

Rainer Kohlmayer

Rhetorik und Literaturübersetzung: Überlappungen und Differenzen

Gliederung:

1. Orator und Translator: Rezeptions-Widerstände und übersetzerische Konzeption
2. Übersetzung und Bearbeitung: Unterscheidung anhand des rhetorischen Fünfstufen-Modells der Textproduktion
3. Die Stimme im Text (Quintilians *pronuntiatio* und *actio*) als Tertium Comparationis der Literaturübersetzung

Die in der Antike ausgearbeitete Rhetorik ist bis heute das umfassendste Modell der Textproduktion. Schaut man in das seit 1992 erscheinende *Historische Wörterbuch der Rhetorik* (auf zehn Bände angelegt) oder in das seit 2008 erscheinende zweibändige Internationale Handbuch *Rhetorik und Stilistik*, kann man nur staunen über die inzwischen sprichwörtliche Ubiquität und Aktualität dieser antiken Disziplin. Ich thematisiere hier aber nicht den Aspekt der Kontinuität der antiken Rhetorik, spreche auch nicht über den *historischen* Einfluss der Rhetorik auf das Literaturübersetzen (was im Vortrag von Andreas Gipper bei der Darstellung von Leonardo Bruni angeklungen war), sondern befasse mich hauptsächlich mit der gegenwärtigen Rhetoriktheorie und einigen Bezügen zum Literaturübersetzen. Ich wage zu behaupten, dass keine Disziplin der Antike die Jahrtausende besser überdauert hat als die Rhetorik.

Der Geltungsanspruch der Rhetorik in der Gegenwart geht vielleicht am konzentriertesten aus dem keine 150 Seiten starken Buch hervor, das Joachim Knappe im Jahr 2000 in der Reclam Universalbibliothek unter dem schlichten Titel *Was ist Rhetorik?* veröffentlichte. Es ist auch für die Translationswissenschaft eines der anregendsten Bücher überhaupt. Knappes Darstellung der Rolle des *Orators* ruft danach, die Textarbeit des *Orators* mit der des *Translators* zu vergleichen. Dabei zeigen sich interessante Gemeinsamkeiten, die in mehr als einer Hinsicht eine genauere Sicht der Übersetzungsarbeit nahelegen. Im Falle der Literaturproduktion und literarischen Übersetzung gibt es aber auch Aspekte, die von Knappes Orator-Rhetorik wohl kaum so total erfasst oder vereinnahmt werden können, wie Knappe das suggeriert. Ich gebe im Folgenden kein Gesamtbild der Beziehung zwischen Rhetorik und Literaturübersetzen, sondern greife drei Punkte heraus.

1. Rezeptions-Widerstände und übersetzerische Konzeption

Knape geht davon aus, dass der Orator eine Botschaft hat, von der er seine Adressaten überzeugen will. Um seine Botschaft ‚rüberzubringen‘, braucht er ein „projektives Adressaten- und Instrumentariumskalkül“. Das heißt, der Orator muss versuchen, die eventuelle Reaktionsweise seiner Adressaten vorauszukalkulieren; zu diesem Zweck muss er „sich mithilfe eigener projektiver Vernunft in sein Gegenüber hineinphantasieren“ und dementsprechend die rhetorischen Instrumente auswählen (Knape 2000, 55).

Das für Übersetzer allgemein und Literaturübersetzer besonders Interessante ist nun, dass Knape – auf den Spuren von Gorgias, Cicero und Quintilian (Knape 2000, 57 ff.; Till 2008, 653) - die Persuasion bzw. die „mentale Wechselerzeugung“ (Knape 2008, 916) der Adressaten als Überwindung von *Widerständen* konkretisiert. Mit welchen Widerständen muss der Orator rechnen – oder für meine analoge Fragestellung: mit welchen Widerständen seines „Gegenüber“ muss der Übersetzer rechnen? Ich zitiere:

Wie jeder Kommunikator bringt der Orator seine kognitiven Konstruktionen nach außen, indem er sie semiotisch kodiert und medialisiert, um sie im Bewusstsein seiner Kommunikationspartner zu verankern. Dieser Vorgang ist in allen seinen Phasen problematisch, weil sich aus der Sicht des Orators auf mindestens fünf verschiedenen Ebenen kommunikativer Widerstand einstellt, der letztlich nur annähernde Kommunikationserfolge zulässt: 1. auf der kognitiven Ebene, womit das menschliche Denken und Fühlen insgesamt gemeint ist, 2. auf der Ebene der Sprache, 3. auf Textebene, 4. auf Medienebene und 5. auf situativer Ebene. Die rhetorische Projektion muss sich mit diesen Widerstandsfaktoren auseinandersetzen (Knape 2000, 58).

Ich will diese Passage kurz kommentieren und auf die literarische Übersetzung anwenden:¹

¹ Es wäre sicher sinnvoll, die Widerstände von Denken und Fühlen in zwei *verschiedene* Ebenen aufzuspalten, also in kognitive und emotionale Widerstände, mit denen zu rechnen ist. Bloßes Nichtwissen ist z. B. ein kognitiver Widerstand, der relativ leicht zu überwinden ist, z. B. durch eine Fußnote. Ein stereotypisches und vorurteilsgeschütztes Wissen (bzw. *Nichtwissen*) ist dagegen zusätzlich emotional verankert und stellt dadurch einen hartnäckigeren Widerstand dar; religiöse Vorstellungen oder sexuelle Tabus sind oft durch sehr starke Emotionen abgeschottet und kognitiv-intellektuell überhaupt nicht zugänglich. Der Orator oder der Translator stößt also oft schon auf der Ebene der Emotionen an Grenzen der Beeinflussungsmöglichkeit. Bestimmte Reden können nun einmal nicht gehalten werden, bestimmte Bücher oder auch nur Passagen können bzw. dürfen nicht übersetzt werden.

Erster Kommentar: Für Literaturübersetzer müssten alle Widerstände doppelt gezählt werden; a) einmal müssen die widerständigen Verstehensprobleme des *Originaltextes* einkalkuliert werden; und zum anderen muss b) *jede* Ebene kulturkontrastiv kalkuliert werden.²

Zu a): Jeder Text präsentiert quantitativ und qualitativ unterschiedliche Widerstände, die das Verständnis erschweren oder verhindern. Im Grunde sind es Probleme, die von der Verstehensbereitschaft (dem guten Willen; Davidsons „benevolence“, „charity“) und der Verstehensfähigkeit (dem Wissen) des Lesers / Hörers / Translators selbst abhängen.

Zu b), also dem Problem der Kontrastivität: Die Einbettung oder Umbettung von Texten in die Lebenswelt einer Zielkultur stößt auf unterschiedlich große Widerstände; es gibt Texte, sogar philosophische und religiöse Texte, die zwischen bestimmten Sprachen fast problemlos zu übersetzen sind; so scheinen Wittgensteins Texte nahezu problemlos ins Englische oder Französische übersetzt werden zu können (so Perloff 2006, 61f.; aber Venuti 1998, 107-114, der jedoch m. E. keine triftigen Argumente hat; man darf wohl auch Bedenken anmelden, ob Venutis Deutschkenntnisse für eine genauere Analyse überhaupt ausreichen); oder auch die vielsprachigen Botschaften des Papstes sind meines Wissens kaum als Übersetzungsprobleme auffällig geworden. Man wird also fragen dürfen, wodurch diese (anscheinenden oder scheinbaren?) kleinen Pfingstwunder bei Wittgenstein oder beim Papst zu erklären sind. Man darf wohl annehmen, dass man bei kultureller, ideologischer oder religiöser Nähe auch die Sprachgrenze leichter überspringen kann. Dagegen entstehen Übersetzungsprobleme oder gar Unübersetzbarkeiten

(1) einmal durch große *kulturelle Ferne* (es dauerte mehrere Jahrhunderte, bis die christlichen Termini für Sünde, Gewissen, Erlösung usw. in der heidnisch-althochdeutschen Lebenswelt heimisch wurden); einfach gesagt: *Übersetzen-können setzt historisch gewachsene Nähe und wechselseitige Vertrautheit voraus*; ‚Translatieren‘ (Bearbeiten, Parodieren, Plagieren, Kommentieren, Variieren, Kritisieren usw.) geht immer und überall; Unkenntnis, kulturelle Distanz, Asymmetrie verhindern das Übersetzen im strengen Sinn; eine der idealtypischen (utopischen?) Voraussetzungen des Übersetzens ist eine annähernde Symmetrie der Kulturbeziehungen (und sei diese auch nur in der Person des Translators allein gegeben);

² Annette Kopetzki machte mich (E-Mail vom 31. Juli 09) darauf aufmerksam, dass die Unterteilung in a) und b) anfechtbar sei, da unter b) ja typische Probleme des *Originalverständnisses* aufgezählt würden. Ich präzisiere daher: unter a) subsumiere ich *allgemeine* hermeneutische Probleme, die jeder muttersprachliche Leser / Hörer ebenso hat wie der Translator; b) verstehe ich als *spezifisch-translatorische* Probleme, die der Übersetzer ‚bekommt‘, wenn er das Verstandene weitergeben möchte.

