



Klaus Peter MÜLLER

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Rainer KOHLMAYER

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Forum:

Klaus Peter Müller und
Rainer Kohlmayer
im Gespräch

**Engaging with Translation.
New Readings of
George Steiner's *After Babel***

Marco Agnetta
Larisa Cercel
Brian O'Keeffe
[eds.]

1/2021

**Yearbook of Translational Hermeneutics
Jahrbuch für Übersetzungshermeneutik**

Journal of the Research Center
Zeitschrift des Forschungszentrums

HK

Hermeneutics and Creativity, University of Leipzig
Hermeneutik und Kreativität, Universität Leipzig

DOI: 10.52116/yth.vi1.38



Cite this article:

Müller, Klaus Peter / Kohlmayer, Rainer (2021): „Forum: Klaus Peter Müller und Rainer Kohlmayer im Gespräch“. In: *Yearbook of Translational Hermeneutics* 1, pp. 411–430. DOI: <10.52116/yth.vi1.38>.



Klaus Peter MÜLLER
Johannes Gutenberg-Universität Mainz

KOHLMAYER, Rainer (2019): *Literaturübersetzen. Ästhetik und Praxis*. Berlin: Peter Lang. 213 S. ISBN: 978-3-631791370.

KOHLMAYER, Rainer (2020): *Kritische Übersetzungswissenschaft. Theoriekritik, Ideologiekritik, Übersetzungskritik*. Berlin: Peter Lang. 259 S. ISBN: 978-3-631811931.

Rainer Kohlmayer hat den Vorteil, viel Erfahrung in beiden wesentlichen Bereichen des Literaturübersetzens zu besitzen, in der Theorie ebenso wie in der Praxis. Er war jahrzehntelang Dozent an dem Fachbereich der Universität Mainz, der in Germersheim einen besonderen Fokus auf Sprache, Kultur und Translation setzt, und er hat ebenso lang vor allem Dramen übersetzt, die in großen, anerkannten Theatern zur Aufführung kamen (etwa seine Übersetzung von Molières *Tartuffe* von 2010 bis 2020 u. a. im Stadttheater Bern, Staatstheater Darmstadt. Oscar Wildes *Bunburry* und *Ein dialer Gatte* begannen 1986 auf der Landesbühne Hannover, dann im Schauspielhaus Zürich usw.). Eine solch „konsequente Einheit von Theorie und Praxis“ propagiert er immer wieder und stellt sie als das besondere „Neue“ auch in seinem Band *Literaturübersetzen* vor, der „kohärente theoretische Reflexion über die ästhetische Besonderheit des literarischen Übersetzens mit praktischen Beispielen und Anregungen zum Selbermachen anbietet“ (*Literaturübersetzen*, fortan: LÜ, S. 10). Der Band ist für alle gedacht, „die gerne selbst

einmal literarische Texte übersetzen“, und für Dozierende, die es Studierenden beibringen wollen (LÜ, S. 11).

Kohlmayers Grundpositionen finden sich in beiden hier besprochenen Büchern ebenso wie in seinen zahlreichen Aufsätzen. Er versteht Literaturübersetzen als „eine Kunst im Sinne des lateinischen Wortes ‚ars‘, in dem Wissen und Können eine Einheit bilden“. Literaturübersetzer sind damit „(im Idealfall) gelehrte Könner und Künstler“ (LÜ, S. 11). Literatur ist charakterisiert durch ästhetische Qualitäten, die eine Übersetzung wieder- und weitergeben will, um etwas Schönes, Bleibendes und Neues herzustellen (LÜ, S. 12). Genaues Lesen und großes Wissen von kulturellen Kontexten ermöglichen es Übersetzern, so viel Kreativität zu entwickeln, dass sie vom Ausgangstext nicht gegängelt werden, sondern ein attraktives (schönes, bleibendes, neues) Produkt in der Zielsprache gestalten können. Während er also immer wieder deutlich macht, dass Übersetzen eine künstlerische Tätigkeit ist, behauptet er aber gleichzeitig, „dass der Praxis des Literaturübersetzens meist eine *kohärente Theorie zugrundeliegt*“ (LÜ, S. 10) bzw. dass jeder Übersetzer bei seiner Arbeit mit dem Ausgangstext „schließlich eine translatorische *Hypothese* formuliert, deren Annäherungswert bzw. Wahrheitsgehalt den optimalen und individuellen Möglichkeiten einer Problemlösung entsprechen könnte“ (*Kritische Übersetzungswissenschaft*, fortan: KÜ, S. 20).

Das ist etwas vage und nicht ausreichend erklärbar damit, dass Kohlmayer für seine „Theorie der Übersetzungspraxis“ den „offene[n], dynamische[n] Begriff der ‚Annäherung‘“ dem der Äquivalenz vorzieht (KÜ, S. 19). Es wird daher besonders spannend sein herauszufinden, wie genau Kohlmayer ‚ästhetisch‘ definiert, gerade im Verhältnis zur Sprache, die ja das Mittel zur Gestaltung der Ästhetik ist, und welche Hypothesen oder kohärenten Theorien er in Übersetzungen entdeckt und in seinen eigenen Übersetzungen verwendet.

