

Wissen und Können des Literaturübersetzers.

Bausteine einer individualistischen Kompetenztheorie

von Rainer Kohlmayer

Bei einer Antrittsvorlesung¹ wäre es vielleicht angebracht, die Wissenschaftsdisziplin, für die man die 'venia legendi' erworben hat, in einen größeren historischen, philosophischen oder sozialpolitischen Rahmen zu stellen. Ich möchte hier aber keinen Forschungsbericht vorlegen über die peinliche Vorgeschichte der Interkulturellen Germanistik im Dritten Reich oder über die erfreulichere Wiedergeburt in der Bundesrepublik noch will ich auf die Globalisierung der Märkte und Kulturkontakte eingehen, der die Interkulturelle Germanistik ihre expansive Dynamik letztlich verdankt.² Ich möchte stattdessen in einer Art Motto zwei große Philologen zitieren, die ich deswegen schätze, weil sie sehr viel mehr waren als nur bedeutende Philologen.

Der erste ist **Jakob Grimm**, der sogenannte "Vater der Germanistik". Er gehörte bekanntlich zu den "Göttinger Sieben", jenen Professoren, die 1837 den Mut hatten, gegen den Verfassungsbruch des Hannoverschen Königs zu protestieren und deshalb fristlos entlassen und aus dem Land gejagt wurden.

Als der 52-jährige Zwangsarbeitslose Jakob Grimm über die Gründe seines Protestes befragt wurde, schrieb er unter anderm den stolzen Satz, um den es mir hier geht: "Es gibt noch Männer, die auch der Gewalt gegenüber ein Gewissen haben." (Gerstner 83) Diesen schönen Satz, der natürlich um die Frauen erweitert werden muß, sollte auch die Interkulturelle Germanistik in der ganzen Welt niemals vergessen.

Die zweite philologische Leitfigur, die ich zitieren möchte, ist **Friedrich Nietzsche**. In seinen 1872 gehaltenen Vorträgen *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* zeichnet er ein ironisches Bild des üblichen Universitätsbetriebs:

"Wenn ein Ausländer unser Universitätswesen kennenlernen will, so fragt er zuerst mit Nachdruck: 'Wie hängt bei euch der Student mit der Universität zusammen?' Wir antworten: 'Durch das Ohr, als Hörer.' Der Ausländer erstaunt. 'Nur durch das Ohr?' fragt er nochmals. 'Nur durch das Ohr', antworten wir nochmals. Der Student hört. Wenn er spricht, wenn er sieht, wenn er gesellig ist, wenn er Künste treibt, kurz, wenn er lebt, ist er selbständig, das heißt unabhängig von der

Bildungsanstalt. Sehr häufig schreibt der Student zugleich, während er hört. Dies sind die Momente, in denen er an der Nabelschnur der Universität hängt. <...>

Der Lehrer aber spricht zu diesen hörenden Studenten. Was er sonst denkt und tut, ist durch eine ungeheure Kluft von der Wahrnehmung des Studenten abgeschieden. Häufig liest der Professor, während er spricht. <...> Ein redender Mund und sehr viele Ohren, mit halbsoviel schreibenden Händen – <...> das ist die in Tätigkeit gesetzte Bildungsmaschine der Universität." (Nietzsche 252 253)

Das waren die beiden Motti, die ich uns allen zur Beherzigung voranstellen wollte: Jakob Grimms mutige Verbindung von Wissenschaft und Gewissen, Friedrich Nietzsches warnender Spott über die Verkümmerng der Kreativität in einem allzu arbeitsteiligen, entfremdeten Lehr- und Lernbetrieb. Beide Äußerungen haben hintergründig einiges mit dem eigentlichen Thema meiner Antrittsvorlesung zu tun, wie sich im weiteren Verlauf hoffentlich zeigen wird.

1. Der Markt für Literaturübersetzungen

Literaturübersetzungen sind für die Interkulturelle Germanistik schon deswegen besonders relevant, weil in Deutschland besonders viel übersetzt wird. Daher zunächst ein kurzes Wort über die materielle Basis der Literaturübersetzung, d.h. über den deutschen Übersetzungsmarkt. Die Literaturübersetzer sind zum großen Teil Gelegenheitsarbeiter und Individualisten, somit statistisch nur schwer erfaßbar. Lediglich die Produkte sind einigermaßen genau zu zählen.

Von 50 000 Neuerscheinungen auf dem deutschen Büchermarkt des Jahres 1984 war jeder achte Titel eine Übersetzung, also ca. 6 000 Bücher. 40% davon, also immerhin 2 400 Bücher, gehörten in den Bereich der schönen Literatur. In weitem Abstand folgten Jugendschriften, Philosophie, Psychologie, Medizin. (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 5.5.1986). Für das Jahr 1988 meldete der *Börsenverein des deutschen Buchhandels* einen neuen Rekord auf dem deutschen Buchmarkt: 68 000 Titel. Jede *siebte* Neuerscheinung war eine Übersetzung, d.h. fast 10 000 Bücher bzw. Titel pro Jahr; bei rund 4000 Büchern handelt es sich um literarische Übersetzungen. (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 7.10.1989) 1994 erreichte die Buchproduktion in Deutschland mit mehr als 70 000 Titeln wieder einen neuen Rekord. Die deutschen Verlage standen mit dieser Produktion hinter China und Großbritannien an dritter Stelle in der Welt. (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 6.7.1995)

Zu diesem ständig wachsenden Büchermarkt kommt für literarische Übersetzer ein zweiter Markt: die rund 120 Bühnenverlage, die die deutschen Bühnen mit

Theatertexten und Übersetzungen beliefern. In der Spielzeit 1991/92 wurden an den deutschsprachigen Theatern (mit Österreich und Schweiz) über 2000 verschiedene Stücke gespielt. Fünfzig bis sechzig Prozent der Stücke, also über 1 000, waren Übersetzungen.³ Außerdem werden literarische Übersetzungen für die Film- und Funkindustrie in Form von Drehbuch- und Hörspielübersetzungen, Film- und Fernseh-Synchronisation und -Untertitelung hergestellt. Darüber liegen jedoch keinerlei Statistiken vor.

Auf jeden Fall ist die Frage, auf die ich jetzt eingehen will "Welche Art von übersetzerischer Kompetenz braucht der literarische Übersetzer?" durchaus auch von einer gewissen praktischen, sprich wirtschaftlichen und beruflichen Relevanz. Ich werde zunächst drei mehr oder weniger bekannte Prämissen über den literarischen Text vorausschicken; danach gehe ich ins Detail, indem ich eine Reihe von Einzelkompetenzen, die der Literaturübersetzer haben oder erwerben sollte, beschreiben werde. Zunächst also drei Prämissen, die in manchen heutigen Übersetzungstheorien nicht hinreichend berücksichtigt werden.

2. Drei Prämissen: Publikumsdistanz, *Spielcharakter*, Expressivität

Die **erste** Voraussetzung betrifft das **Verhältnis zwischen dem literarischen Text oder Autor oder Übersetzer und den Lesern oder Adressaten**. Aus der literarischen Rezeptionsforschung weiß man, daß zwischen Autor, Text und Publikum bestimmte Wechselbeziehungen bestehen. Im nachhinein sind hier oft interessante Entdeckungen gelungen, zum Beispiel, an wen und weshalb Goethe oder Brecht ein bestimmtes Gedicht richtete, was es mit der Widmung von Hölderlins *Hyperion* auf sich hat usw. Auch die *Rezeptionsverweigerung* ist interessant: Weshalb Beethoven Mozarts *Don Giovanni* nicht mochte, weshalb Kaiser Wilhelm II. über Hauptmanns Dramen empört war, weshalb Frank Wedekind seine *Lulu*-Dramen mehrmals umschrieb und entschärfte, um sie auf dem deutschen Theater unterbringen zu können.