(2) zum andern entstehen Übersetzungsprobleme oder gar Unübersetzbarkeiten (unabhängig von der kulturellen Distanz) durch *selbstreferentielle* Texte:

- Typ A sind Texte, die das *Sprachmaterial ikonisch* verwenden (zum Beispiel lautsymbolisch und wortspielerisch): „Die Kuh macht Muh, Kühe machen Mühe“; dies betrifft *sämtliche Literaturübersetzungen*;

- Typ B sind Texte, die die *kulturspezifische Semantik* von Wörtern *thematizieren*, wie im etymologischen Philosophieren. Ich denke da an Heideggers Termini „das Man“, „das Zuhandene“ usw.; aber auch an Freuds „Es“ und „Über-Ich“; nach Schleiermacher oder auch nach Derrida ist Philosophie allerdings immer an das jeweilige Genie einer Sprache gebunden (Derrida 1997, 23). Dies betrifft *die geisteswissenschaftlichen, aber auch wieder die literarischen³ Texte*.

Zweiter Kommentar: Aus Knapes fünf Ebenen der Widerstände geht hervor, dass es sich bei diesen Adressatenkalkülen keineswegs um eine einfache *Anpassung an konkret vorhandene Adressaten* handeln kann, sondern um einen komplizierten Kompromiss- und Balanceakt, der auf einem unsicheren und *imaginativen* mentalen Rezipientenkalkül beruht.⁴ Es geht beim literarischen Rezipientenkalkül im Grunde um Normen und Konventionen, die für die *gesamte* alphabetisierte Sprachgemeinschaft gültig sind. Der übersetzende Muttersprachler hat als Teilhaber der Kultur- und Sprachgemeinschaft ein mehr oder weniger genaues Wissen von diesen Normen und Konventionen; daher kann er die eventuellen Widerstände im *eigenen* Kopf berechnen bzw. sich in den Kopf des Lesers (der ja nichts als eine Kopfgeburt des Schreibenden ist) „hineinphantasieren“ (Knappe 2000, 55). Er kann aufgrund seines Sprach-, Kultur-, Medien- und Situationswissens *selbst* die Rolle des kritischen „Gegenüber“ spielen. Das bedeutet aber nicht, dass Autoren oder Übersetzer auf Recherche verzichten oder nicht ihre Texte an Freunden und Bekannten ausprobieren wollen. Stellvertretend für viele möchte ich Grass zitieren:

Um eine oft gestellte und allseits beliebte Frage noch einmal zu beantworten: Ich schrieb für kein Publikum, denn ein Publikum kannte ich nicht. Aber erstens, zweitens und drittens schrieb ich für mich, für Anna, für Freunde und Bekannte, die zufällig anreisten und sich Kapitel anhören mussten, und für ein

³ Man denke an Hofmannsthals bekannte Verszeile: „Und dennoch sagt der viel, der *Abend* sagt“.
(Stichwort: Konnotationen.)

⁴ Die Wörter ‚Adressat‘ und ‚Rezipient‘ werden heute synonym verwendet, was vielleicht kritisierbar ist; normalerweise *kennt* man seine Adressaten *vorher*, die Rezipienten aber frühestens *hinterher*; ich selbst bleibe aber vorerst bei der üblich gewordenen Begriffsvermischung. (Pedanterie und Ideenlosigkeit gehen in unserer Wissenschaft oft Hand in Hand.)

imaginäres Publikum, das ich mir kraft Vorstellung herbeizitierte, habe ich geschrieben (Grass, zitiert in Gössmann 1994, 20).

Nach Knapes moderner Version der Rhetorik sind Texte also immer „das Exerzierfeld kalkulierter Rezipientensteuerung“ (Knappe 2000, 63). Gerade die *Abwesenheit konkreter Adressaten* (im Gegensatz zur mündlichen Ideal-Situation des Orators) zwingt den literarischen Autor (und den Translator) dazu, durch die *Genauigkeit der schriftlichen Vertextung die Art der Lektüre möglichst deutlich zu programmieren*. Wer schreibt, setzt durch die Wahl der Signifikanten *Grenzen* und setzt dadurch gleichzeitig die Fantasie des Lesers in Bewegung. Sowohl die Poeten wie die rhetorischen Strategen „erwarten, dass sich die rezipierenden kognitiven Systeme auf das Textangebot einlassen“ (Knappe 2000, 63), wozu natürlich niemand gezwungen werden kann. Die mit Zeichen ausgeübte „performative Gewalt“ (Till 2008, 653) der Rhetorik kann aus vielen Gründen in der realen Welt und bei konkreten Adressaten scheitern und erfolglos sein. „Weder Dichter noch Orator können sicher sein, dass ihr Adressatenkalkül gelingt“ (Knappe 2000, 62). Der vom Textproduzenten konstruierte *implizite Adressat* (der „implizite Leser“, wie Iser 1976 präziser formulierte) ist ein Schreibtischkonstrukt und ist nicht mit dem *realen, textexternen* Leser gleichzusetzen.

In seinem neuerlichen Handbuchartikel „Rhetorik der Künste“ (Knappe 2008) scheint Knappe jedoch einen Schritt weiter in Richtung einer funktional-pragmatischen Erfolgsdeterminierung in der realen Welt zu gehen, wie wir noch sehen werden und wogegen ich argumentieren möchte.

Was ergibt sich aus dem Bisherigen für die Arbeit des Literaturübersetzers?

Der Orator wie der literarische Translator haben eine Botschaft, die sie weitergeben oder weitersenden wollen, es geht in beiden Fällen um Transfer. Die ‚Botschaft‘ liegt dem Literaturübersetzer als *Text* fertig vor, genau so, wie der Orator die Botschaft, zu der er seine Zuhörer oder Leser hinbewegen will, ‚fertig‘ im Hinterkopf hat, bevor er redet.

Der Orator könnte folglich sagen:

Mein Ziel ist es, den Richter zu einem Freispruch zu bewegen; meine ganze Rede ist auf dieses Ziel hin organisiert; ich will den Prozess gewinnen.

Der Translator könnte sagen:

Mein Ziel ist es, diesen englischen Roman so gut ins Deutsche zu übersetzen, dass die Qualitäten des Originals erhalten bleiben und auch die deutschen Leser überzeugen.

Beide Ziele sind ‚persuasiv‘. Wobei aber die Frage ist, ob der Ausdruck ‚persuasiv‘ in beiden Fällen tatsächlich dieselbe Bedeutung hat. So schloss eine Rezension kürzlich mit dem Satz: „Zwei Übersetzungen von Gogols Meisterwerk, die, jede für sich, überzeugen [...]“ (Reinhard Lauer, FAZ, 1.4.09). Lassen wir die Frage zunächst offen, ob zwischen der Persuasionsaufgabe des Orators und der des literarischen Translators nicht doch ein erheblicher Unterschied besteht.

Wenn ich also einen Roman oder ein Theaterstück ins Deutsche übersetze, brauche ich jedenfalls die Text-Botschaft nicht neu zu erfinden; der Text bzw. die Text-Botschaft liegt vor, ist in den Signifikanten der Original-Sprache gespeichert (ähnlich wie ein Musikstück in der Partitur gespeichert ist); als Übersetzer brauche ich nicht die psychischen und physischen Geburtswehen des Originalautors zu erleiden. Der Literaturübersetzer hat lediglich die (oft teuflisch schwierige) Aufgabe, die Botschaft (gegen alle möglichen Widerstände) zu verstehen und weiterzusenden bzw. den verstehend-erlebenden Nachvollzug des Romans oder Dramas nicht an der Sprach-, Kultur- oder Zeitschranke scheitern und abreißen zu lassen. (Ich gehe hier nicht näher auf die Notwendigkeit und die Grenzen der Interpretation ein; vgl. dazu Kohlmayer 2008).