Das Buch *Literaturübersetzen* hat drei große Teile: 1. „Ästhetische Grundlagen“ mit fünf Unterkapiteln auf rund 115 Seiten, 2. „Zur Praxis der drei großen Gattungen“ mit Unterkapiteln zu dramatischer, narrativer und lyrischer Literatur (56 Seiten), 3. einen

„Heiteren Epilog“ mit zwei kurzen Unterkapiteln auf 8 Seiten. Die ästhetischen Grundlagen beginnen mit einem für Kohlmayer sehr wichtigen Thema, der „Subjektivität“ (Kap. 1, S. 15–40). Man fragt sich allerdings schon, wieso Subjektivität Teil der ästhetischen Grundlagen sein kann. Sie ist sicher Ursache für die spezifische Gestaltung der Ästhetik eines Textes. Aber seine Grundlage? Die von Kohlmayer dann so gelobten Vergleiche des Literaturübersetzens mit Schauspielerei, dem Besitz von einem großen „sprachlichen Rollenspektrum und das Einfühlungsvermögen beim Literaturübersetzen“ unterstützen ebenso wenig eine besondere Subjektivität wie sein vom Übersetzer Coindreau übernommener Vergleich mit dem Affen: der Übersetzer müsse dieselben Grimassen schneiden (vgl. LÜ, S. 17). Eine Passage aus Goethes Übersetzung von Corneilles Komödie *Le Menteur* belegt dann für Kohlmayer, dass Goethes „empathische Identifizierung mit der Situation einer literarischen Figur [ihn] einerseits zum Übersetzen motiviert, andererseits [...] zu eigenwilligen charakterlichen Nuancierungen der Figur bewegt“ (LÜ, S. 21). „Empathie oder Einfühlung oder gar biografische Identifizierung mit einer Figur sind [...] Voraussetzungen [...] für die Lebendigkeit der Figur, für ihre psychologische Glaubwürdigkeit, für eine kohärente Interpretation“ (LÜ, S. 22). Das sind sicherlich mögliche Voraussetzungen für diese Ergebnisse, aber erstens keineswegs die einzigen (dieselben Ergebnisse können auch auf anderen Wegen produziert werden), zweitens ist der hier reklamierte enge Bezug zu Goethes Leben zwar amüsant, aber nicht wirklich belegt, und drittens fehlt jeder Bezug zur Ästhetik. Dass „die subjektiv *optimale* Übersetzung“ dann hergestellt ist, „wenn man glaubt, es derzeit nicht besser machen zu können“ (LÜ, S. 22), ist gewiss ein sehr subjektives Ergebnis, bei dem man sich aber auf jeden Fall weitere und wesentlich objektivere Gründe wünscht.

Diese sind erkennbar in wenigstens einigen der sieben Kompetenzen, die Kohlmayer von Übersetzern erwartet: 1. „Textkritische Kompetenz“, die genaues Wissen über den Ausgangstext, Gründe für die zugrundegelegte Version etc. verlangt. 2. „Verstehenskompetenz“, die hier aber erstaunlicherweise nicht wirklich Verstehen meint, sondern simple fremdsprachliche Kompetenz. 3.

„Produktionskompetenz“ meint einfach „muttersprachliche Kompetenz“. 4. „Übersetzungsziel und -methode“ handelt nur von Zielen, etwa die bekannten „binäre[n] Entscheidungen wie historisierend / modernisierend, eindeutschend (einbürgernd) / verfremdend“ etc. Methoden werden keine genannt. 5. „Einfühlungsvermögen“ wurde eigentlich schon ausreichend beschrieben, wird hier definiert als „die hermeneutische Seite der Mimesis“. Das verrät eine sehr begrenzte Reichweite von Hermeneutik ebenso wie von Mimesis. 6. „Gattungsspezifisches Wissen“ verweist auf die Kapitel 5 bis 7 des Bandes. 7. „Interkulturelle Kompetenz“ sollte eigentlich keine Probleme bereiten, wird hier aber unverständlicherweise und ohne weitere Kommentare zunächst gleichgesetzt mit „metakulturellen oder metaideologischen Positionen“ (die „vielleicht“ besser wären) und dann reduziert auf das „[Wissen], was in der Zielkultur als normal gilt oder schockieren könnte“ (LÜ, S. 34–40).