Aus der Rezeptionsforschung läßt sich hundertfach belegen, daß Autoren sich einem kleinen oder größeren Publikum mehr oder weniger deutlich und mehr oder weniger erfolgreich anzupassen suchten. Darf man daraus nun den Schluß ziehen, daß man einem zu schreibenden oder zu übersetzenden literarischen Text durch entsprechende Einstellung auf "das" Zielpublikum zum Erfolg verhelfen kann? Keineswegs, glaube ich. Es handelt sich beim Umkehrschluß von der Rezeptionsforschung zur präskriptiven Übersetzungstheorie um einen Trugschluß. Aus der Tatsache, daß bestimmte Bücher früher bei bestimmten Leuten auf ein bestimmtes Echo stießen, läßt sich nicht ableiten, daß man im voraus die Leute bestimmen kann, die in Zukunft ein bestimmtes literarisches Werk lesen werden.

Jede Vorhersage dieser Art ist willkürlich. Selbst die Massenmedienforschung verzichtet seit langem darauf, zwischen Produktion und Publikumsreaktion eine zuverlässige Prognosemöglichkeit anzunehmen. Der Begriff der "obstinate audience" (Bauer 319 328) ist seit 30 Jahren in der Medienforschung bekannt; im heutigen Jargon der Medienforschung sagt man achselzuckend, das Publikum sei eben "soziologisch amorph" (Weitz 5) und daher unberechenbar.⁴

Daher meine erste, etwas allzu pointierte These: Da die zukünftigen Leser eines literarischen Werkes – des Originals oder der Übersetzung – dem Autor oder Übersetzer zwangsläufig unbekannt sind, ist das Werk gezwungen, sich seine Leser zu *schaffen*. Kurzgesagt: **Literatur produziert Leser, sie reproduziert nicht ein Stamm- oder Abonnement-Publikum.**⁵ Es wäre ein sinnloses Bemühen, etwa bei den deutschen Umberto-Eco- oder David-Lodge-Übersetzungen ein irgendwie abgegrenztes Zielpublikum anzuvisieren, etwa die deutschen Anglisten, Polizisten oder Touristen usw. Beim Verfassen oder Übersetzen von Geschäftsbriefen für namentlich bekannte Empfänger kann man sich auf die Adressaten einstellen, bei der literarischen Übersetzung nicht.

Diese These ist deswegen "allzu pointiert", weil ich dabei die auf den verschiedenen Literaturmärkten herrschenden Machtverhältnisse ignoriert habe – die oligopolistische Macht der Verlage und Kritiker, die Eigendynamik der Medien im weitesten Sinn. Insofern hat die abkürzende Formulierung, daß das literarische Werk seine Leser selbst *produzieren* wird, eine idealistische Schlagseite. Ich will es hier aber bei dieser Abkürzung belassen.

Bei der **zweiten** Prämisse geht es um den Realitätsbezug der Literatur: **Der literarische Text ist keine Reproduktion einer Realität, sondern er produziert eine Realität.** Die ästhetische Produktion schafft eine "Als-ob"-Realität, eine fingierte Welt, die eine gewisse raum-zeitliche Autonomie beansprucht. Die sprachlichen Handlungen eines literarischen Textes haben *Spiel*charakter, es sind Handlungen *ohne unmittelbaren Zweck*,⁶ was nicht bedeutet, daß es Handlungen ohne jeden Realitätsbezug oder gar ohne Sinn wären. Literaten sehen sich oft gezwungen, gefährliche Spiele zu spielen. In vielen Ländern wurden und werden bestimmte literarische Imaginationsspiele verboten und verfolgt. Der spielerische Umgang mit den sogenannten Realitäten wird von vielen religiösen, politischen und wirtschaftlichen Machthabern als fundamentales Risiko empfunden. Auf den Einwand, daß ich hier den kantianischen Begriff der *Autonomie* des Kunstwerks zu einem unhistorischen Popanz mache, wäre zu erwidern, daß das "Als-ob"-Verhalten, das zweck- und zeitentrückte Spiel ein angeborenes Verhalten ist, das der Mensch mit vielen Tieren teilt (Groos, *Thiere*; Preiser, *Spiel*). Denken Sie an die Spiele junger Kätzchen oder an Delphine. Das spielerische Handeln ist jedenfalls, wenn wir uns mit der üblichen – von Schiller bis Gadamer reichenden – Exklusivität auf den Menschen beschränken, eine anthropologische

Konstante, was natürlich nicht bedeutet, daß alle Spiele gleich gut sind.

In den pragmatisch angehauchten Übersetzungs- und Sprachtheorien ist der Begriff des *zwecklosen Handelns*, der bei Max Weber durchaus vorkommt, nicht vorgesehen, so daß in diesen Theorien von Max Webers verschiedenen Handlungsbegriffen (im Plural!) nur der *zweckrationale, monofunktionale* Handlungsbegriff übriggeblieben ist, der auf das spielerische Handeln der Kunst nicht paßt. Im Banne dieses schwerwiegenden Mißverständnisses kam es vor allem in den achtziger Jahren gelegentlich zur Reduktion der Theorie der literarischen Übersetzung auf die Behauptung, daß man auch bei der Literaturübersetzung "den" Zweck im Auge haben müsse, um das "translatorische Handeln" zum Erfolg zu führen.⁷ Dagegen ist also zu sagen: Literarisches Handeln ist nicht zweckbezogen, sondern sinnbezogen.

Diese Prämisse muß durch zwei Nachbemerkenngen nuanciert bzw. erweitert werden. Erstens: Die ästhetische Welt eines Romans oder Theaterstücks usw. ist nicht völlig autonom und abgehoben; die Erkenntnis bzw. das Verständnis der ästhetischen Als-ob-Realität setzt viel Kenntnis der spielerisch verfremdeten Realität voraus. Zweitens (und das ist für die Übersetzungswissenschaft insgesamt wichtig): Auch bei nicht-ästhetischen Texten bzw. Übersetzungen greift der monofunktionale Handlungsbegriff zu kurz. Sprechen ist eine *Mehrzweckhandlung*, **Sprachgebrauch ist in der Regel *mehrfunktional***, es gibt nicht viele Äußerungen oder gar Texte, die sich ohne Gewalt auf einen einzigen Zweck reduzieren ließen. "Sprachliches Handeln (ist) überhaupt immer so etwas wie ein Balanceakt <...>: der Versuch, verschiedenen und widersprüchlichen Forderungen gerecht zu werden." (Hermanns 79)

Die Schlußfolgerung aus der Tatsache, daß Sprachgebrauch *mehrfunktional* ist, kann für den Übersetzer nur bedeuten, daß er in jeder Übersetzung einen möglichst umsichtigen Kompromiß konstruieren muß.

Die **dritte** Prämisse ergibt sich daraus, daß es sich bei literarischen Texten um *expressive* Texte handelt. Das heißt, daß literarische Texte immer ein fingiertes sprechendes Ich bzw. menschliches Subjekt als Ausgangspunkt haben bzw. konstruieren, daß immer eine subjektive Perspektive präsent gehalten wird. Die " **expressive Prägnanz** " des literarischen Textes, sein subjektiver "Stil" (Pfeiffer 710), kann für die Zwecke des literarischen Übersetzers entsprechend den drei großen Gattungen konzeptionell etwa so vereinfacht werden: In dramatischen Texten geht es um *ganze Figuren*, es muß die verbale und körpersprachliche Sprech- und Verhaltensweise der einzelnen Figuren wiedergegeben werden; in narrativen Texten müssen die *individuellen Stimmen* des Erzählers und der zitierten Personen wiedergegeben werden; in lyrischen Texten muß die *Stimmung* bzw. – wie Herder sagt – der "Ton" erkannt und wiedergegeben werden. Offensichtlich handelt es sich hier um Aufgaben, die zwar keineswegs irrational

sind, wohl aber in jedem Fall eine subjektive und holistische Vorgehensweise erfordern.