Jetzt komme ich endlich zu dem Punkt, weshalb sich für Literaturübersetzer die Lektüre von Knapes Rhetorikdarstellung besonders lohnt: Das Kalkül der Widerstände, die Knappe aufzählt und die der Translator ebenso wie der Orator bedenken muss, zwingt dazu, eine *Konzeption* oder ein Programm zu entwickeln, wie sich die zu erwartenden Widerstände überwinden lassen; es geht beim Übersetzen wohlgerne um die Überwindung von (imaginierten) Widerständen, nicht um Anpassung oder gar um eine Bearbeitung der Textbotschaft. Noch deutlicher: es geht um die Eingrenzung oder gar Festlegung der Art, wie ein Text gelesen und verstanden werden soll, wobei der Textverfasser optimistisch damit rechnet, dass das gelingen kann. Knappe spricht von einem kommunikativen Optimismus aller Textverfasser.

Der Ausdruck *Konzeption* ist m. E. am besten geeignet, die kalkulierende Berücksichtigung der verschiedenen Widerstände, zu denen ja letztlich auch die eigene Beschränktheit des Translators gehört, zu benennen. In dem Ausdruck *Konzeption* ist die bewusste programmatische Planung enthalten, wie die Botschaft vermittelt werden soll, wie die Widerstände eventuell überwunden werden können.⁵

⁵ Ich habe diese Vorgehensweise des Literaturübersetzers schon vor langer Zeit *Konzeption* genannt, bemerke aber heute, dass immer mehr Leute dafür auch *Konzept* sagen, etwa wie in „Regiekonzept“ oder „Marketingkonzept“ usw. Auch das Regiekonzept ist ja ein komplexes kognitives Programm, wie ein verbaler Text in die Zeichensprache des Theaters verwandelt werden soll.

Entscheidend ist, dass man einen Begriff verwendet, in dem ein *reflektierender, möglichst kohärenter Umgang mit vielen verschiedenen Widerständen* gemeint ist. Im Gegensatz zu funktionalen Ansätzen speist sich die Konzeption eines Literaturübersetzers nicht aus einem monofunktionalen Zweck oder Ziel, das sich ein Übersetzer oder Bearbeiter setzt (es handelt sich auch nicht unbedingt um eine *stabile Invariantenhierarchie*; die übersetzerische Flexibilität und Intelligenz sollte prinzipiell durch kein Programm eingeschränkt werden), sondern die Konzeption entsteht aus der Reflexion über die Widerstände, welche die Weitergabe des Original-Textes als Botschaft be- oder verhindern können.

Im Idealfall steht die Konzeption des Übersetzers *explizit im metatranslatorischen Nachwort seiner Übersetzung*. (Ich möchte hier etwas unbescheiden z. B. auf mein Nachwort zur Neuübersetzung von Molières *Die gelehrten Frauen* in der Reclam UB verweisen.) Im Nachwort fließen kultur- und sprachwissenschaftliche Kenntnisse zusammen, um die Leser argumentativ-persuasiv zu beeinflussen. Ein Literaturübersetzer, der kein metatranslatorisches Nachwort schreiben kann, ist der Willkür der Lektorate und der Übersetzungskritik ausgeliefert.

Aus diesem Konzeptionsmodell ergibt sich eine Reihe von Konsequenzen, von denen ich hier zwei erläutern will:

Erstens: *Der Individualismus der Literaturübersetzungen*. Die faktischen Widerstände bzw. die vom einzelnen Übersetzer projizierten und kalkulierten Widerstände sind für jeden einzelnen literarischen Text unterschiedlich gemischt; entsprechend sind auch die Lösungsprogramme und die Lösungen unterschiedlich. Jede literarische Übersetzung ist anders, selbst wenn man die Kontext-Bedingungen konstant halten könnte. Im historischen Rückblick zeigen sich oft ‚epochale‘ Ähnlichkeiten, aber es gibt immer auch individuelle Unähnlichkeiten. Literaturübersetzen beruht auf individuellen Widerstandseinschätzungen und Konzeptionen. In diesem Punkt (Subjektivität, Individualität) gleichen sich originale Literaturproduktion und Literaturübersetzung.

Zweitens: *Die Unberechenbarkeit des realen literarischen Marktes*. Die Widerstandsfaktoren, die bei Knappe unter dem Stichwort „situativer Widerstand“ (oder „kommunikative Rahmenbedingungen“) einkalkuliert werden, sind im Grunde überhaupt nicht berechenbar. Das *tatsächliche* Publikum der Literatur und der Literaturübersetzungen, Knapes *reales* „Gegenüber“, das sich ja bei jeder Publikation aus Verlagslektorat, Kritikern, Experten und aus einer vielfältigen mehr oder weniger anonymen Leser-

schaft jeweils neu rekrutiert, ist in seiner Gesamt-Reaktion unvorhersehbar.⁶ Schon der Ausdruck ‚Publikum‘ bezieht sich auf eine höchst ungenaue Größe, wie aus dem Grass-Zitat hervorgeht. (Ich kann in meiner Imagination die Art der Lektüre eines Textes genau programmieren, aber ich kann nicht den tatsächlichen Umgang ‚des‘ Publikums oder ‚der‘ Kritik mit meinem Text programmieren.) Vielleicht lässt sich die literarische Vorliebe eines kleinen Verlags ‚real‘ ausrechnen, vielleicht lassen sich auch die Präferenzen dieser oder jener literarischen Preis-Jury in etwa berechnen; aber der literarische Markt insgesamt ist unberechenbar. Es gibt in Deutschland zur Zeit etwa 500 Literaturpreise; es gibt Hunderte Verlage, alle möglichen Feuilletonisten, wichtige und unwichtige Kritiker und Literaturzeitschriften. Es ist meiner Meinung nach fast undenkbar, dass man aufgrund eines *im Text* programmierten situativen Kalküls in diesem oligopolistischen Polysystem einen literarischen Erfolg rhetorisch-strategisch berechnen kann; zum andern ist nicht anzunehmen, dass derart *konkrete* Situations-Kalkulationen die Textarbeit eines guten literarischen Autors oder Übersetzers wesentlich oder überhaupt bestimmen. (Networking und Lobbyarbeit sind sicherlich wichtige Bestandteile des literarischen Konkurrenzkampfs; aber die spielen sich außerhalb der Textrhetorik ab.)⁷

Hier ist ein **Exkurs** angebracht zu Knapes „Rhetorik der Künste“ (von 2008) und zum Fall der Sachbuchautorin Kathrin Passig, der es 2006 gelang, durch einen speziell auf die Klagenfurter Jury zugeschnittenen Text den bedeutenden Bachmann-Preis gewis-

⁶ In einem FAZ-Interview vom 9. Februar 2006 wurde Daniel Kehlmann gefragt, wie er sich den Erfolg seines Bestsellers *Die Vermessung der Welt* erkläre; er erwiderte: „Halb im Scherz könnte ich sagen, *Ich und Kaminski* war eine recht aggressive Satire über die Medienwelt und den Journalismus, und ich habe festgestellt, daß Journalisten und Medienleute das Buch geliebt haben. *Die Vermessung der Welt* ist eine recht aggressive Satire über das Deutschein, und ich stelle fest, daß ganz Deutschland es liebt. Es scheint wirklich sehr schwer zu sein, sich unbeliebt zu machen. Aber im Ernst: Ich habe überhaupt keine Erklärung für diesen Erfolg des Buches, ich stehe erstaunt und fassungslos vor diesem Phänomen.“ (Nickel 2008, 30).

⁷ Zur „Unberechenbarkeit des Marktes“ meldet Annette Kopetzki (E-Mail vom 31.7.09) gewisse Bedenken an: „Wahrscheinlich arbeiten Lektorat, Presseabteilung und Vertrieb der Verlage gerade deswegen mit ausgefeilten strategischen Programmierungen jedes einzelnen Titels. Das Kalkül geht so weit, dass Übersetzer vom Lektorat häufig konkrete Vorgaben in Bezug auf Tonlage und Stil, ja sogar Kürzungen des Originals bekommen („Fahren Sie das stilistisch bitte etwas rauf/runter“. ‚Redundanzen bitte kürzen‘). Das gilt nicht nur für Trivialromane, es kann auch gehobene Unterhaltungsliteratur betreffen, in die als ‚Lese-, Kofferraumexemplar‘ oder ‚Spizentitel‘ ein großer Werbeetat gepumpt wird.“ – Dieser Einwand betrifft weniger die Unberechenbarkeit des Marktes als die Berechenbarkeit der Machtverteilung zwischen Verlag und Übersetzerin. Wenn die Verlage ihre Archive öffnen, wird man viel Interessantes finden, erfolgreiche und erfolglose Eingriffe von Lektoren sowie erfolgreiche und vergebliche Werbeaktionen; aber ich glaube kaum, dass sich daraus zuverlässige Rezepte für die *textgesteuerte* Beherrschung des realen Marktes ableiten lassen.

sermaßen generalstabsmäßig zu erobern. Knappe nimmt diesen Fall nämlich als Argument dafür, dass auch literarische Autoren – genau wie Oratoren – „konkrete Effektivitätskalküle“ (Hervorhebung R. K.) und „gewollte Adressatenorientierung“ in ihre *Textherstellung* einfließen lassen. Knappe hält Passigs Kalkül sogar für typisch für die Kunstproduktion überhaupt und folgert daraus:

Das semantisch absolut richtungsfreie Spiel, das nach dem Verständnis dekonstruktiver Theorien im Rezeptionsakt zum infiniten Bedeutungsvariantenspiel wird, ist eine wirklichkeitsfremde Annahme, die nur in Betracht käme, wenn Textinterpretationen im kontextfreien Raum denkbar wären (Knappe 2008, 918).