Nach Subjektivität „ist die Linearität eine zweite ästhetische Grundbedingung des literarischen Übersetzens“ (LÜ, S. 41; Kap. 2 „Linearität“, S. 41–64). Was damit genau gemeint ist, bleibt völlig unklar und wird auch durch Kohlmayers richtige, aber banale Betonung der „Identität von Form und Inhalt“ (LÜ, S. 49), die Literatur charakterisiert, nicht verständlicher, wenn sie zu dieser Schlussfolgerung führt: „Die intentionale *Konstruktion* des literarischen Werks, in dem Gesagtes und Gemeintes zusammenfallen, ermöglicht prinzipiell das Übersetzen als – quasi *mechanische*, da *linear und analog imitierende Re-Konstruktion* des Gezeigten“ (LÜ, S. 51). Literaturübersetzen ist also mechanisch, linear und analog imitierend? Und linear heißt dann genau dies? Leider ja: „Die literarischen Übersetzer sind nun einmal an *die lineare Rekonstruktion der elocutio* der Originale gebunden“ (LÜ, S. 60). Was das mit Ästhetik zu tun hat, wird nie gesagt.

Kap. 3 behandelt „[d]as elastische Problem der (Un)Übersetzbarkeit“ (LÜ, S. 65–85) und will die Frage beantworten „Was be- oder verhindert die Übersetzbarkeit?“ (LÜ, S. 65) Es liefert überzeugende Argumente gegen Unübersetzbarkeit, und das Problem ist letztlich reduzierbar auf „die alltäglichen Herausforderungen“ aller Übersetzer, „eine *in den Kontext passende Lösung* zu finden“ (LÜ,

S. 67). Kohlmayer geht dabei auf interessante historische Fälle wie etwa die „Tradition des deutschen Sprachontologismus“ (LÜ, S. 68–74) ebenso ein wie auf „Dialekt als Übersetzungsproblem“, „das (vermutlich) Schwierigste“ (LÜ, S. 74–84). Die Schwierigkeiten sind aber überwindbar durch „den Reichtum an *Redewendungen*“ in der Zielsprache und „*mehr Experimentierfreude bei der Übersetzung von Dialekten*“, wo man „zum Beispiel den *Texan drawl and nasal twang* auf Bayrisch andeuten“ könnte (LÜ, S. 77). Kohlmayer plädiert zu Recht dafür, dass „der Wert der Mundarten anerkannt“ wird (LÜ, S. 85).

Erst am Anfang des nächsten 4. Kapitels („Oralität“, LÜ, S. 87–120) erfährt man, dass Kap. 3 wohl nichts mit Ästhetik zu tun hat, denn „[n]eben der Subjektivität und Linearität ist die Mündlichkeit das dritte und zugleich wichtigste ästhetische Prinzip des modernen Literaturübersetzens“ (LÜ, S. 87). Warum Dialekte etc. nicht ästhetische Qualitäten haben oder bekommen können, wird nicht reflektiert. Leider gilt das auch für vieles, was zur Oralität gesagt wird. Kohlmayers Verweise auf historische Texte sind erneut keinerlei Hilfen, weil er ein merkwürdig einseitiges und nicht zutreffendes Verständnis von Schrift hat. Obwohl er u. a. Aristoteles zitiert mit „Der schriftliche Stil ist der präziseste“ und dabei schon nicht merkt, dass Aristoteles’ Rede von verschiedenen Stilen genauso auf Geschriebenes wie Gesprochenes zutrifft, sagt er dann, dass für Bücher, besonders als sie „zu *Massenwaren* wurden“, die Aufgabe dringlich wurde, „die Abwesenheit des Orators zu kompensieren bzw. dem Medium Schrift Leben zu verleihen“ (LÜ, S. 89). Offensichtlich sieht Kohlmayer nicht, dass alle schriftlichen Texte Leben haben, ebenso auch eine Person, die spricht, wenn auch in sehr unterschiedlichen Formen und Ausmaßen. Kohlmayers Vorstellungen der Aussagen zum Übersetzen von Leonardo Bruni, Erasmus von Rotterdam und Martin Luther ändern daran gar nichts, sondern wiederholen Dinge, die jeder kennt, etwa dass für Luther „der *Sinn* im Vordergrund“ steht und dass es ihm „in erster Linie um unmittelbare Verständlichkeit“ geht (LÜ, S. 97f.). Sicher, aber all das ist kein Beleg für Oralität. Wieso Oralität ein ästhetisches Prinzip ist, erfährt man nirgends. Wenn dann wei-

ter von „Bodmer, Wieland, Herder, Schlegel“ gesagt wird „Ihre übereinstimmende Theorie war, dass Literatur *laut* zu lesen sei“, ist das erneut nicht richtig. Es war keine Theorie, sondern die übliche Praxis. Das stille Lesen für sich alleine entwickelte sich erst sehr langsam bis ins 19. Jahrhundert hinein.

Wenn er Novalis zitiert, übersieht Kohlmayer die mannigfaltigen Gemeinsamkeiten zwischen der mündlichen „Stimme“ und der „schriftliche[n] Stimme“, die Novalis konstatiert, und findet bei ihm nur dasselbe „große Problem der Rhetorik im Zeitalter der modernen Schriftlichkeit“ wie vorher bei Bruni und Luther, nämlich „Wie kann die mediale Stummheit des schriftlichen Wortes überwunden werden?“ (LÜ, S. 113) Novalis spricht überhaupt nicht von solch einer Stummheit. Kohlmayer missversteht das Zitat, um erneut zu seinem Ausgangspunkt zu kommen, dass die „engagierte Subjektivität der Garant der Lebendigkeit“ sei. Er hätte auch ohne historische Umwege das Urteil über August Wilhelm Schlegel wiederholen können, dass dieser „gründliche Philologie mit Einfühlung“ „am perfektesten“ verband und dadurch mit seiner Shakespeareübersetzung „eine Gipfelleistung der literarischen Übersetzung“ produzierte (LÜ, S. 115–117). Von Ästhetik ist nirgendwo die Rede.