Publikumsdistanz, *Spielcharakter* und *Expressivität* scheinen drei grundlegende Merkmale literarischer Texte zu sein. Das bedeutet keineswegs, daß die Literatur nicht auch gleichzeitig und notgedrungen eine Ware wäre oder daß der literarische Übersetzer sich nicht auf einem (keineswegs demokratisch funktionierenden) Markt befinden würde. Der literarische Markt und der Markt der Literaturübersetzung existieren offensichtlich, aber es werden dort eben *spezifische* Waren gehandelt bzw. nicht gehandelt; man sollte diesen Markt nicht mit dem Fach- oder Lehrbuchmarkt usw. zusammenwerfen, wie dies in manchen Übersetzungstheorien geschieht.

Die entscheidende Kompetenz des literarischen Übersetzers ist nun, um meine Hauptthese zu nennen, konzeptioneller, holistischer Art: die Fähigkeit ganzheitlichen Verstehens und der Entwicklung einer ganzheitlichen *Konzeption*. Im Grunde wird diese Kompetenz des Literaturübersetzers aus zweierlei Kompetenzquellen gespeist: aus Können und Wissen oder, begrifflich genauer, aus translatorischen und metatranslatorischen Fähigkeiten. Vereinfacht ausgedrückt und konkretisiert: Der Literaturübersetzer muß nicht nur in der Lage sein, zu übersetzen, sondern auch ein Vor- oder Nachwort zu schreiben, in dem er Rechenschaft ablegt, z.B. den Stil des Originals beschreibt und seine eigene Übersetzweise bzw. Übersetzungskonzeption als Reaktion darauf begründet. Der *metatranslatorische Kommentar* des Übersetzers sollte ein absolut unerläßlicher Bestandteil jeder literarischen Übersetzung sein. Gewiß, man kann auch im Kommentar die größten Dummheiten und größten Lügen auftischen. Dennoch ist dies auch der einzige Ort, wo der Übersetzer seine übersetzerische Kompetenz explizit beweisen kann. Gleichzeitig bietet der **metatranslatorische Kommentar** die gute und oft einzige Gelegenheit, das Problem der Adressatenanonymität des literarischen Marktes teilweise zu überwinden, da man im Nachwort – da es sich um einen nicht-fingierten Text handelt – durchaus auf einige unterschiedliche Erwartungen einer ansonsten amorphen Leserschaft gezielt eingehen kann. Wichtig dürfte auch die Möglichkeit sein, die Haltung der Rezensenten und sonstigen Vermittlungsinstanzen zu beeinflussen. Das metatranslatorische Nachwort des Übersetzers ist schließlich auch den Verlagen gegenüber ein wirkungsvolles Mittel der Aufwertung des Übersetzerberufs.

3. Einzelkompetenzen des Literaturübersetzers

Nach dieser Beschreibung des Bedingungsrahmens der literarischen Übersetzung und der Nennung der entscheidenden konzeptionellen Kompetenz des Übersetzers möchte ich nun verschiedene Einzelkompetenzen aufzählen, über die der literarische Übersetzer verfügen sollte, wobei sich aber die einzelnen Übersetzerindividuen naturgemäß sehr stark unterscheiden. Die übersetzerische Kompetenz ist aufs engste mit der individuellen Lebensgeschichte des einzelnen verbunden. Auf die Frage: "Über welche Kompetenzen sollte der Literaturübersetzer verfügen?" würde ich vor allem sieben Bereiche aufzählen, die sich zum Teil überlappen, obwohl die Liste andererseits keine Vollständigkeit beansprucht. Ich möchte hier also keine schlüsselfertige Theorieschule errichten, sondern höchstens erprobte Theoriebausteine beschreiben.

Erstens: *Textkritische Kompetenz.* Der literarische Übersetzer sollte wissen bzw. feststellen können, ob die von ihm zu übersetzende Textvorlage authentisch ist bzw. welchen Echtheitsgrad sie hat. Er müßte im Nachwort darüber Rechenschaft geben können. Es ist ärgerlich, wieviele angebliche Übersetzungen oder Bearbeitungen gemacht werden, ohne daß der Originaltext auch nur konsultiert wird: Man plagiiert oder variiert einfach eine Vorgängerübersetzung. Der Göttinger Sonderforschungsbereich "Literarische Übersetzung" hat hier Dutzende von Fallbeispielen vorgelegt. Aber selbst wenn ein Übersetzer seinen Text selbst übersetzt, übersetzt er oft nicht den authentischen. Ich will nur ein Beispiel antippen: Wilde verfaßte seine *Salome* in französischer Sprache. Die deutsche Rezeption beruht jedoch ausschließlich auf der englischen Version, die nicht von Wilde stammt. Für literarische Übersetzer ist also ein philologisches Bewußtsein, daß er zu den Quellen zurückgehen sollte, Teil seiner übersetzerischen Kompetenz.

Zweitens: *Verstehenskompetenz.* Je größer das sprachliche und kulturelle Wissen des Übersetzers ist, desto größer ist seine Verstehenskompetenz. Da der Text nach Ansicht der gegenwärtig herrschenden Texttheorien nur die Spitze des Eisbergs ist, muß der Übersetzer sehr viel Hintergrundwissen mitbringen, um die unter der Oberfläche bzw. zwischen den Zeilen stehenden Voraussetzungen eines Textes zu verstehen. Ein schlichtes Beispiel: Wer Englisch oder Französisch oder eine andere Fremdsprache nur aus dem Wörterbuch gelernt hat, weiß nichts über die erhebliche Bedeutung der Intonation oder des Sprechtempos oder der dialektalen Färbungen. Aber auch Einzelwörter können schon weitgespannte Rahmen (oder *Frames*) sozialer, politischer usw. Art evozieren. Natürlich kann niemand alles wissen. Übersetzer haben im Laufe ihres Lebens in sehr unterschiedlichem Maß die Gelegenheit, an Subkulturen, Alltagskulturen, Jugendkulturen, an den verschiedenen Gesellschaftsschichten, am literarischen Leben usw. zu partizipieren. Beim Wortschatz lebender Autoren helfen oft auch die größten Wörterbücher nicht weiter. Die Lösung besteht für den literarischen

Übersetzer in der Regel darin, daß er sich auf bestimmte Autoren und deren 'Welt' spezialisiert. Ein besonderes Problem ist natürlich das Verstehen europäischer Kulturen. Im Grunde müßte hier gelten: Je entfernter die Kultur ist, aus der man übersetzt, desto wichtiger und kompetenter sollte das metatranslatorische Nachwort des Übersetzers sein. Der übersetzerische Austausch – wie auch der sonstige Warenaustausch – findet aber weit überwiegend zwischen Kulturen und Populationen statt, die sich ähnlich sind. Man darf vielleicht sogar behaupten, daß das literarische Übersetzen ein Gespräch ist, das nur zwischen den Großstädten der Welt stattfindet. Die Übersetzungen aus dem Englischen und Französischen ins Deutsche machen dabei alleine schon rund 80 Prozent der jährlich hierzulande übersetzten Literaturmenge aus. (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 5.5.1986)⁸ Die sogenannten 'kleinen Literaturen' haben es heute schwerer denn je, von der Peripherie ins Zentrum zu gelangen; sehr oft gelingt dies nur über das Englische oder Französische. Übersetzer ohne Englischkenntnisse stehen auf verlorenem Posten.

Zur Verstehenskompetenz gehört auch das Umgehen–Können mit Wörterbüchern. Es ist erheiternd oder erschütternd, wie viele und wie gravierende Wortschatzfehler in literarischen Übersetzungen einfach deswegen auftreten, weil die Übersetzer in Zweifelsfällen nicht ein größeres einsprachiges Wörterbuch konsultieren. Ich möchte kurz zwei typische Fälle von lexikalischen Mißverständnissen besprechen, die durch mangelnden oder mangelhaften Wörterbuchgebrauch entstanden sind.