Hier scheint mir Knappe das rhetorische Modell der adressatenorientierten Persuasion zu überstrapazieren, weil er aus dem (unzureichend analysierten) Einzelfall Passig eine rhetorische Regel für die gesamte Literaturproduktion ableitet.

Wenn Kathrin Passig mit ihrem maßgeschneiderten Text - a) keine Komik, b) keine Beziehungsgeschichte, c) keine (schlechten) Dialoge, d) möglichst viel Metaphorik - die Jury des Klagenfurter Wettbewerbs erfolgreich bediente, so hat sie doch nur einen punktuellen (und bisher einmaligen) Erfolg bei einer kleinen Expertengruppe errungen, mit der sie sich vorher auch schon persönlich bestens vertraut gemacht hatte.⁸ Man darf annehmen, dass gerade diese *strategische und reale Adressatenorientierung* bzw. das erfolgreiche Effektivitätskalkül ihres „kalkulierten“ Textes (Harald Staun, FAZ vom 2. Juli 2006) die solchermaßen ‚ausgerechnete‘ Jury

⁸ In einem FAZ-Interview mit Uwe Ebbinghaus gab Kathrin Passig ihr rhetorisches Kalkül preis:

„Können Sie etwas zur Geschichte des Textes sagen? Haben Sie ihn bewußt für Klagenfurt geschrieben?“

Ja. Aus meinen Beobachtungen im Vorjahr habe ich geschlossen, es soll auf jeden Fall kein komischer Text sein, es soll nicht um Beziehungsprobleme gehen und er soll keine schlechten Dialoge enthalten. Dann bin ich, weil ich in letzter Zeit viele Sachbücher über das Leben im Eis verschlungen habe, auf eine Idee gekommen. Ich habe sie Wolfgang Herrndorfer [= einer der Preisträger 2004; R.K.] erzählt und der sagte, das könnte klappen. Und dann habe ich es so niedergeschrieben. Ich dachte, in Klagenfurt kann es nicht schaden, ein ordentliches Metapherngestöber loszulassen, ich hatte trotzdem Schwierigkeiten, die geforderte Mindestlänge zu erreichen.

Sie wollten keinen komischen Text schreiben – aber es ist sehr viel gelacht worden.

Darüber war ich auch überrascht, ich habe sogar ein paar Mal versucht, streng ins Publikum zu schauen.“ (Ebbinghaus 2006).

In dieser Auskunft bleiben erhebliche *Kalkulationslücken*; einmal lässt sich die „Idee“ anscheinend nicht herbeikalkulieren; zum andern hatte sich Passig bei der Komik offensichtlich zu ihren Gunsten *verkalkuliert*. Knapes radikale Folgerungen aus diesem Fall gehen offensichtlich viel zu weit.

eher zur Selbstkritik bewegen musste. Daniel Kehlmann sprach ironisch von einem „Exorzismus“ der Klagenfurter Veranstaltung (DIE ZEIT, 17.08.2006).

Zum anderen lässt sich mit Knapes Modell der erfolgreichen „konkreten“ Adressatenorientierung nicht erklären, weshalb z. B. Daniel Kehlmanns 2005 erschienener Roman „Die Vermessung der Welt“ inzwischen in Deutschland von einem Millionenpublikum gelesen wurde und auch bei den ganz gewiss *nicht* anvisierten Adressaten in England, Frankreich, Spanien, Türkei, China usw. auf großes Leser-Interesse stößt.⁹ *Gerade das Faktum der erfolgreichen Übersetzungen in andere Sprachen scheint mir ein gutes Argument dafür zu sein, dass das Leserinteresse durch interessante literarische Texte überhaupt erst hergestellt wird.* Konkretes Adressaten- und Effektivitätskalkül mag ausnahmsweise einmal Erfolg haben, aber die Regel des innovations- und originalitätshungrigen Kulturbetriebs ist doch wohl eher, dass ein wirklich ‚überzeugender‘ Text ganz unterschiedliche Experten und Kritiker anspricht und eine breite anonyme Leserschaft *produziert*. Der kalkulierende Blick auf ein *bestimmtes* Publikum, wie es für den rhetorischen Erfolg des *Orators* unerlässlich ist, legt der imaginativen Freiheit des Künstlers offensichtlich Fesseln an. Je mehr ein Text einer *ganz bestimmten* Leserschaft „gilt“ – um auf Walter Benjamin anzuspähen -, desto mehr beugt er sich einem engen Kontext und schadet seinem ästhetischen Weiterleben; man denke an die propagandistische Literaturproduktion des 20. Jahrhunderts. Dass natürlich kein fiktiver Text in einem *absolut* kontextfreien Raum entstehen kann, ist selbstverständlich. Die allgemeinen Bedingungsfaktoren von Raum, Zeit, Sprache und Kultur können niemals außer Kraft gesetzt werden, sollten aber auch nicht deterministisch verkürzt werden. Gute Literatur entsteht nicht durch Marktforschung und Adressatenkalkül. Nur Trivialromane reproduzieren die Adressatenwünsche.

Ich schließe den ersten Abschnitt meines Vortrags mit dem Versuch einer vorläufigen Antwort auf die Frage, worin sich das *Persuasive des Orators* von dem des *Literators* und *Translators* unterscheidet, und zwar durch eine Verwendung der *Reise*-Metapher, die ja mindestens seit Herder in der Übersetzungstheorie zuhause ist (Hermans 2004, 123):

- a) Die Botschaft des Orators ist die sichere Ankunft der Rezipienten an einem eindeutigen, in einem bestimmten Kontext verankerten Ziel;

⁹ Siehe dazu Nickel 2008.

b) die Botschaft des literarischen Autors und seines Translators ist eine gedankliche und emotionale Erlebnisreise, die den Rezipienten in Neuland führt und dadurch seine Welt erweitert und verwandelt.

Orator und literarischer Translator haben also letzten Endes unterschiedliche Aufgaben und Funktionen; für jenen besteht die Botschaft im *Ziel*, für diesen im *ganzen Text*. Damit ist die Bedeutung der rhetorischen Arbeit für den Literaturübersetzer keineswegs vermindert. Als Gemeinsamkeit bleibt Orator und Translator auf jeden Fall die Aufgabe, eine Konzeption zu entwickeln, um die relevanten Widerstände einzukalkulieren und die Rezeption zu beeinflussen.

Ich lasse das zunächst fragmentarisch und metaphorisch stehen und wende mich einem zweiten Punkt zu, wo Rhetorik und Literaturübersetzung interessante Überlappungen aufweisen.

2. Das Fünfstufen-Modell der Textproduktion

Die fünf Stufen der rhetorischen Textproduktion sind auch heute noch aktuell; sie besitzen auch noch für die Gegenwart ihr seit zwei Jahrtausenden bewährtes Orientierungspotenzial. Das gilt sogar für die Organisation einer vernünftigen Studienordnung für die Ausbildung von Translatoren, wie ich kurz anzudeuten versuche.

a) Bekanntlich bestehen die fünf Stufen aus *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* und *actio*, was etwa bedeutet, dass der Textproduzent zuerst die zum Thema gehörenden Fakten und Argumente finden muss, dass er zweitens alles in eine Ordnung oder Gliederung bringt, dass er drittens die Rede oder den Text kunstgerecht formuliert, dass er den Text viertens speichert, und dass er fünftens die Rede wirkungsvoll sendet.