Das 5. und letzte Kapitel des Großteils „Ästhetische Grundlagen“ handelt vom „Literaturübersetzen heute“ (LÜ, S. 121–128). Nach Kohlmayer hat sich nichts geändert: er stellt die „Kontinuität des Mündlichkeitsprinzips“ fest und wiederholt den Imperativ „Man muss sich ‚subjektiv‘ für einen sprechbaren, überzeugenden ‚Ton‘ entscheiden“, damit der übersetzte Text „ein neues sinnlich-ästhetisches Eigenleben bekommt“ (LÜ, S. 121f.). Ästhetik wird hier zunächst als „Ton“ identifiziert, dann als „Konstrukt bzw. eine hermeneutische Hypothese“ beschrieben, als ob beides dasselbe sei. „Die Schrift liefert, ähnlich wie Notenzeichen, detaillierte Andeutungen, die vom wissenden, verständnisvollen Leser prosodisch und semantisch vervollständigt werden können“ (LÜ, S. 122). Erneut lässt Kohlmayer die anderen Dimensionen der Sprache aus, nicht zuletzt die Pragmatik.

Im II. Teil zu den drei Gattungen wird in Kap. 6 (LÜ, S. 131–154) zunächst die deutsche Theaterlandschaft beschrieben, bevor Wedekinds *Frihlings Erwachen* in verschiedenen Übersetzungen in Bezug auf Stil und Mündlichkeit diskutiert wird. Das bringt aufschlussreiche Einblicke und führt dann zu „Anregungen zum Selberrmachen“ mit Dramenpassagen von W. S. Maugham und Willy Russell, die Kohlmayer ebenso kommentiert wie die offiziellen Übersetzungen und einmal mit eigenen Übersetzungsvorschlägen versieht (LÜ, S. 146ff.). Kap. 7 zu narrativen Texten (LÜ, S. 155–165) stellt als eine „der größten Schwierigkeiten [...] die Übersetzung von ‚erlebter Rede‘“ heraus (LÜ, S. 155). Es geht aber wieder darum, „die performative Gestaltung des Originals – ‚die schriftliche Stimme‘ – [zu] erkennen“, was „eine genuin *hermeneutische* Aufgabe“ ist, die „weit über den Bereich der *elocutio* hinaus[geht]“ und „den gesamten zeitlichen, sozialen und psychologischen Hintergrund des literarischen Textes“ umfasst (LÜ, S. 158). Kulturelle, wirtschaftliche und andere Hintergründe sind nicht genannt, Ästhetik ohnehin nicht. Letztlich geht es Kohlmayer immer nur um sein Ziel, „einen linear vorgegebenen Text stimmlich, gestisch, kinetisch optimal lebendig werden zu lassen“. Er findet im „Übersetzungs-Künstler Hans Wollschläger“ einen passenden Beleg (LÜ, S. 160).

Kap. 8 „Zur Übersetzung von Lyrik“ (LÜ, S. 167–185) betont, dass Lyrikübersetzen „zum Schönsten und Schwierigsten [gehört], was Übersetzer sich zumuten können“, endet aber wieder beim „Prinzip der rhetorischen Qualität“, das wir kennen und das für Kohlmayer „in der Lyrik zur fast schon oratorlosen Musikalität werden kann“ (LÜ, S. 167). Ja, natürlich spielt Musikalität, Klang und Rhythmus, in der Lyrik eine größere Rolle als in den anderen Gattungen, aber die in ihr am häufigsten verwendete Sprechform, das lyrische Ich, hat einen deutlichen Orator. Erneut geht es nicht um genaue Differenzierungen, sondern um eine Variation der bekannten Thesen, die Kohlmayer anhand seiner Übersetzungen von Sonetten von Shakespeare, Causley und Auden, dann Gedichten von Rost und Rilke belegt. Wie immer sind seine Textinterpretatio-

nen und Besprechungen von Übersetzungsvarianten lesenswert und aufschlussreich.