(a) In meinem ersten Beispiel hat der Übersetzer nur in einem zweisprachigen Wörterbuch nachgeschlagen. Um die Jahrhundertwende konnte das englische Wort "bangle" noch zweierlei Objekte bezeichnen – einen *Stock* (heute obsoletere Bedeutung) oder ein *Armband*. Der erste deutsche Übersetzer von Wildes *The Importance of Being Earnest*, der nur recht ungenaue Kenntnisse des Englischen besaß, übernahm beim Nachschlagen von "bangle" den ersten Eintrag seines zweisprachigen Wörterbuchs, was zu dem Ergebnis führte, daß der schicke Londoner Dandy seiner Freundin Cecily angeblich versprochen hatte, immerzu den *kleinen Knotenstock* mit sich herumzutragen, den sie ihm geschenkt hatte,⁹ während im Original Cecily versprochen hatte, das *kleine Armband* niemals abzulegen, das er ihr (!) geschenkt hatte.¹⁰ Der knorrige Gehstock mußte bei der (mißglückten) deutschen Erstaufführung des Wildeschen Stückes in Berlin (1902) in der Hand des Londoner Dandys eigentümlich alpenländisch–rustikal aussehen. Punktuelle lexikalische Fehlgriffe können – durch die damit eventuell einhergehenden *Frame*–Änderungen – erhebliche konzeptionelle Konsequenzen haben.

(b) Andererseits ist die Konsultation eines möglichst reichhaltigen Wörterbuchs auch das beste Gegengift gegen Theorieblindheit, d.h. jene Verblendung, bei der man vor lauter Konzeption die lexikalischen Baumwurzeln nicht mehr sieht. Daher noch ein zweites Beispiel: In einem 1990 erschienenen Aufsatz über die Translation von Theaterstücken wird als Zweck oder "Skopos" eines Bühnenstücks

das Ziel genannt, "durch Lachen die Luft zu reinigen und den Dialog in Gang zu halten" (Essler–Raghunath 256), was teils eine umweltfreundliche, teils eine für Dialogpartner wie Zuschauer ermüdende Aufgabe sein dürfte. Unter der Überschrift "Erhaltung des komischen Effekts durch Adaptation der Realia" wird "a neolithic posthole" mit "einem Briefkasten des Neolithikums" (Essler–Raghunath 263–264) übersetzt, was die Übersetzungstheoretikerin zu Recht für komisch hielt. Es handelt sich jedoch um rein übersetzerische Komik; das Original ist an dieser Stelle fachsprachlich präzise. Um die Bedeutung eines seltenen Wortes wie "posthole" zu erfahren, muß man ein größeres Wörterbuch konsultieren, bevor man unter theoretischem Zugzwang auf Komik à la Flintstones tippt. Im englischen Kontext geht es komplizierterweise nämlich darum, daß zwei Bücher mit säurehaltigem Papier, deren Überreste man im Sand gefunden hatte, so zersetzt und verblaßt waren wie die Pfostenspuren von Pfahlbauten der Jungsteinzeit. Ein "posthole" ist laut Webster "a hole into which a post is sunk", hat also nichts mit einem Briefkasten zu tun.¹¹

Fazit: Erst muß man die Ressourcen des Verstehens ausschöpfen, d.h., das verstanden haben, was tatsächlich dasteht, bevor man sich konzeptionell festlegt. Die Literaturübersetzung sollte immer auf einem soliden philologischen Fundament ausgangssprachlichen Verständnisses errichtet werden.

Drittens: Produktionskompetenz. Die beste Verstehenskompetenz nützt dem Übersetzer wenig, wenn er nicht in der Zielsprache und –kultur über eine noch flexiblere Produktionskompetenz verfügt. Ein bekannter amerikanischer Übersetzer schreibt: "<...> unless we are devoted to a single author with a fairly consistent style, we have to be, in a sense, more versatile writers in our own language than the people whose writings we translate are in theirs." (Glassgold 125) Ein englisches Wortspiel verstehen und ins Deutsche transferieren können sind zweierlei. Londoner Cockney erkennen und in Berliner Schnauze transponieren können sind zweierlei. Als fragwürdiges Beispiel braucht man nur an Salingers Kultroman *Catcher in the Rye* von 1951 zu denken: New Yorker Jugendjargon verblaßte in der Übersetzung des Ehepaars Böll (1954) zu biederer Abiturientenprosa. Natürlich kann niemand sämtliche Jargons seiner Muttersprache beherrschen. Gerade an der Universität tritt hier oft ein systematischer Verarmungsprozeß ein: Ich möchte nachdrücklich an die eingangszitierte Polemik Nietzsches erinnern. Entsprechend der Produktionsfähigkeit unterscheidet sich auch die Qualität der Übersetzungen. Der Literaturübersetzer sollte aber in jedem Fall in der Lage sein, eine Konzeption zu entwickeln, wie er die im Ausgangstext erkannten Stilebenen und –kontraste in die Zielkultur plazieren kann.

Ein positives Beispiel einer in ihrer Konsequenz und Brillanz geradezu genialen Konzeption ist Wollschlägers Übersetzung von Wildes *An Ideal Husband*. Wollschläger kompensiert dabei das Fehlen einer sozial gehobenen Aussprache

und Intonation im Deutschen dadurch, daß er den gesamten Text von Anfang bis Ende *lexikalisch* erhöht und präziöser macht:

MRS MARCHMONT: Olivia, I have a curious feeling of absolute faintness. I think I should like some supper very much. I know I should like some supper.

LADY BASILDON: I am positively dying for supper, Margaret! (Wilde, *Husband* 154)

MRS MARCHMONT: Olivia, ich fühle mich auf einmal ganz komisch flau. Ich glaube, ein kleines Souper würde nichts schaden. Ja, ein kleines Souper würde mir gar nicht schaden.

LADY BASILDON: Souper! Ich vergehe regelrecht vor Hunger, Margaret! (Wilde, *Ehemann* 31)

Im Englischen haben wir eine lexikalisch einfache Sprache, die aber durch den dazugehörenden und dazu zu hörenden Tonfall erheblich an sozialem Hintergrund und an Komik gewinnt. Wollschläger produziert im Deutschen eine moderne, snobistische Schickeriasprache, die sehr gut die soziale Nuance und Theatralität des Originals reproduziert.

Viertens: *Übersetzungswissenschaftliche Kompetenz.* Damit meine ich nicht, daß der Literaturübersetzer sich irgendeiner übersetzungswissenschaftlichen Theorie oder Methode verschreiben müßte. Aber ich halte es für unerläßlich, daß der Literaturübersetzer – und nicht nur dieser – weiß, in welcher ehrenvollen Tradition er steht, wie ungeheuer wichtig der Übersetzerberuf im Laufe der Geschichte gewesen ist und in der Gegenwart noch ist.

Übersetzungswissenschaftliche Kompetenz hat für mich viel mit dem Wissen über bedeutende theoretische Konzeptionen des Übersetzens in Geschichte und Gegenwart sowie über bedeutende übersetzerische Leistungen zu tun. Eine Übersetzerausbildung, die diesem Beruf seine historische Dimension nicht zumindest in Ansätzen vermittelt, läßt die Übersetzer gleichsam in der Luft hängen, als praktizistische Eintagsfliegen, die mehr oder weniger zufällig irgendwelche modischen oder altmodischen Grundsätze mitbekommen haben. Der Literaturübersetzer müßte jedenfalls in der Lage sein, in einem Nachwort die von ihm gewählte Übersetzungsmethode auch dadurch zu begründen, daß er sich in eine Tradition stellt oder mit ihr auseinandersetzt.