Gehen wir davon aus, dass wir Textproduzenten ausbilden, so müssten also zuerst relevante *Wissensbereiche* und *Recherchemethoden* unterrichtet werden. Zweitens müssten relevante Gattungen und Textsorten mit ihren typischen *Ordnungen*, *Strukturen* und *Methoden* unterrichtet werden. Drittens müssten *Formulierungsfertigkeiten* unterrichtet und geübt werden. Viertens müsste berufsrelevante *Medienkunde* gelernt und geübt werden, und fünftens und letztens wäre die wirkungsvolle *Präsentation* zu beherrschen.¹⁰ Ich will hier aber nicht unsere labyrinthischen Modulkonstruktionen oder die narzisstischen Wucherungen der Translationstheorie kritisieren. Wir sollten uns jedenfalls das Zitat von Peter L. Oesterreich durch den Kopf gehen lassen, um

¹⁰ Falls jemand fragen sollte: „Wo bleibt die Theorie?“, antworte ich: Jede der fünf Ebenen darf theoretisch vertieft werden: a) Wissenschaftstheorie, b) Texttheorie, c) Stiltheorie, d) Medientheorie, e) Marketingtheorie.

uns das fundamentale Orientierungspotenzial des Fünf-Stufen-Modells vor Augen zu führen:

Diese fünf fundamentalen und universalen Potenzen des Erfinden-, Ordnen-, Gestalten-, Erinnern- und Aufführenkönnens formen als kreative Grundkräfte die kulturelle Lebenswelt des Menschen. Als universal-anthropologische Grundkategorien lassen sie sich in historisch-modifizierter Weise als Schlüsselkompetenzen in allen Produkten menschlicher Kultur wiederfinden und bilden einen analytischen Schlüssel zur konkreten Erforschung ihrer Epochen, ihrer Handlungsstile und ihrer vielfältigen symbolischen Ordnungen und Interaktionen (Oesterreich 2008, 871).

b) Die fünf Stufen der Redeherstellung eignen sich auch gut dazu, *Übersetzungen von Bearbeitungen zu unterscheiden*. Nach allen meinen bisherigen Erfahrungen beginnen Literatur-Übersetzer immer erst auf der Ebene der elocutio, also der Formulierung. Übersetzer *übernehmen* also die Thematik und die Gliederung des Originals, inventio und dispositio, vom Autor des Originals; die translatorischen Veränderungen beginnen erst auf der dritten Stufe. Literatur-Übersetzer gehen grundsätzlich *linear* in derselben Reihenfolge vor, wie sie der Originaltext bietet; sie eignen sich daher immer auch für zweisprachige Ausgaben, in denen das lineare Nebeneinander nachvollziehbar ist.

Bearbeiter setzen dagegen immer auf der ersten oder auf den ersten beiden Stufen an, also bei der inventio und dispositio. Diese beiden Stufen werden von Knappe terminologisch modern und überzeugend als „inhaltlich-konzeptionelle“ Ebene zusammengefasst (Knappe 2008, 913). Bearbeiter rollen also die Thematik neu auf, sie entfernen Themen oder Figuren oder verschieben deren Gewichtung; sie ändern Handlung, Raum, Zeit, Personen und damit die Text-Botschaft. Sie gehen also gerade *nicht* linear vor, sondern konzeptionell oder strukturell, indem sie die Konzeption des Originals auflösen, wobei sie von einer textexternen Perspektive aus intervenieren.

Mir scheint diese Unterscheidung zwischen konzeptioneller Bearbeitung und linearer Übersetzung völlig einleuchtend und deutlich zu sein. Auch eine Übersetzung wird aus punktuellen Formulierungsgründen immer wieder Stellen uminterpretieren und manipulieren; aber dadurch wird sie nicht zur Bearbeitung. Michael Schreiber hat die punktuellen Bearbeitungsverfahren scharfsinnig und umfassend analysiert. Wenn man aber die fertigen Produkte als Übersetzung oder Bearbeitung klassifizieren möchte, braucht man eigentlich einen anderen Maßstab als die Ebene der

elocutio. Und den einfachsten Maßstab scheint mir die Fünfstufenlehre der Rhetorik zu liefern. Wenn also Goethe in seiner *Mahomet*-Übersetzung die Figur des Mahomet sympathischer macht, als Voltaire sie dargestellt hatte, und zu diesem Zweck bestimmte Verse weglässt und andere umschreibt, dann bearbeitet er, von einer textexternen, ideologischen Perspektive aus. Goethe *korrigiert* die Bewertung Voltaires, er usurpiert in einem wichtigen inhaltlich-konzeptionellen Aspekt die Rolle des Originalautors, ändert dessen Botschaft ab; er *erfindet* Mahomet neu („inventio“).

Da in der gegenwärtigen Translationswissenschaft hier zum Teil eine ziemliche begriffliche Beliebigkeit herrscht und oft fröhlich Kraut und Rüben verglichen werden (Stichwort „translatieren“), möchte ich das rhetorische Stufen-Modell der Redeherstellung empfehlen, wobei mir Knapes Unterscheidung zwischen „inhaltlich-konzeptioneller“ Tiefenstruktur und „semiotisch-oberflächenstrukturaler“ Perspektive (Knappe 2008, 913) die unterschiedlichen Verfahren der Bearbeitung und Übersetzung auf den Punkt zu bringen scheint.¹¹

Dass Bearbeitungen für die komparatistische kulturwissenschaftliche Forschung interessante Rezeptionsphänomene darstellen, ist offensichtlich; auch das *Herstellen* von Bearbeitungen ist eine interessante Art der Textproduktion, die auch beim Übersetzerstudium geübt werden sollte. Das sollte aber nicht dazu führen, dass die unterschiedlichen Verfahren des Übersetzens oder Bearbeitens einem undifferenzierten Eintopfdenken geopfert werden. *Literatur-Übersetzungen bewegen sich prinzipiell in engeren Grenzen als Bearbeitungen*. Siehe den typisch-paradoxen Buchtitel „In Ketten tanzen. Übersetzen als interpretierende Kunst“ (Leupold / Raabe 2008).¹²

c) Das Fünfstufenmodell erweist sich als besonders nützlich, wenn man die oben besprochenen „Widerstände“ beim Literaturübersetzen konzeptionell abarbeiten will. Auf jeder Stufe der Textherstellung ist mit anderen konventionellen und normativen Widerständen und Konflikten zu rechnen. Ausgehend von dem fünfstufigen rhetori-

¹¹ Besonders interessant sind die vermutlich seltenen Fälle von Übersetzungen, die trotz linearer, semiotisch-oberflächenstrukturaler Vorgehensweise an wenigen einzelnen Stellen ideologische, also fundamentale Änderungen anbringen, welche dann gerade durch das linear-übersetzerische Vorgehen perfekt maskiert sind. Wenn etwa in einer strikt linearen DDR-Übersetzung von Wildes *Dorian Gray* das Wort „race-instinct“ durch „Klasseninstinkt“ ersetzt wird, dann zeigt sich, welches ideologische Manipulationspotential im linearen Vorgehen der Übersetzer steckt (Kohlmayer 1996, 392). Die Übersetzer setzen zwar erst auf der Stufe der *elocutio* an, müssen aber, wenn sie gut übersetzen wollen, die Konzeption und Struktur des Originals verstanden haben. Die translatorische *Analyse* betrifft auch die Tiefenstruktur des Originals; die *Übersetzung* ist aber an die Oberflächenstruktur gebunden.

¹² Ich selbst habe die gleichzeitig lineare und artistische Doppelbindung des Literaturübersetzers einmal damit verglichen, dass der Literaturübersetzer gleichzeitig Ameise und Pegasus sein müsse; andere verwendeten andere Oxy Mora, am bekanntesten ist vielleicht das vom ‚Diener zweier Herren‘.

schen Schema kann man fünf große Konfliktbereiche voraussehen, wo z. B. eine Dramenübersetzung auf Probleme des kulturellen und sprachlichen Transfers stößt; ich bringe nur zufällige Einzelbeispiele für solche Widerstandsphänomene, die mir aufgefallen sind; jeder kennt ähnliche Fälle:

(1) Im Bereich der *inventio*: bestimmte Themen, Realien, Figuren des Originals sind in der Zielkultur und –sprache tabu oder unbekannt oder werden emotional anders bewertet als in der Ausgangskultur. Die Übersetzer stehen vor der Wahl, zu schockieren (und eventuell arbeitslos zu werden) oder sich zu ducken und zu drücken. Bei der Übersetzung von Wedekinds *Lulu*-Dramen ins Englische und Französische wurde der Bordellbesuch des Basler Privatdozenten Dr. Hilti weggelassen (Kohlmayer 2000, 301). Auch bei den Übersetzungen von Wedekinds „Frühlings Erwachen“ in andere Sprachen zeigen sich bis heute Zensierungen sexuell expliziter Passagen.