Der „Heitere Epilog“ des III. Teils (LÜ, S. 187–195) will die reine Freude autonomer Kreation und die unbewusste Quelle aller Kunst heraus- und der „Wissenschaft“ als „ständige[m] pedantische[n] Begleiter“ des Literaturübersetzens gegenüberstellen. Er ist damit „dem *narzisstischen Vergnügen* des literarischen Übersetzens gewidmet“ (LÜ, S. 187) und greift in Kap. 9 Quintilians Empfehlung des freien Paraphrasierens als ausgezeichnete Übung „für künftige Literaturübersetzerinnen und Literaturübersetzer“ auf, um direkt „[v]on der Paraphrase zur Parodie“ zu gelangen, denn „[w]er den Stil und die Stimme eines Autors parodiert, hat ihn entschlüsselt, erkannt, hat sich in ihn verwandelt“ (LÜ, S. 189). Kap. 10 stellt „[d]ie heitere Kunst des Literaturübersetzens“ mit „der Unbescheidenheit der Begeisterung“ Kohlmayers anhand seiner Übersetzung einer Passage aus Corneilles *L'illusion Comique* vor, um „den Narzissmus der Literaturübersetzer wie Übersetzungswissenschaftler“ zu demonstrieren (LÜ, S. 191). Was ihm gelingt.

Kritische Übersetzungswissenschaft ist eine Sammlung früherer Aufsätze, die Kohlmayer nicht chronologisch, sondern thematisch erneut in drei Teile gliedert: „Theoriekritik“ (mit fünf Kapiteln), „Ideologiekritik“ und „Übersetzungskritik“ (mit jeweils zwei Kapiteln). Kap. 1 (S. 17–53, ursprünglich 1988) liefert eine überzeugende „Kritik funktionalistischer Übersetzungstheorien“, die deskriptive Ausprägungen (etwa Hermans und Toury) ebenso umfasst wie präskriptive (z. B. die Skopostheorie). Kohlmayer stellt an vielen Beispielen Fehlinterpretationen oder Verfälschungen des Originals und schlechte Übersetzungen fest. Die funktionalistische Idee, dass der Übersetzer „als ‚Funktionär der Zielgruppe‘ [zu] verstehen“ sei, erweist sich als nicht haltbar, weil sie 1. „von vornherein die Erkenntnis des [...] Sinnpotentials des Originaltextes“ lähmt, 2. kein ausreichendes Wissen von den Adressaten, ihren „Wünschen oder Bedürfnissen“ hat, 3. einen Literaturbegriff aufweist, der „der Gebrauchsliteratur entlehnt wurde“ (KÜ, S. 49f.). So weit, so gut, aber dass Kohlmayer, der damit begann, die ästhetischen Qualitäten von Literatur zu betonen, hier von einem „Gebrauchswert“ der Lite-

ratur spricht, ist befremdlich, auch wenn er diesen „durch den Begriff der – richtig verstandenen – Originalität zusammenfassen“ will, „also der nonkonformistischen, systemhinterfragenden ‚utopischen‘ Funktion der Kunst“ (KÜ, S. 50). Das wirft die schon Eingang gestellte Frage wieder auf, wie eigentlich Literatur genau definiert wird. Ebenso befremdlich spricht er kurz darauf davon, dass der Übersetzer „die Textanweisungen des Originals bestmöglich in die Zielsprache zu transferieren“ habe. Literatur als Text, der Anweisungen gibt? Ist das dasselbe wie „die ästhetische Dynamik des Ausgangstextes“ (KÜ, S. 52)? Dies ändert aber nichts daran, dass die funktionale Übersetzungstheorie überzeugend und anhand konkreter Beispiele und Argumente zutreffend als „ein widerspruchsvolles Konglomerat verschiedener Theoriebestandteile“ beurteilt wird, „deren mangelnde logische Kohärenz [...] durch eine vage Ideologie des Praxisbezugs überdeckt wird“ (KÜ, S. 51).

Was kompetente Übersetzer demgegenüber wirklich brauchen, ist „Geschichts-, Kultur-, Sprachkenntnis und Empathie im weitesten Sinne“ sowohl in Bezug auf den Ausgangs- wie auf den Zieltext. Größtmögliche „meta- und muttersprachliche Kompetenz“ sind nötig, „letztere vor allem im Sinne von sprachlich-stilistischem Rollenreichtum“ (KÜ, S. 52). Die letzte Kompetenz zielt auf das von Kohlmayer nicht zur Sprache gebrachte Faktum ab, dass Literatur, im Unterschied zu Sachtexten, alle möglichen Diskursformen und sprachlichen Eigenheiten enthalten kann, die Übersetzer entsprechend kennen und handhaben können sollten. Kap. 2 zu Vermeers Skopos-Begriff (KÜ, S. 55–69, ursprünglich 2018) weist auf spannende historische Vorgänger des Begriffs hin (Gadamer, Melanchthon, Flacius) und kommt zu dem Schluss, dass Vermeers Skopos „irrelevant für das literarische Übersetzen“ ist (KÜ, S. 68).