Fünftens: *Empathische Kompetenz*. Die Notwendigkeit des ganzheitlichen Sich–Einfühlens in eine Figur oder Stimme oder Stimmung und des ganzheitlichen Nach– oder Neuschaffens einer Figur oder Stimme oder Stimmung in der Zielsprache liegt für alle literarischen Übersetzer auf der Hand, weil literarische Texte eben *expressiv* sind. Die empathische Kompetenz überlappt sich zwar mit der Verstehens– und Produktionskompetenz, verdient aber doch besondere Hervorhebung, weil die meisten Übersetzungstheorien (weniger die literarischen Übersetzer selbst!) hier einen faustdicken blinden Fleck haben. Ich muß das etwas erläutern, wobei ich zwischen dem passiven Ausdrucksverstehen und dem aktiven Ausdrucksvermögen unterscheide.

Alle Menschen haben ein angeborenes ganzheitliches Ausdrucksverstehen, das im Laufe des Lebens durch die vielfältigsten Erfahrungen differenziert wird. Wir erkennen praktisch von Geburt an Liebe, Aggressions– oder Angstverhalten. Später lernen wir auch die Symptome der Gelehrsamkeit oder Betrunkenheit oder Arroganz erkennen. Die Summe unseres Ausdrucksverstehens bezeichnen wir im Deutschen meist als "Menschenkenntnis", ein wissenschaftlich höchst anfechtbarer Begriff, der aber im Prinzip eine ähnlich unscharfe und unentbehrliche Individualkompetenz darstellt wie unser Wissen über sprachlich–semantische Stereotype, über 'Frames', 'Scenes', 'Schemes', 'Scripts' oder wie immer die psycholinguistischen und kognitiven Begriffe für unser ungenaues Wissen lauten.¹²

Etwas anders ist es mit unserem angeborenem Ausdrucksvermögen. Viele Verhaltens– und Entfaltungsmöglichkeiten werden uns im Laufe des Lebens gesellschaftlich wegtrainiert oder verweigert; wir werden geschlechtsspezifisch, kulturspezifisch, schichtspezifisch, familienspezifisch, rollenspezifisch auf eine bestimmte Bandbreite von Ausdrucksweisen festgelegt. Die virtuose Vielfalt der frühkindlichen Artikulationen und Schreie, Bewegungen, Spiele und Verhaltensweisen muß notgedrungen einem Repertoire von erwartbarem, berechenbarem Verhalten weichen. Dieser Prozeß der Zivilisierung und Konformisierung reduziert bei vielen Menschen die Fähigkeit oder Bereitschaft, *spontan* "aus der Rolle zu fallen", "sich gehen zu lassen", "aus der Haut zu fahren", "die Beherrschung zu verlieren" und wie immer die sprachlichen Spuren des psycho–sozialen Zivilisationsprozesses lauten mögen. Literaturübersetzen erfordert nun aber häufig ein solches "Aus–der–Rolle–Fallen" oder spielerisches Fingieren ungewohnter oder historisch ausgestorbener Rollen, wie man beim lauten Lesen eines x–beliebigen Theaterstücks, Romans oder Gedichts jederzeit überprüfen kann. Der Literaturübersetzer muß aktiv und sprachlich–ganzheitlich ein ungewöhnlich breites Rollenrepertoire beherrschen, was in unserer normalen Lebenswelt sicher als "unseriös", "lächerlich" usw. gelten dürfte – wie ja auch das Auftreten literarischer Figuren in unserer Alltagswelt einige Verwunderung auslösen würde. Daß das Rollenspiel für den Literaturübersetzer grundlegend ist, hat Jiri Levy erkannt und formuliert, wenn auch nur beiläufig.¹³ Ich könnte hierzu aber auch viele andere prominente Übersetzer zitieren. Mag sein, daß in diesem Punkt eine gewisse Kompetenzblockade für manche "seriöse" Übersetzer liegt,

obwohl es vermutlich für jeden Übersetzertyp auch eine Art von Literatur gibt, die ihm oder ihr besonders 'liegt' oder gar – und das meine ich ziemlich wörtlich – auf den Leib geschrieben ist. Wer Thomas Manns *Felix Krull* übersetzt, muß an seinem Schreibtisch eine andere Schau abziehen als derjenige, der Peter Handke oder Stefan George übersetzt.

Gerade weil die empathische Kompetenz für Literaturübersetzer so unerlässlich ist, ist hier auch eine deutliche Warnung nötig: die Warnung vor der "voreiligen Empathie" (Burke 132), zumal der voreiligen Vereinnahmung fremder Mentalitäten. Die 'kongeniale Empathie', wie ich einmal klischeehaft–idealistisch sagen möchte, setzt viel sprachliches und kulturelles Wissen voraus.

Ein negatives Beispiel möge zur Veranschaulichung des Gemeinten dienen: Der erste amerikanische Wedekind–Übersetzer schätzte den sozialen Stellenwert der schweizerdeutschen Mundart falsch ein; er kannte anscheinend nicht die stolze dialektale Sprechtradition vornehmer Basler Patrizierfamilien. In der amerikanischen Fassung der *Lulu*–Tragödie von 1914 wurde aus der dialektalen Sprechweise eines Basler Privatdozenten für Philosophie, der aus einer solchen Familie stammt,¹⁴ einfach ein "very broad and flat accent", und laut Übersetzeranweisung sollte er anfangen zu fluchen "in the broadest north–country vowels." (Wedekind, *Pandora* 74) Der Übersetzer hatte starken Dialekt voreilig mit Vulgarität assoziiert. Konsequenterweise verwandelte er den habilitierten Basler Privatdozenten Dr. Hilti nicht nur in einen bäuerlich sprechenden Hinterwäldler, sondern degradierte ihn auch zu einem bloßen "tutor", der selbst noch studierte und dem er anscheinend eher den Dialekt und Bordellbesuch zutraute.¹⁵ Damit war Wedekinds bitterböse Pointe der Bordell–Begegnung zwischen der heruntergekommenen Lulu und dem kalvinistischen Zerrbild erfolgreicher innerweltlicher Askese verschwunden. Empathische Fehlgriffe gehen immer an die Substanz, da dabei das ganze Figurengefüge eines Dramas oder Romans aus dem Gleichgewicht geraten kann.

Sechstens: Textsortenspezifische Kompetenz. Es ist selbstverständlich, daß der Literaturübersetzer – je nach der gewählten Gattung – über narrative, dramaturgische oder poetologische Kenntnisse verfügen muß. Insgesamt stellt die Tradition der Rhetorik und Poetik einen wahren Schatz von differenziertesten Werkzeugen zur Verfügung, die auch für die Übersetzer von politischen Reden, Zeitungskommentaren, Werbebroschüren und dgl. wichtig sind. Bleiben wir aber beim Literaturübersetzer. Wer einen Roman übersetzt, muß sich in den verschiedenen Verfahren der Erzählperspektive auskennen, und zwar möglichst kontrastiv.¹⁶ Er müßte sich folglich im metatranslatorischen Nachwort über die damit verbundenen Übersetzungsprobleme äußern können. Es ist erstaunlich, wie oft auch sehr gute Übersetzer die narrative Perspektive des Originals eigenmächtig korrigieren, ohne dem Leser eine Erklärung dafür zu geben, wie z.B. Helen Lowe–Porter, die wichtigste amerikanische Übersetzerin Thomas Manns. In der

Erzählung *Das Wunderkind* verwandelt sie Präsens in Präteritum und stellt eine klare Erzählerübersicht her, wo im Original 'erlebte Rede' und impressionistische Verwirrung herrschen. Die Übersetzerin ordnet, was Thomas Mann kunstvoll verwirrt hatte. Daß dabei unter anderem die "weißseidenen Höschen" des Wunderkinds zu "white socks" (Mann, *Infant* 257) entschärft wurden, lag in der Logik der puritanischen Aufräumungsarbeit.¹⁷

Oder – um ein technisch ähnliches Beispiel aus der Politik zu nehmen – die englische und französische, zum Teil auch die deutsche Presse berichtete über Bundestagspräsident Jennings verunglückte Pogrom–Gedenkrede von 1988, als habe Jenninger nicht – literarisch sicherlich allzu präventiös – in 'erlebter Rede', sondern ausschließlich in seiner eigenen Perspektive über den Nationalsozialismus gesprochen, eine schlimme Verwechslung, die zu einem riesigen Skandal und Jennings Rücktritt führte. Im Prinzip hatten die falschen inter– und intralingualen 'Übersetzungen' Jennings Zitate zu dessen eigenen Aussagen gemacht.¹⁸

Die Dramen– und Lyrikübersetzung erfordert wieder eigene Textsortenkompetenzen. Wer ein Theaterstück übersetzt, muß nicht nur auf die individuelle Sprechweise der Figuren, sondern auch auf Sprechbarkeit, Verstehbarkeit und Theatralik achten. Wer Lyrik übersetzt, muß unter anderem etwas über Metren und Rhythmen wissen und sollte wohl auch musikalisch begabt sein.

