fidélité créatrice* zeigt, wie die Treue zum Original in der aktiven Suche nach tiefergehenden Schichten seiner Bedeutung nicht nur von hermeneutischer Bedeutung ist, sondern auch eine einschlägige performative Kraft entfaltet.

5 Quellenverzeichnis

- AGNETTA, Marco (2019): *Ästhetische Polysemiotizität und Translation. Glucks Orfeo ed Euridice (1762) im interkulturellen Transfer (= Crossing Semiotic Borders, Bd. 2)*. Hildesheim / Zürich / New York: Olms Verlag.
- ARISTOTELES (o. J.): *Poetik*. Griechisch-Deutsch. Übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- BERMANN, Sandra (2014): „Performing Translation“. In: dies. / POTTER, Catherine [Hrsg.]: *A Companion of Translation Studies*. Chichester u. a. : Wiley Blackwell. S. 285–297.
- BIANQUIS, Geneviève (1942): „Rilke traducteur“. In: *Rilke et la France*. Paris: Plon. S. 156–179.
- BUTLER, Judith (2002/2015): „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“. In: WIRTH [HRSG.]. S. 301–320.
- CURCI, Anna Maria (2015): „Selma Meerbaum-Eisinger, *Florilegio*. A cura di Francesca Paolino“. URL: <<https://poetarumsilva.com/2015/11/13/selma-meerbaum-eisinger-florilegio/>> (07.08.2019).
- CURTIVS, Ernst Robert (1962): „Zum Verständnis der Werke“. In: *Valéry, Paul, Gedichte, Die Seele und der Tanz, Eupalinos oder der Architekt*. Französisch und Deutsch. Übertragen von Rainer Maria Rilke. Hamburg: Rowohlt. S. 152–171.
- DIETERLE, Bernard (2004): „Das übersetzerische Werk“. In: ENGEL, Manfred [Hrsg.]: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler. S. 454–479.
- GIL, Alberto (2007): „Intuitive Rhythmuserfahrung als translatorische Größe“. In: WOTJAK, Gerd [Hrsg.]: *Quo vadis Translatologie? Ein halbes Jahrhundert universitäre Ausbildung von Dolmetschern und Übersetzern in Leipzig. Rückschau, Zwischenbilanz und Perspektive aus der Außenansicht*. Berlin: Frank & Timme. S. 79–94.

- ders. (2015): „Translatologisch relevante Beziehungen zwischen Hermeneutik und Kreativität am Beispiel der Übertragungskunst von Rainer Maria Rilke“. In: ders. / KIRSTEIN, Robert [Hrsg.]: *Wissenstransfer und Translation. Zur Breite und Tiefe des Übersetzungsbegriffs* (= *Hermeneutik und Kreativität*, Bd. 3). St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag. S. 143–162.
- ISER, Wolfgang (2002/⁶2015): „Mimesis und Performanz“. In: WIRTH [Hrsg.]. S. 243–261.
- KOHLMAYER, Rainer (2018): „Zur Geschichte, Theorie und Praxis der Bühnenübersetzung. Am Beispiel von Corneilles Komödie *Le Menteur*“. In: STANLEY et al. [Hrsg.]. S. 368–399.
- LAUSBERG, Heinrich (1971): *Das Sonett Les Grenades von Paul Valéry*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- MARCEL, Gabriel (1939): „La fidélité créatrice“. In: *Revue internationale de philosophie* 2/5. S. 90–115.
- ders. (1946): „Le témoignage comme localisation de l'existentiel“. In: *Nouvelle Revue Théologique* 2 78/68. S. 181–191.
- MARZO, Salvatore di (2016): „Selma Meerbaum-Eisinger (1924–1942). Tratti di vita e poetica“. URL: <<https://www.rivistagradozero.com/2016/04/05/selma-meerbaum-eisinger-1924-1942-tratti-di-vita-e-poetica/>> (07.08.2019).
- MEERBAUM-EISINGER, Selma (1976/2015): *Florilegio*. Edizioni Forme Libere (ebook). Aus der originalen Ausgabe in privatem Verlag Blütenlese, Rechovot, mit einer Einführung von Francesca Paolino und ins Italienische übersetzt.
- O'KEEFFE, Brian (2018): „Reading, Writing and Translation in Gadamer's Hermeneutic Philosophy“. In: STANLEY et al. [Hrsg.] S. 15–46.
- PAOLINO, Francesca (2013): *Una vita. Selma Meerbaum-Eisinger (1924–1942)*. Trento: Edizioni del Faro.
- PARAIN-VIAL, Jeanne / BELAY, Abbé Marcel / DAVIGNON, René [Hrsg.] (1982): *Vocabulaire philosophique de Marcel, Gabriel*, s. v. „fidélité“. Montréal: Éditions Bellarmin / Paris: Éditions du Cerf. S. 248–259.
- ROBINSON, Douglas (2003): *Performative Linguistics: Speaking and Translating as Doing Things with Words*. New York: Routledge.
- SEIP, Jörg (2012): „Texte bewegen: Übersetzen in Theater (und Predigt)“. In: GÖPFERICH, Susanne / KUCHARSKA-DREISS, Elzbieta / MEYER, Peter [Hrsg.]: *Mit Sprache bewegen. Festschrift für Prof. Dr. Michael Thiele zu seinem 65. Geburtstag*. Inzingen: Bauer & Raspe. S. 157–168.
- STANLEY, John / O'KEEFFE, Brian / STOLZE, Radegundis / CERCEL, Larisa [Hrsg.] (2018): *Philosophy and Practice in Translational Hermeneutics*. Bucharest: Zeta Books.
- VALÉRY, Paul (1960): *Œuvres* II. Paris: Gallimard.
- WIRTH, Uwe [Hrsg.] (2002/⁶2015): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- ders. (2002/⁶2015): „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“. In: ders. [Hrsg.]. S. 9–62.