(2) Im Bereich der *dispositio*: hier geht es um kulturspezifische Gattungs- und Textsortenerwartungen, die Einteilung in Szenen, die Markierung von Aktschlüssen, die Erwartung eines versöhnlichen Schlusses usw. Die französische *Hamlet*-Version, die von 1770 bis 1851 an der *Comédie Française* gespielt wurde und die Grundlage bildete für Übersetzungen in mehrere andere Sprachen, hatte nicht nur die klassische Alexandrinerform, sondern auch ein happy end. „Having fulfilled their duty, Hamlet and Ophelia are free to love each other, and the assumption is that they live happily ever after as king and queen“ (Heylen 1993, 41).

(3) Im Bereich der *elocutio*: hier geht es z. B. um Versmaße, Satzbau, kulturspezifische Stilebenen, Dialekte, Formen der konventionellen Alltagssprache, um die sprachliche Beziehungsgestaltung, die Sprechweise der Figuren usw. Bei Wedekinds bereits erwähntem Schweizer Privatdozenten Dr. Hilti wurde der Basler Dialekt vom ersten amerikanischen Übersetzer als Zeichen mangelnder Bildung missverstanden und entsprechend übersetzt (Kohlmayer 2000, 300f.).

(4) Im Bereich der *memoria*: der Rolle des Gedächtnisses entspricht heute wohl am ehesten das Problem der Medialität – ob der Text für ein Lesepublikum oder für das Theater, fürs Fernsehen oder für den Film übersetzt oder bearbeitet wird. Entsprechend dem Medium ist mit unterschiedlichen Semiosen zu rechnen; Text kann durch Körpersprache oder Beleuchtung usw. ersetzt werden (vgl. Kohlmayer 2008, 43 ff.).

(5) Im Bereich der *actio*: hier geht es um die *Konkretisierung* der *elocutio*, also um die Performanz (Knappe, Performanz, 2008). Stimmen und Körpersprache sind kulturell geprägt; was in der Ausgangskultur als Einheit von Sprache und Geste fixiert ist,

kann in der Zielkultur ganz anders sein; man stößt an Grenzen des Transfers, wenn zum Beispiel bestimmte Interjektionen und Gesten in der Zielkultur fehlen. Hier spielen Interjektionen, Pausen, Satzzeichen aller Art für die Programmierung des individuellen Sprechdukts eine große Rolle (Kohlmayer 2004, 475-482).

3. Die Stimme im Text

Im letzten Drittel meines Vortrags möchte ich noch etwas genauer auf die eben unter Fünftens angesprochene rhetorische „*actio*“ und „*pronuntiatio*“ eingehen. Dabei geht es mir um den unmittelbaren *Zusammenhang* von *elocutio* und *actio*. Selbst Knappe scheint mir noch die Performanz zu stark von der *dispositio* und *elocutio* zu trennen, als ob diese fünfte Stufe des Textproduktionsprozesses völlig neu einsetzen oder erst nach Abschluss des schriftlichen Produktionsprozesses hinzukommen würde. In der Antike kam der Redevortrag in der Tat zeitlich an letzter Stelle. Aber der antike Redner, der seinen Text ja schriftlich ausarbeitete (Till 2007, Sp. 1430; ausführlich dazu Platons *Phaidros*), versuchte ebenso wie vermutlich jeder Schriftsteller, die Art des Vortrags schon beim Gliedern und Formulieren des Textes einzukalkulieren. Bei Quintilian finden sich dazu aufschlussreiche Hinweise. Er spricht im 11. Buch seiner Rhetorik über die *pronuntiatio* (Stimme) und *actio* (Körpersprache) und pflichtet Demosthenes bei, der diesem Teil die Siegespalme („*pronuntiationi palmam dedit*“) zuerkannte, und zwar die erste, zweite und dritte, da der Vortrag *alleine* zähle („*solam*“, XI, 3, 6). Die schriftliche Ausarbeitung ist aber von Anfang an auf den Vortrag hin konzipiert; denn die *pronuntiatio* muss zu dem, wovon gesprochen wird, *passen*, wie Quintilian schreibt (XI, 3, 61); das gilt auch für die Gesten (XI, 3, 106; 164); die Übereinstimmung von Sinn und Vortragsart soll bis zur Betonung einzelner Wörter gehen (XI, 3, 174-175). Die rhetorische Rede ist eine andere Aufgabe als die schauspielerische Verkörperung (XI, 3, 182), die ja weit über den Text hinausgeht (dem Text sogar widersprechen kann). Aus Quintilians Darstellung geht klar hervor, dass schon bei der *elocutio* die *actio* vorauskalkuliert werden muss, da die Rede erst dann vollkommen ist, wenn Worte, Stimme und Gebärde *zusammenwirken* (XI, 3, 9). Kurz gesagt: dem schriftlichen Text ist die Art der Performanz weitgehend, wenn auch in Grenzen, eingeschrieben.

Ich will zu diesem für Literaturübersetzer wichtigen Thema der *schriftlichen Mündlichkeit*, die gerade seit dem Aufkommen „einer Kultur des stillen Lesens“ (Gadamer 1991, 139) im 18. Jahrhundert von Theoretikern wie Herder, Novalis oder Nietzsche oder Gadamer betont wird, hier noch die Aussagen von zwei Praktikern hinzufügen. Einmal die Stimme eines Autors, den man wohl eher für introvertiert und

rhetorikfeindlich hätte halten können. Sören Kierkegaard (1813-1855) beschreibt seine Schreibtischarbeit in seinen Tagebüchern folgendermaßen:

So habe ich zuweilen stundenlang sitzen können, verliebt in den Klang der Sprache [...]; so habe ich ganze Stunden sitzen können, ach, wie ein Flötenspieler sich mit seiner Flöte unterhält. Das meiste, was ich geschrieben habe, ist viele, viele Male gesprochen worden, ehe es niedergeschrieben wurde (Garff 2005, 395).

Der Biograph Kierkegaards berichtet über die Auseinandersetzungen Kierkegaards mit seinen Druckern, die seine Zeichensetzung nicht akzeptieren wollten. Kierkegaard wollte dadurch aber Hinweise geben, welche Performanz seinem Text eingeschrieben war. Ich zitiere wieder Kierkegaard:

Ich will mich ganz ruhig der Probe unterwerfen, daß ein Schauspieler oder ein Redner, der gewohnt ist abzutönen, zum Versuch ein kleines Stück meiner Reden liest: und ich bin überzeugt, er wird gestehen, daß er vieles, was er sonst selbst bestimmen muß, vieles, was sonst durch belehrende Winke des Schriftstellers verdeutlicht wird, hier mit Hilfe der Zeichensetzung gegeben findet (Garff 2005, 396).

Jedem literarischen Text ist die rhetorische *actio* und *pronuntiatio* mehr oder weniger deutlich einprogrammiert, und zwar erstens durch die Stilmittel der *elocutio* und zweitens durch die rhetorisch-rhythmisch suggestive Zeichensetzung. *Im lauten Schreiben des Schriftstellers ist die antike Rhetorik immer noch lebendig*. Ich zitiere ein paar Sätze aus einem Interview des Schriftstellers Uwe Timm, das in einer Monatsbeilage der FAZ kürzlich abgedruckt war:

Wenn ich schreibe, und ich sitze bis zu zehn Stunden täglich am Schreibtisch, sehe ich nicht nur abstrakte Zeichen, sondern ich höre mich sprechen, ich habe im Kopf eine permanente Stimme. Das ist angenehm, das hat etwas Musikalisches. Ich höre mich reden, auch in unterschiedlichen Stimmen. Ich habe keine paranoiden Stimmen, sondern höre immer meine Stimme: in unterschiedlichen Tempi, in unterschiedlichen Tonfällen und Dialekten (Timm 2009, 42).

Es ließen sich hier viele andere Belege für das laute Schreiben und den Wunsch nach dem lauten Lesen anführen, die auf die Kontinuität der schriftlich-rhetorischen Textproduktion von der Antike bis in die Gegenwart hinweisen. *Die Theorie der Hörbücher beginnt in der Antike*.

Ich möchte jetzt mit zwei zugespitzten Thesen die letzten zehn Minuten füllen:

1. These: Die Stimme im Text ist in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert und bis in die Gegenwart das *Tertium Comparationis* guter Literaturübersetzer, wenn sie zwischen Original und Übersetzung nach der bestmöglichen Übereinstimmung suchen. Das Wort „Übereinstimmung“ passt; es stimmt. (Ich sage aber bewusst „in Deutschland“, da diese letztlich in der Rhetorik beheimatete Erkenntnis vielleicht anderswo schon viel früher formuliert wurde. Vgl. Andreas Gipper über Leonardo Bruni).