Siebtens und letztens: *Metaideologische und interkulturelle Kompetenz.* Der Literaturübersetzer sollte ein Bewußtsein dafür haben, welche ideologischen Spuren einem Text eingeschrieben sind bzw. wo die ideologischen und mentalitätsspezifischen Bruch– oder Reibungsstellen beim Transfer in die Zielkultur stecken. Ich will damit – in deutlichem Gegensatz zu präskriptiven Übersetzungstheorien jeder Provenienz – keinem Übersetzer vorschreiben, wie er sich in solchen Fällen verhalten sollte. Ich persönlich würde es für eine Zumutung halten, mir von irgendeiner Übersetzungstheorie sagen zu lassen, daß ich mich in diesem Punkt möglichst dem Auftraggeber, der Verlagspolitik, dem Publikum, dem Innenministerium usw. anpassen müßte. Aus der NS–Zeit gibt es Beispiele von übersetzerischer Funktionärgesinnung, übersetzerischer Subversion und von übersetzerischem Eskapismus. Übersetzer arbeiten nun einmal im unsicheren sprachlichen Grenzgebiet historischer, kultureller, ideologischer, sozialer Bruchstellen und Konfrontationen und müssen damit rechnen, als Individuen auch moralische Entscheidungen fällen zu müssen. Da sie sozial meist abhängig sind und am kürzeren Hebel sitzen, neigen sie in der Regel eher zur Neutralisierung und Harmonisierung gravierender Differenzen, was an sich nichts Schlechtes ist. Außerdem haben Übersetzer gelegentlich auch selbst tief eingewurzelte ideologische Überzeugungen, die sich nicht einfach verdrängen lassen und die als bewußte oder unbewußte perspektivische Färbung oft in den Übersetzungen

nachweisbar sind.

In jedem Fall scheint es mir jedoch unabdingbar zu sein, daß Übersetzer möglichst präzise, explizite *Kenntnisse* über die ideologischen und kulturellen Konfliktherde ihrer Kultur- und Sprachgebiete haben. Breite Geschichtskennntnisse sind wichtig, genügen aber nicht. Übersetzer sollten auch über kulturanthropologische Kenntnisse im weitesten Sinne verfügen: Erbrecht, Familienstruktur, Stellung der Frau, Einwanderungspolitik und dgl., und zwar möglichst kontrastiv. Ich denke dabei an grundlegende Kulturvergleiche wie Dinzelbachers *Europäische Mentalitätsgeschichte* oder die Bücher des französischen Soziologen Emmanuel Todd. Erst auf der Basis eines solchen Vorwissens können Übersetzer eine bewußte Entscheidung fällen. Diese Entscheidungen betreffen zum Beispiel das Problem, ob man dem deutschen Kinopublikum Woody Allens Judenwitze unzensiert zumuten will oder nicht; oder ob man sexistisch klingende Äußerungen ansonsten sympathischer Bühnenfiguren kommentarlos stehen lassen will oder nicht – "Das Leben eines Mannes ist von höherem Wert als das einer Frau." (Wilde, *Ehemann* 178) Zum Glück kommen derart peinliche Entscheidungssituationen nicht allzu häufig vor. Andererseits haben ideologisch markierte Äußerungen einen langfristigen Ausstrahlungseffekt. Auch für diese Fälle wäre – soweit es um Printmedien geht – das metatranslatorische Nachwort der geeignete Ort, um explizit Rechenschaft abzulegen und um bewußt, verantwortungsbewußt eine interkulturelle Vermittlerrolle zwischen den Fronten zu übernehmen.

Die Zeiten der stillschweigenden Bevormundung des Zielpublikums sollten eigentlich vorbei sein, obwohl sie vermutlich niemals vorbei sein werden. Ein krasses Beispiel: Noch 1925 druckste und munkelte ein deutscher Übersetzer im Vorwort einer Übersetzung folgendes:

Es war nötig, die Gräfin von Koefeld, die im Original die Gattin des Grafen ist, für das deutsche Theater in seine Nichte zu verwandeln und manches wegzulassen, was ein deutsches Publikum nicht verzeihen würde. (Dumas 1)

Der besorgte Übersetzer wollte dem deutschen Publikum der Weimarer Zeit nicht die schockierende Erfahrung zumuten, lesen zu müssen, wie die italienische Ehefrau des schwedischen Gesandten mit dem Londoner Schauspieler Edmund Kean fast – ich betone: fast! – ein harmloses Rendez-vous gehabt hätte. Es handelte sich dabei um Alexandre Dumas' Schauspiel *Kean*, ein spätromantisches Stück, das 110 Jahre zuvor (1816) in Paris ohne jeden Skandal aufgeführt worden war. Es ist erstaunlich, mit welcher Hartnäckigkeit z.B. auch die deutschen Molière-Übersetzer sich am domestizierten Frauenbild der deutschen Klassik orientierten, um dem deutschen Publikum die emanzipatorischen Frivolitäten der Neuzeit zu verheimlichen oder zu ersparen.

Zur metaideologischen und interkulturellen Kompetenz des Literaturübersetzers gehört zweifellos ein gesteigertes Bewußtsein pluralistischer 'Modernität'. Übersetzer sollten sich als Spezialisten des Übergangs verstehen, und zwar in zeitlicher und kultureller Bedeutung: Sie müssen den schwierigen Balanceakt beherrschen, die Vergangenheit zu kennen, in der Gegenwart zu leben, aber für die Zukunft zu übersetzen. Unsere großzügige Copyrightgesetzgebung schützt das Recht des Urhebers (d.h. auch des Übersetzers) bis 70 Jahre nach seinem Tod. Der heutige Literaturübersetzer sollte daher nicht zum Nachwächter oder gar zur Altlastquelle des literarischen Lebens werden. Er sollte sich vielmehr als Agent der Weltliteratur verstehen, etwa in dem Sinn, wie dies im Oktober 1994 anlässlich der Tagung des Internationalen Schriftstellerparlaments in Straßburg von Salman Rushdie formuliert wurde:

"Writers are citizens of many countries: the finite and frontiers country of observable reality and everyday life, the boundless kingdom of imagination, the half-lost land of memory, the federations of the heart which are both hot and cold, the united states of the mind <...>, the celestial and infernal nations of desire, and – perhaps the most important of all our habitations – the unfettered republic of the tongue." (Rushdie 2)¹⁹

Die Annäherungen in Richtung auf diese "unfettered republic of the tongue" – die freie Republik der Sprache – hängen entscheidend von der interkulturellen und metaideologischen Kompetenz der Literaturübersetzer ab, aber auch von jener Zivilcourage, die der "Vater der Germanistik" 1837 in Göttingen bewiesen hatte. Zu Wissen und Können des literarischen Übersetzers müssen daher Gewissen und Mut hinzutreten.

Bibliographie

Bauer, Raymond A. "The obstinate audience". *American Psychologist* 19 (1964): 319–328.