Kap. 3 zum „Textbegriff der Übersetzungswissenschaft (KÜ, S. 71–78, ursprünglich 1997) argumentiert erneut gegen das „leserzentrierte Modell“ als entscheidenden „Sinnstifter“ und propagiert ein „holistisches Textmodell“, das u. a. „Wittgensteins Begriff des ‚Sprachspiels‘“ nutzt und anerkennt, dass jeder Text „eingebettet ist in eine bestimmte Lebensform“. Der Text ist die „Spitze des

Eisbergs““ und was darunter liegt, „hängt vom Leser ab, von der historischen und synchronen Weite seines lebensweltlichen Wissens“. „Wer mehr weiß, versteht mehr“ (KÜ, S. 73–77). Das ist unbestreitbar richtig, und man kann der Forderung nach einem holistischen Textverständnis und bewusster Nutzung von Autoren wie „Wilhelm Wundt oder Friedrich Nietzsche oder Wilhelm von Humboldt [...], die alle wussten, dass Sprache Symptom eines *ganzen* Menschen und einer *ganzen* Lebenswelt ist“, nur zustimmen (KÜ, S. 78). Aber nur zum Teil, denn hier beginnen gewaltige begriffliche, logische und praktische Probleme: Erstens ist Sprache erheblich mehr als ein Symptom (nicht zuletzt in der Peirceschen Theorie, die Kohlmayer vorher so lobend hervorhebt). Zweitens ist die Rede von der „Dichotomie von Signifikant und arbiträrem Signifikat“ schlicht falsch, weil bei Saussure wie auch in der von ihm abhängigen Texttheorie *das Verhältnis* von Signifikant und Signifikat arbiträr ist, keineswegs allein das Signifikat. Dieses Verhältnis hängt nämlich auf der Zeichen- wie der Textebene immer ab und ist bestimmt von der Lebenswelt (oder dem Sprachspiel), in der Signifikant und Signifikat gebraucht werden. Der Sinn eines Textes hängt stets ab von dem kulturellen Kontext, in dem er steht oder in den er gestellt wird. Die Bedeutung eines Textes (wie auch eines Zeichens) ist immer definiert durch den Kontext.

Das alles (er-)kennt Kohlmayer nicht und entsprechend problematisch ist sein Fazit, in dem er sagt, jeder Text „fordert vom Leser zwei Typen von Ergänzungen: 1. semantische Ergänzungen im Sinne der Einbettung in die Sprachspiele einer Lebenswelt; 2. körpersprachliche Ergänzungen im Sinne der dazugehörigen (*dazuzubührenden*) Rhetorik samt dazugehöriger optisch-graphischer Realisierung“ (KÜ, S. 78). Hier offenbart sich ein fundamentaler Mangel in Kohlmayers Überlegungen, der sich durch alle seine Texte zieht und einen überrascht, wenn man gleichzeitig vielen seiner Äußerungen zustimmen kann: er hat ein unangemessenes, merkwürdig reduziertes Verständnis von Sprache. Schon die allgemeine Linguistik würde ihm an dieser Stelle deutlich machen, dass eine „Einbettung in die Sprachspiele einer Lebenswelt“ keineswegs nur „semantische Ergänzungen“ erfordert, sondern Ergänzungen aus al-

len Bereichen der Sprache, die durch die fünf Bereiche der Linguistik perfekt beschrieben sind. Ergänzungen sind nötig nicht nur in der Semantik, auch nicht nur der Pragmatik, an die man sofort denkt bei Sprachspielen und Lebenswelten, sondern auch der Syntax, der Morphologie und sogar der Phonetik. Gerade wenn man das Hören so betont, wie Kohlmayer es macht. Man würde durch ein umfassendes Sprachkonzept aber auch sofort entdecken, dass die Rhetorik ganz einfach Teil der Pragmatik ist. Sie entsteht ja schließlich durch Sprache.

Kap. 4 „Die Stimme im Text“ (KÜ, S. 79–88, ursprünglich 2004) und 5 „Kritische Anmerkungen zu Schleiermachers Übersetzungstheorie und -praxis“ (KÜ, S. 89–109, ursprünglich 2015) wiederholen die schon bekannte Bedeutung der Stimme und erweitern Kohlmayers Kritik an Schleiermacher, der hinter Herder und Schlegel zurückfalle. Kap. 6 „Ideologie im Wörterbuch“ (KÜ, S. 113–126, zuerst 1997) gibt aufschlussreiche Einblicke in häufig nicht bemerkter „nationalsozialistischer Propaganda“ durch den „ontologisierend-mystifizierende[n] Stilbegriff“ des Dudens ab 1934 (KÜ, S. 118). Ähnliche Ideologie-Analysen macht Kap. 7 (KÜ, S. 126–165, zuerst 1990) mit Oscar Wildes *An Ideal Husband* in Karl Lerbs’ Bühnenbearbeitung aus dem Jahr 1935“ und einer „DDR-Version des Stücks“ (ebd.), deren „ideologische Monosemierung“ untersucht wird (KÜ, S. 129) und erneut lesenswerte Ergebnisse liefert, etwa wie Wildes Dandy „zum Sprachrohr einer Dico-logie“ wird (KÜ, S. 165).