Ich will dazu ein aktuelles Übersetzungsbeispiel zur Diskussion stellen. Daniel Kehlmann parodiert zu Beginn seines Romans „Die Vermessung der Welt“ Goethes Sprechweise. Ich zitiere die Passage, bei der es um die Erziehung Alexander (und Wilhelm) von Humboldts geht:

Seine Mutter hatte sich bei niemand anderem als Goethe erkundigt, wie sie ihre Söhne ausbilden solle.

Ein Brüderpaar, antwortete dieser, in welchem sich so recht die Vielfalt menschlicher Bestrebungen ausdrücke, wo also die reichen Möglichkeiten zu Tat und Genuß auf das vorbildlichste Wirklichkeit geworden, das sei in der Tat ein Schauspiel, angetan, den Sinn mit Hoffnung und den Geist mit mancherlei Überlegung zu erfüllen.

Diesen Satz verstand keiner. Nicht die Mutter, nicht ihr Majordomus Kunth, ein magerer Herr mit großen Ohren. Er meine zu begreifen, sagte Kunth schließlich, es handle sich um ein Experiment. Der eine solle zum Mann der Kultur ausgebildet werden, der andere zum Mann der Wissenschaft.

Und welcher wozu?

Kunth überlegte. Dann zuckte er die Schultern und schlug vor, eine Münze zu werfen. (Kehlmann 2005, 19f.).

Goethes Satz, der vom Erzähler in indirekter Rede wiedergegeben wird, klingt feierlich-klassisch und ist auch rhythmisch in schönen Bögen gestaltet, aber er besteht aus semantischem Leerlauf. Der Goethesatz programmiert also eine Art des lauten Lesens, die salbungsvoll, feierlich, ‚klassisch‘ tönt, zugleich aber aufgrund der mangelnden Präzision phrasenhaft und hohl klingt. Lexikalisch und stilistisch handelt es

sich um Festredner-Schwulst und germanistische Bildungsroman-Klischees; und Kehlmann schreibt ja eine Art Antibildungsroman oder Halbbildungsroman.¹³

Die französische Übersetzerin Juliette Aubert hat ziemlich genau auf die ‚Stimme im Text‘ geachtet, und ihre Übersetzung vom Sprechrhythmus des Originals her steuern lassen:

Leur [!] mère s’était renseignée auprès de Goethe en personne sur la manière dont elle devait faire instruire ses fils.

Des frères, répondit celui-ci, qui à eux deux reflétaient si bien la diversité des tentatives humaines et réalisaient de façon tout à fait exemplaires les vastes possibilités de l’action et du plaisir, c’était là en effet un spectacle de nature à donner de l’espoir à la pensée et fournir toutes sortes de réflexions à l’esprit.

Personne ne saisit le sens de cette phrase. (Kehlmann / Aubert 2007, 18f.).

Die auffälligsten Merkmale der Stimmführung stimmen überein: Der feierliche Einsatz ist da, auch der *anakoluthische* Neueinsatz in der Mitte („das sei in der Tat“ / „c’était là en effet“) sowie die rhythmisch angenehm proportionierte Gliederung; auch der relativ einfache Bildungsklischeewortschatz ist erhalten.

Die englische Übersetzung von Carol Brown Janeway klingt anders:

When seeking advice on how to educate her sons, his mother had turned to no less a figure than Goethe.

The latter’s response was that a pair of brothers in whom the whole panoply of human aspirations so manifested itself, thus promising that the richest possibilities both of action and aesthetic appreciation might [!] become exemplary reality, presented as it were a drama capable of filling the mind with hope and feeding the spirit with much to reflect upon.

¹³ Die Hintergründigkeit dieser Goetheparodie geht auch aus Kehlmanns FAZ-Interview vom 9. Februar 2006 hervor: „Eine satirische, spielerische Auseinandersetzung mit dem, was es heißt, deutsch zu sein – auch natürlich mit dem, was man, ganz unironisch, die große deutsche Kultur nennen kann. Für mich ist das eines der Hauptthemen des Romans, wie Andreas Maier so schön im Booklet des Hörbuchs geschrieben hat, ‚die große deutsche Geistesgeschichte, eine einzige Lebensuntauglichkeit‘. In der breiten Rezeption ist dieses Thema dann merkwürdigerweise vernachlässigt worden.“ (Nickel 2008, 27f.). Der von Kehlmann konstruierte Goethesatz bringt gewissermaßen die aus Gips bestehende Goethebüste im deutschen Bildungshaushalt zum Sprechen; und was sie verlautet, ist „lebensuntauglich“.

Nobody could make head or tail of this sentence. (Kehlmann / Janeway 2007, 13f.)

Beim lauten Lesen fallen die rhythmischen Unterschiede zuerst auf: der fehlende feierliche Einsatz am Anfang, der fehlende rhetorisch-anakoluthische Neueinsatz in der Mitte. Der genaue Vergleich kann das, was die Stimmführung sofort verrät, genauer belegen. Goethes Satz ist im Englischen syntaktisch und logisch *korrigiert* worden; es ist ein lexikalisch komplizierterer, wissenschaftlicher klingender Schachtelsatz entstanden, der weder die syntaktische Lockerheit noch die harmonisch gegliederte Mündlichkeit des Originals aufweist. Die humoristischer gefärbte Erzählersprache ("Nobody could make head or tail of this sentence.") streicht den Gegensatz zu Goethes mündlichkeitsferner Fach- und Wissenschaftssprache heraus. Man könnte vermutlich durch eine professorale Performanz des englischen Goethe-Satzes einen gewissen karikaturalen Effekt erzielen (Polonius-artig, exzentrisch). Bei Kehlmann (und auch in der französischen Fassung) herrscht eine *leisere* Ironie, die eben dadurch satirisch-entmystifizierend wirkt, dass der Satz tatsächlich von Goethe stammen könnte.

Natürlich könnte man den Übersetzungsvergleich noch um andere interessante Gesichtspunkte erweitern.¹⁴ Aber ich wiederhole meine These:

Wer beim Übersetzen auf den Sprechduktus des Originals achtet und diesen als rhetorisch-aktionalen ‚Navigator‘ benutzen kann, kommt näher an Stimme, Stil und Inhalt des Originals heran, näher als derjenige, der bei der stimm-*losen* Analyse und Translation des Textes stehenbleibt.

2. These: In der rhetorischen Persuasion herrscht alleine die Stimme des Orators; in der Literatur dagegen verwirren die unterschiedlichen und einander widersprechenden Stimmen der Figuren den Leser. Die prinzipielle Vielstimmigkeit der Literatur mobilisiert das Leserinteresse auf andere Weise als die prinzipielle Einstimmigkeit der Rhetorik. Die pointierteste Formulierung dieser These stammt vermutlich von Canettis lektürekranke Helden in dem Roman „Die Blendung“:

Nun wird von Romanen kein Geist fett. Den Genuß, den sie bieten, überzahlt man sehr: sie zersetzen den besten Charakter. Man lernt sich in allerlei Men-

¹⁴ Die in eckige Klammern gesetzten Ausrufezeichen weisen auf auffällige Um-Interpretationen der Übersetzerinnen hin, über die viel zu sagen wäre. – Außerdem stellt die indirekte Rede (die Kehlmann im ganzen Roman verwendet!) die Französisch- wie die Englisch-Übersetzerin vor ein ähnliches Problem. Die französische Übersetzerin löst es hier ‚rhetorisch-aktional‘, die englische Übersetzerin wählt eine ‚sprachkontrastiv-analytische‘ Wiedergabe.

schen einfühlen. Am vielen Hin und Her gewinnt man Geschmack. Man löst sich in Figuren auf, die einem gefallen. Jeder Standpunkt wird begreiflich. Willig überläßt man sich fremden Zielen und verliert für länger die eigenen aus dem Auge. Romane sind Keile, die ein schreibender Schauspieler in die geschlossene Person seiner Leser treibt. Je besser er Keil und Widerstand berechnet, um so gespaltener läßt er die Person zurück. Romane müßten von Staats wegen verboten sein. (Canetti 1935 / 1965, 42).

Hier wettet ein faschistoider Platon gegen die staatsgefährdenden Spiele der Poeten, denen es gelingt, die Ich-Identität der Leser aufzubrechen und das dem Ich Fremde ins Bewusstsein hineinzuschmuggeln oder gar darin zu entdecken.