Böhmer, Karl, Hrsg. *Deutsche Saat in fremder Erde*. Berlin: "Zeitgeschichte", Verlag und Vertriebsgesellschaft m.b.H., 1936.

Burke, Peter. "Stärken und Schwächen der Mentalitätengeschichte." *Mentalitäten–Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse*. Hrsg. von Ulrich Raulff. Berlin: Wagenbach, 1987. 127–145.

Dinzelbacher, Peter, Hrsg. *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Kröner, 1993.

Dumas, Alexander. *Kean. Schauspiel in fünf Aufzügen*. Aus dem Französischen von Louis Schneider. Leipzig: Reclam, 1925.

Dymond, Rosalind F. "A Scale for the Measurement of Empathic Ability." *Journal of Consulting Psychology* 13 (1949): 127–133.

Essler–Raghunath, Ulrike. "Skopos und Bühnenübersetzung. Aspekte der Translation von Theaterstücken." *TextconText* 5 (1990): 251–266.

Gadamer, Hans–Georg. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 2. Auflage, durch einen Nachtrag erweitert. Tübingen: Mohr, 1965.

Gerstner, Hermann. *Brüder Grimm in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt, 1973.

Glassgold, Peter. "The Social Responsibility of Literary Translators Today." *Translation Excellence: Assessment, Achievement, Maintenance*. American Translators Association Scholarly Monograph Series. Volume I. Ed. Marilyn Gaddis Rose. University Center at Binghamton: SUNY, 1987. 125–134.

Gössmann, Wilhelm. "Das literarische Schreiben als Zentrum von Schreiberfahrungen." *Schreiben und Übersetzen: "Theorie allenfalls als Versuch einer Rechenschaft"*. Hrsg. von Wilhelm Gössmann und Christoph Hollender. Tübingen: Narr, 1994. 11–29.

Groos, Karl. *Die Spiele der Thiere*. Jena: Gustav Fischer, 1896.

Groos, Karl. *Die Spiele der Menschen*. Jena: Gustav Fischer, 1899.

Heringer, Hans Jürgen. *"Ich gebe Ihnen mein Ehrenwort": Politik, Sprache, Moral*. München: Beck 1990. 163–176.

Hermanns, Fritz. "Handeln ohne Zweck. Zur Definition linguistischer Handlungsbegriffe". *Kommunikation und Kooperation*. Hrsg. von Frank Liedtke und Rudi Keller. Tübingen: Niemeyer, 1987. 71–105.

Holzcamp, Klaus. "Zur Geschichte und Systematik der Ausdruckstheorien." *Handbuch der Psychologie in 12 Bänden*. 5. Band: *Ausdruckspsychologie*. Hrsg. von Robert Kirchhoff. Göttingen: Verlag für Psychologie Dr. C.J. Hogrefe, 1965. 39–113.

Holz–Mänttari, Justa. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1984.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg: Rowohlt, 1956.

Ickler, Theodor. "Deutsch als Fremdsprache – Eine Abgrenzung." *Deutsch als Verkehrssprache in Europa*. Hrsg. von Joachim Born und Gerhard Stickel. Berlin, New York: de Gruyter, 1993. 273–198.

Kelletat, Andreas F. "Die Rückschritte der Übersetzungstheorie." *Übersetzen im Fremdsprachenunterricht. Beiträge zur Übersetzungswissenschaft – Annäherungen an eine Übersetzungsdidaktik*. Hrsg. von Rolf Ehnert und Walter Schleyer (Materialien Deutsch als Fremdsprache 26). Regensburg: AKDaF beim DAAD, 1987. 33–49.

Kindermann, Heinz, Hrsg. *Rufe über Grenzen. Antlitz und Lebensraum der Grenz- und Auslanddeutschen in ihrer Dichtung*. Berlin: Junge Generation Verlag, 1938.

Kohlmayer, Rainer. "Der Literaturübersetzer zwischen Original und Markt. Eine Kritik funktionalistischer Übersetzungstheorien." *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 (Theatron Bd. 20) (= Habil.–Schrift: *Das Theater der Übersetzer*, 1993).

Levenston, E.A. and G. Sonnenschein. "The Translation of Point-of-View in Fictional Narrative." *Interlingual and intercultural communication: discourse and cognition in translation and second language acquisition studies*. Ed. Juliane House and Shoshana Blum-Kulka. Tübingen: Narr, 1986. 49–59.

Levy, Jiri. *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt: Athenäum, 1969.

Maletzke, Gerhard. *Massenkommunikationstheorien*. Tübingen: Niemeyer, 1988. 23–31.

Mann, Thomas. *Das Wunderkind. Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1963. 271–278.

Mann, Thomas. *The Infant Prodigy*. Translated by H.T. Lowe-Porter. *The Penguin Book of German Stories*. Ed. F.J. Lampont. Harmondsworth: Penguin, 1974. 257–265.

Nietzsche, Friedrich. *Werke in Drei Bänden*. Hrsg. von Karl Schlechta. Dritter Band. München: Hanser, 1958.

- Pfeiffer, K. Ludwig. "Produktive Labilität. Funktionen des Stilbegriffs." *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. 685 725.
- Preiser, Siegfried. "Das Spiel als pädagogisches Medium." *Die Psychologie des 20. Jahrhunderts*. Verlegt bei Kindler. Zürich: Kindler, 1980. Bd. XI. 357–379.
- Rosch, Eleanor. "Natural Categories". *Cognitive Psychology* 4 (1973): 328–350.
- Rushdie, Salman. "A Declaration of Independence." *Littératures. Revue du Parlement International des Écrivains*, Octobre/novembre (1994): 2.
- Smith, Adam. *Theorie der ethischen Gefühle*. Hrsg. von Walther Eckstein. Hamburg: Meiner, 1977.
- Snell–Hornby, Mary. *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1988.
- Stanzel, Franz K. *Theorie des Erzählens*. 4., durchgesehene Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989.
- Todd, Emmanuel. *La Troisième planète. Structures familiales et systèmes idéologiques*. Paris: Seuil, 1983.
- Todd, Emmanuel. *L'invention de l'Europe*. Paris: Seuil, 1990.
- Todd, Emmanuel. *Le destin des immigrés. Assimilation et ségrégation dans les démocraties occidentales*. Paris: Seuil, 1994.
- Wedekind, Frank. *Pandora's Box. A Tragedy in Three Acts*. Translated by Samuel A. Eliot, Jr. *Glebe* 2.4 (1914): 3–79.
- Wedekind, Frank. *Werke in zwei Bänden. Band I: Gedichte und Lieder. Prosa. Frühlings Erwachen und die Lulu–Dramen*. Hrsg. von Erhard Weidl. München: Winkler, 1990.
- Weitz, Michael. "Mitspielen. Zäsuren in der Mediengeschichte." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Beilage "Geisteswissenschaften", 14.6.1995: 5.
- Wilde, Oscar. *The Importance of Being Earnest*. Ed. Russell Jackson. London: Ernest Benn, 1980.
- Wilde, Oscar. *An Ideal Husband*. Ed. Russell Jackson. *Two Society Comedies*. Ed. Ian Small and Russell Jackson. London: Ernest Benn, 1983.
- Wilde, Oscar. *Bunbury*. Deutsch von Felix Paul Greve. Minden in Westf.: J.C.C.

Bruns, o.J. (1903).

Wilde, Oscar. *Ein idealer Ehemann. Eine Gesellschafts-Komödie*. Neu übersetzt von Hans Wollschläger. Zürich: Haffmans, 1986.

Zimmermann, Peter, Hrsg. *"Interkulturelle Germanistik": Dialog der Kulturen auf Deutsch? 2.*, erg. Aufl. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Lang, 1991.