Kap. 8 „Sprachkomik bei Wilde und seinen deutschen Übersetzern“ (KÜ, S. 169–203, zuerst 1993) behandelt eines von Kohlmayers Lieblingsthemen, das er immer mit viel Kenntnisreichtum und übersetzerischer Kompetenz behandelt. Er liefert eine gute Differenzierung von Wildes Figurengruppen und bespricht dann drei Beispiele von übersetzerischen Verstößen „gegen die dramatische Partitur der Wildeschen Figuren-, Sprach- und Situationskomik“, etwa durch „Retuschen zugunsten der Oberschicht“ (KÜ, S. 174), durch „normalisierende Tendenz[en]“ (KÜ, S. 183) oder durch „Komikverlust und Konfliktabbau“ (KÜ, S. 186). Richtig und wichtig ist dabei Kohlmayers Hinweis auf „drei Rahmenbedin-

gungen der Wilde'schen Sprachkomik [...], die zu beachten sind. Einmal ist dies die englische Tradition des *Wortspiels*, zweitens die Bedeutung der *Intonation* im Englischen, drittens die spezifisch *Wildesche Ästhetik der gesprochenen Sprache*“ (KÜ, S. 187). Leider erfährt man aber auch hier nichts Genaueres zu dieser Ästhetik, sondern nur etwas zu Formen des Wortspiels und dazu, dass „Aus-sprache und Intonation im Englischen, im Gegensatz zum Deutschen, sozial markiert“ sind (KÜ, S. 188). Wildes „Dialog-Essay *The Critic as Artist* (1890)“ wird zwar als Darlegung seiner Ästhetik präsentiert, aber der Verweis auf „das Altgriechische mit seinem musikalischen Akzent sei ein viel flexibleres Medium gewesen“ als das Englische und der Hinweis, dass moderne Literatur viel mehr das Auge anspreche als das Ohr, liefern letztlich nicht mehr als die im Grunde schon bekannten Elemente von Kohlmayers Argumentation. Entsprechend definiert Kohlmayer die „Ästhetik des Wildeschen Aphorismus“ als die Verbindung von „dialogische[r] Verständlichkeit mit rhythmisch-klanglicher Schönheit und intellektuellem Witz“ (KÜ, S. 189). Das ist es leider wieder zur Ästhetik, aber seine Kommentare zu Textpassagen und ihren Übersetzungen machen großes Vergnügen und vermitteln wichtige Einsichten in Übersetzungsprobleme und deren gehaltvolle Lösungen.

Als Höhepunkt von dem, was Kohlmayer als „eine Konstante des gesamten Wildeschen Oeuvres“ ansieht, „die Verbindung von stimmlicher Musikalität und intellektueller Prägnanz“ (KÜ, S. 190), gilt für ihn „Oscar Wildes Einakter *Salomé*“ (Kap. 9, 205ff., zuerst 1996), dessen Übersetzung durch Hedwig Lachmann in vielen Bereichen angemessen ist und „die für die gesamte deutsche Rezeption einschließlich der Strauß-Oper tonangebende Übersetzung“ wurde (KÜ, S. 218). Letztlich kam ihr „bei der expressionistischen Zuspitzung der *Salomé*-Rezeption in Deutschland eine entscheidende Rolle zu“. Relevanter ist aber, dass Kohlmayer bei *Salomé* auch von einer besonderen „Leitmotivtechnik“ spricht, dem „Netz dieser synonymischen und kontrapunktischen Wort- und Bildwiederholungen“ sowie von „einheitsstiftende[n] Wiederholungen von ganzen Handlungsabläufen“ (KÜ, S. 207), was sein Insistieren vom Übersetzen, gar vom Schönen insgesamt als etwas Linearen total

ad absurdum führt. Übersetzer müssen erheblich mehr machen und im Blick haben als ein Wort, einen Satz, einen Absatz, ein Kapitel nach dem anderen, wollen sie ein Gesamtkunstwerk kreieren. Aber auch hier greift Kohlmayer wieder viel zu kurz, wenn er schreibt: „In der Mikro- wie in der Makrostruktur des Textes sucht Wilde nach formaler, klanglicher Einheit“ (KÜ, S. 207).

Kohlmayer gibt leider keinerlei Einblicke in die „kohärente Theorie“, die angeblich „der Praxis des Literaturübersetzens“ zugrundeliegt und liefert auch keine Theorie, nicht einmal etwas Ausführliches zur Ästhetik von Literatur. Das liegt im wesentlichen daran, dass er an einem alten, aber rudimentären Konzept von Rhetorik und Literatur hängt und die durch die neuere Linguistik gewonnen Dimensionen der Sprache nicht zur Kenntnis nimmt, geschweige denn anwendet. Große Freude und Erkenntnisse bereiten aber seine Kommentare zu literarischen und Übersetzungsbeispielen, und seiner Kritik an Übersetzungstheorien kann man ebenfalls viel abgewinnen.



Rainer KOHLMAYER
Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Gravierende Missverständnisse haben manchmal den Vorteil, dass man zu neuem Selbstverständnis und zu größerer Präzision gezwungen wird. Insofern danke ich meinem ehemaligen Germersheimer Kollegen Peter Müller und den Herausgebern für die Gelegenheit, einige Mängel und Missdeutungen meiner Bücher zu klären. Ich beschränke mich nur auf die wichtigsten Punkte.