4. Schluss

Wie bereits oben gesagt, sind Rhetorik und Literaturübersetzung in den Mitteln weitestgehend, aber keinesfalls im Ziel deckungsgleich. Ich schließe mich daher gegen Knapes Universalisierung der Rhetorik lieber (zum Beispiel) Paul Ricoeurs theoretischer *Unterscheidung* zwischen Literatur und Rhetorik an. Ricoeur differenziert folgendermaßen:

- die *Literatur* appelliere an die *Imagination* der Leser, um deren *konventionelle* Einstellungen zu *hinterfragen*;

- die *Rhetorik* dagegen stütze sich auf allgemein akzeptierte Normen und Meinungen und *verhindere* letztlich die Freisetzung der Imagination des Publikums, um ihr Überzeugungsziel zu erreichen (Deciu Ritivoi, / Graff 2008, 949).

Ricoeurs Argumentation mit der weiter oben zitierten Reise-Metapher verknüpfend, fasse ich rhetorisch-plakativ zusammen:

Die überzeugende Rhetorik gibt *Antworten*, die überzeugende Literatur stellt *Fragen (und in Frage)*. Die überzeugende Rhetorik führt zu einem *Ziel*, die überzeugende Literatur führt den Leser auf die *Suche nach einer Antwort*.

Die Literaturübersetzung wäre also dann *überzeugend*, wenn sie die Stimmen der Erzähler und Figuren möglichst *genau, vielstimmig und vollständig* auch in anderen Sprachen und Kulturen hörbar machen könnte.

Bibliographie

- Bernofsky, Susan: *Foreign Words. Translator-Authors in the Age of Goethe*. Wayne State University Press: Detroit, 2005
- Blödorn, Andreas / Langer, Daniela / Scheffel, Michael (Hrsg.): *Simme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. De Gruyter: Berlin, New York, 2006
- Canetti, Elias: *Die Blendung*. Hanser: München, 1965
- Deciu Ritivoi, Andreea / Richard Graff: "Rhetoric and modern literary theory", in: Fix, Ulla / Gardt, Andreas / Knape, Joachim (Hrsg.): *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*. 1. Halbband. De Gruyter: Berlin, New York, 2008, S. 944-959
- Derrida, Jacques: „Theologie der Übersetzung“, in: Alfred Hirsch (Hrsg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1997, S. 15-36
- Diez, Georg: "Beruf: Schriftsteller. Wie Kathrin Passig und Daniel Kehlmann den deutschen Literaturbetrieb erleben", in: *DIE ZEIT*, 17.08.2006, Nr. 34
- Ebbinghaus, Uwe: „Bachmannpreis: ‚Ein ordentliches Metapherngestöber‘. Interview mit Katrin Passig“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. Juni 2006
- Gadamer, Hans-Georg: „Rhetorik und Hermeneutik“ (Auszug) (1976), in: Kopperschmidt, Josef (Hrsg.): *Rhetorik. Band II: Wirkungsgeschichte der Rhetorik*. WBG: Darmstadt, 1991, S. 138-153
- Garff, Joakim: *Sören Kierkegaard. Biographie*. Aus dem Dänischen von Herbert Zeichner und Hermann Schmid. DTV: München, 2005
- Garbe, Christine: „Leser/Leserin (Lesetheorie/Lesekultur)“, in: Brunner, Horst / Moritz, Rainer (Hrsg.): *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Erich Schmidt: Berlin, 1997, S. 182-185
- Gössmann, Wilhelm: „Das literarische Schreiben als Zentrum von Schreiberfahrungen“, in: Gössmann, Wilhelm / Christoph Hollender (Hrsg.): *Schreiben und Übersetzen. „Theorie allenfalls als Versuch einer Rechenschaft“*. Gunter Narr: Tübingen, S. 11-30
- Hermans, Theo: „Metaphor and image in the discourse on translation: A historical survey“, in: Kittel, Harald et al. (Hrsg.): *Übersetzung / Translation / Traduction*. 1. Teilband. De Gruyter: Berlin, New York, 2004, S. 118-128
- Heylen, Romy: *Translation, Poetics, and the Stage. Six French Hamlets*. Routledge: London and New York, 1993
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. München, 1976

- Kehlmann, Daniel: *Die Vermessung der Welt*. Roman. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 2005
- Kehlmann, Daniel: *Measuring the World*. Translated by Carol Brown Janeway. Quercus: London, 2007
- Kehlmann, Daniel: *Les arpenteurs du monde*. Roman traduit de l'allemand par Juliette Aubert. Babel: Actes Sud, 2007
- Knape, Joachim: *Was ist Rhetorik?* Reclam UB: Stuttgart 2000
- Knape, Joachim: „Performanz in rhetoriktheoretischer Sicht“, in: Kämper, Heidrun / Ludwig M. Eichinger (Hrsg.) *Sprache – Kognition – Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung*. De Gruyter: Berlin, New York, 2008, S. 135-150 (IDS Jahrbuch 2007)
- Knape, Joachim: „Rhetorik der Künste“, in: Fix, Ulla / Gardt, Andreas / Knape, Joachim (Hrsg.): *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*. 1. Halbband. De Gruyter: Berlin, New York, 2008, S. 894-927
- Kohlmayer, Rainer: „Der Literaturübersetzer zwischen Original und Markt. Eine Kritik funktionalistischer Übersetzungstheorien“, in: *Lebende Sprachen* 33, 1988, 145-156
- Kohlmayer, Rainer. *Oscar Wilde in Deutschland und Österreich. Untersuchungen zur Rezeption der Komödien und zur Theorie der Bühnenübersetzung*. Tübingen: Niemeyer, 1996.
- Kohlmayer, Rainer: „Frank Wedekind's Sex Tragedy *Lulu* in English and French Versions. The Case for an Individualistic View of Literary Translation“, in: Chesterman, Andrew et al. (Hrsg.): *Translation in Context*. Benjamins: Amsterdam / Philadelphia. 2000, 293-304
- Kohlmayer, Rainer, „Literarisches Übersetzen: Die Stimme im Text“, in: DAAD (Hrsg.), *Germanistentreffen Deutschland – Italien, Bari 2003. Tagungsbeiträge*, Bonn 2004, 465-486
- Kohlmayer, Rainer. „Mediale Voraussetzungen und strukturelle Besonderheiten des Literaturübersetzens. Reflexionen eines Praktikers“, in: Pöckl, Wolfgang (Hrsg.): *Im Brennpunkt: Literaturübersetzen*. Lang: Frankfurt am Main, 2008, 43-58
- Leupold, Gabriele / Katharina Raabe (Hrsg.): *In Ketten tanzen. Übersetzen als interpretierende Kunst*. Wallstein Verlag: Göttingen, 2008
- Nickel, Gunther (Hg.): Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“. Materialien, Dokumente, Interpretationen. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 2008

- Oesterreich, Peter L.: „Anthropologische Rhetorik“, in: Fix, Ulla / Gardt, Andreas / Knape, Joachim (Hrsg.): *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*. 1. Halbband. De Gruyter: Berlin, New York, 2008, S. 869-880
- Perloff, Marjorie, „'Aber ist nicht wenigstens gleich: gleich?' Wittgenstein und die Frage der Übersetzbarkeit von Dichtung“, in: John Gibson / Wolfgang Huemer (Hrsg.): *Wittgenstein und die Literatur*, Frankfurt 2006, 58-83
- Platon: *Politeia*. In: Platon: *Sämtliche Werke. Nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher*. Band III. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 1958, S. 67-311
- Platon: *Phaidros*. In: Platon: *Sämtliche Werke. Nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher*. Band IV. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 1958, S. 7-60
- Schreiber, Michael. *Übersetzung und Bearbeitung: zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Gunter Narr, 1993.
- Staub, Harald: „Literaturbetrieb: Und nächstes Jahr den Nobelpreis“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. Juli 2006
- Till, Dietmar: „Stilistikum“, in: Gerd Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 8. Niemeyer: Tübingen, 2007, Sp. 1429-1438
- Till, Dietmar: „Rhetorik des Affekts (Pathos)“, in: Fix, Ulla / Gardt, Andreas / Knape, Joachim (Hrsg.): *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*. 1. Halbband. De Gruyter: Berlin, New York, 2008, S. 646-669
- Timm, Uwe: „'Nein, sagt die Stimme'“ (Interview), in: *Chrismon* 04, 2009, S. 42
- Venuti, Lawrence: *The Scandals of Translation. Towards an ethics of difference*. Routledge: London & New York, 1998