1. Es handelt sich hier um den leicht erweiterten Text meiner Antrittsvorlesung an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz für das Fach *Interkulturelle Germanistik* vom 29. Juni 1995. Der Vortragsduktus wurde in der schriftlichen Fassung weitgehend beibehalten. Eine frühere Fassung war anlässlich der Germersheimer *Kompetenz*-Tagung am 11. November 1994 vorgetragen worden.

2. Die Vorgeschichte der *Interkulturellen Germanistik* im Dritten Reich verdient eine eigene Untersuchung, wobei die Erforschung der Beziehungen zu den Auslandsdeutschen im Mittelpunkt stehen müßte. Typische Buchtitel wie Karl Böhmers *Deutsche Saat in fremder Erde* oder Heinz Kindermanns *Rufe über Grenzen* verdeutlichen, daß es bei der damals propagierten "zwischenvölkischen Gesinnung" (Böhmer 5) nicht um Dialog, sondern um Echo und Selbstbespiegelung ging, um die Frage also, wie "deutsches Wesen aus fremden Spiegeln widerstrahlt" (Böhmer 6). – Die Neugründung des Faches *Interkulturelle Germanistik* ist vor allem der Initiative Alois Wierlachers zu verdanken. Die Neuerung gegenüber der früheren Germanistik besteht meiner Ansicht nach darin, daß das Fach sich mit sprachlichen und kulturellen *Austauschbeziehungen* befaßt, wobei die Analyse der Übersetzungsarbeit (aus dem Deutschen und ins Deutsche) den fruchtbarsten Forschungsbereich der Zukunft darstellen dürfte. Der zum Teil vehement vorgetragene Kolonialismusverdacht gegenüber dem neuen Fach (Zimmermann, Ickler u.a.) muß ernstgenommen werden; andererseits gehört gerade die Aufarbeitung 'kolonialistischer' Austauschverzerrungen zum Kernbereich einer modernen *Interkulturellen Germanistik*. Wie die traditionelle Germanistik im Zuge der nationalen Einigung entstand, so ist die Herausbildung der *Interkulturellen Germanistik* eine epochale Begleiterscheinung der Globalisierung der wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Institutionen.

3. Diese Zahlen sind extrapoliert aus den (unvollständigen) Statistiken über die meistgespielten Stücke und Autoren der Spielzeit 1991/92, abgedruckt in *Der Autor* 69. 1–2 (1994): 220 251.

4. Vgl. auch Maletzke 23 31.

5. In einem schönen Aufsatz über "Das literarische Schreiben als Zentrum von Schreiberfahrungen" zitiert Wilhelm Gössmann eine aufschlußreiche Interview-Äußerung von Günter Grass: "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 anreisen und sich Kapitel anhören mußten; und für ein imaginäres Publikum, das ich mir kraft Vorstellung herbeizitierte, habe ich geschrieben." (Gössmann 20)

6. Vgl. zum folgenden Hermanns 71–105.

7. Typisch dafür ist Holz-Mänttärís auf die Literaturübersetzung bezogene Behauptung: "ein durch translatorisches Handeln produzierter Text, soll er funktionsgerecht sein, (kann) nur prospektiv zweckgerichtet auf ein kulturelles Gefüge hin produziert werden." (Holz-Mänttärís 91) Vgl. kritisch dazu Kelleterat sowie Kohlmayer, "Literaturübersetzer".

8. Zum Vergleich: Die literarischen Übersetzungen aus dem Spanischen ins Deutsche machten 1994 3 Prozent, die aus dem Portugiesischen ganze 0,5 Prozent aus (Dr. Ray-Güde Mertin in einem Vortrag in Germersheim am 13.6.1995).

9. "CECILY. (...) und dies ist der kleine Knotenstock mit dem wahren Liebesknoten, den du immer zu tragen versprochen hast" (Wilde, *Bunbury* 65).

10. "CECILY. (...) and this is the little bangle with the true lovers' knot I promised you always to wear" (Wilde, *Importance* 63).

11. In demselben Aufsatz wird eine ganze Reihe ähnlich skurriler Übersetzungen angeboten, angefangen von "feindlichen Gasen" (255) über das "Überführen" eines Landes zum Islam (256) bis zu peinlichen Artikelfehlern in gespreiztem Übersetzerdeutsch: "Tut mir leid, wenn ich dich verstimmt habe, aber das ist *der* wichtigste Artefakt, *den* wir aus der früh versunkenen Aufklärung besitzen." (264)

12. Eine brauchbare Definition von 'Empathie' stammt von Rosalind F. Dymond: "Empathy will be used in this paper to denote the imaginative transposing of oneself into the thinking, feeling and acting of another and so structuring the world as he does." (Dymond 127) Dieser umfassende gestaltpsychologische Ansatz ist bisher von keiner Übersetzungstheorie integriert worden, während Eleanor Roschs relativ enge gestaltlinguistische Prototypensemantik von der Übersetzungswissenschaft geradezu enthusiastisch aufgenommen wurde und wird. Die kognitivistische Vermutung, daß etwa das Rotkehlchen in den Köpfen der meisten Deutschen (oder jedenfalls der deutschen Linguisten) als prototypischer Vogel haust, ist für literarische Übersetzer aber sicher weniger relevant als die Frage, was z.B. für die Sprech-, Denk- und Verhaltensweise bestimmter sozialer Gruppen als prototypisch gilt. Zur Ausbildung literarischer Übersetzer gehört, polemisch gesagt, weniger 'Vogel'-Wissen als vielmehr 'Menschen'-Kenntnis und Einfühlungs-Training.

13. Er schrieb, daß "der Übersetzung von allen Künsten die Schauspielkunst am nächsten" (Levy 66) komme; er empfiehlt für die Ausbildung literarischer Übersetzer daher auch die Entwicklung "ähnlicher Methoden <...>, wie Stanislavsky sie zur Herausbildung von Schauspielern angewendet hat." (Levy 46)

14. "DR. HILTI: <...> Nein, iach birn Prifot-Tozänt; iach läsä Philossoffie ahn der Unifärsität. Sakchärmänt, iach bien nämliach ous einär oltän Basler Bodriziär-Fomiliä." (Wedekind, *Lulu* 715)

15. "DR. HILTI. <...> No, I'm a tutor (!); I read (!) philosophy at the University. The truth is, I come of a very old country (!) family." (Wedekind, *Pandora* 74)

16. Eine Anleitung für solche Überlegungen bieten z.B. Levenston and Sonnenschein, allerdings ohne Stanzels grundlegendes Buch einzuarbeiten.

17. Man vergleiche die Wirkung der Tempus-, Genus- und Perspektivenverschiebungen:

"Das Wunderkind kommt herein – im Saale wird's still. <...> Es geht an den Rand des Podiums vor, lächelt, als sollte es fotografiert werden, und dankt mit einem kleinen, schüchternen und lieblichen Damengruß, obgleich es ein Knabe ist. <...> Aber gegen die weißseidenen Höschen stechen scharf die bloßen Beinchen ab, die ganz braun sind; denn es ist ein Griechenknabe." (Mann, *Wunderkind* 271)

"The infant prodigy entered. The hall became quiet. <...> He advanced to the edge of the platform and smiled as though he were about to be photographed; he made a shy, charming gesture of greeting, like a little girl. <...> But against the white socks his bare little legs stood out quite brown, for he was a Greek boy." (Mann, *Infant* 257)

18. Vgl. zur Jenninger-Rede und ihrer Rezeption Heringer 163–176.

19. "Schriftsteller sind Bürger vieler Länder: des engen und umgrenzten Landes der sichtbaren Realität und des Alltagslebens, des grenzenlosen Königreichs der Phantasie, der halbverlorenen Heimat der Erinnerung, der heißen und kalten Bündnisse des Herzens, der vereinigten Staaten des Geistes, der himmlischen und höllischen Nationen der Begierde und – vielleicht die wichtigste aller unserer Wohnungen – der freien Republik der Sprache." (Übersetzung: R.K.)