Zu dem Buch *Literaturübersetzen* (2019, fortan: LÜ): Erst ganz am Ende eines langen und kenntnisreichen Aufsatzes, in dem er alle damals konkurrierenden Theorieansätze der neugeschaffenen Übersetzungswissenschaft als Lehrmaterial für die Ausbildung künftiger *LiteraturübersetzerInnen* besprochen hatte, formulierte mein Rezensent das *Legitimationsproblem*, das auch bei mir seit den 1980er

Jahren den Hintergrund meiner theoretischen Überlegungen bildete. Müller schrieb: „Während in der Übersetzungspraxis die Produktion mehr oder weniger unbesorgt weiterläuft, gibt es in der Übersetzungswissenschaft und -ausbildung seit längerem eine Legitimationskrise. Immer wieder wird gefragt, was Wissenschaft und Theorie der Praxis eigentlich zu bieten“ hätten (Müller 1992: 197). Die Legitimationsfrage schien beim Fach LÜ umso berechtigter zu sein, da „Übersetzer von Literatur [...] natürlich auch dem Künstler“ vergleichbar seien, den man in der Gesellschaft „natürlich nicht so ganz ernst“ nehme (ebd.: 180).

Seit Mitte der 1980er Jahre hat nun aber eine Wende in unserer Wissenschaft eingesetzt, die Müller ignoriert oder die ihm widerstrebt. Literarische ÜbersetzerInnen werden inzwischen ernst genommen (Stichwort: „the translator’s turn“), sei es als *Manipulatoren* von Literatur, sei es als *Mitproduzenten* von Inszenierungen (Stichwort: „Das Theater der Übersetzer“, wie meine Habil.-Schrift von 1996 ursprünglich hieß), sei es als *Quellen* einer Theorie, die das „implizite“ Wissen und Können der guten LiteraturübersetzerInnen auszuformulieren versucht (vgl. Kohlmayer 2002). Literaturübersetzen ist eine „gelehrte Kunst“ (vgl. Kohlmayer/Pöckl 2004). Folglich fragt man heute nicht mehr nur (wie Müller 1992), „was Wissenschaft und Theorie der Praxis eigentlich zu bieten“ haben, sondern auch: *Was hat die gute Kunst-Praxis der Übersetzungswissenschaft zu bieten?* Das Gespräch zwischen guten, erfolgreichen LiteraturübersetzerInnen und universitärer Forschung wurde zuletzt in Buschmann (2015) dargestellt, wo Kohlmayer zu den „wenigen“ gezählt wird, die sich um die Verbindung von Wissenschaft und Praxis bemühen (vgl. Buschmann 2015: 2). Müllers Kritik an meinen Begriffen und an meiner *produktions*-ästhetischen Theorie des LÜ entsteht zum großen Teil einfach dadurch, dass er auch heute noch seinen damaligen Standpunkt vertritt, der im Grund lautet: Die Praxis läuft theorielos ab; theoretisch Relevantes liefern nur die linguistisch oder kulturell informierten Profs. Der Anteil der *Kunst* an diesem sprachlichen Interpretationsberuf wird von Müller schlicht nicht ernst genommen. Die von mir empirisch aus Aussagen von Übersetzungskünstlern gewonnenen Grundbegriffe *Sub-*

jektivität, Linearität, Oralität (bereits deutlich vorgezeichnet in Kohlmayer 2002 über die „implizite Theorie erfolgreicher Literaturübersetzer“) missversteht er oder lehnt er ab. Ich erläutere die Missverständnisse kurz.

Zur ‚Subjektivität‘: Man kann nicht „den objektiven Bach spielen“, sagt die Übersetzerin Svetlana Geier (LÜ, S. 22), was auf die unhintergehbare „Subjektivität“ des literarischen Übersetzens hinweist, eine ästhetische Grundlage/Voraussetzung dieser speziellen *Interpretations*-Kunst. Dass auch Gelehrtheit in Form von umfangreichen Sprachkenntnissen zu diesem Beruf gehört, bestreitet niemand; auch nicht, dass die Übersetzungswissenschaft viele andere Themen bearbeiten darf und soll (wie Wirtschaft, Politik, Ideologie, Religion, Psychologie, Biografie usw.). Aber Müller scheint zu glauben, das übersetzende ‚Subjekt‘ könne irgendwie über das „subjektiv Optimale“ hinaus zur *objektiven* Homer- oder Molière-Übersetzung gelangen. Aber es gibt nun mal keine „objektive“ (= nicht-subjektive) Interpretation. Gerade das subjektive Engagement und Einfühlungsvermögen der InterpretInnen „vivifiziert“ (Novalis) das Ergebnis. Die Subjektivität ist das zutiefst Menschliche dieser Interpretationskunst, die bisher von KI, MÜ und DeepL nicht überflüssig gemacht wurde. Das Ästhetische kann nicht auf eine objektivistische Werkstoffkunde (Linguistik + Kultur) reduziert werden.

‚Linearität‘ bezeichnet nichts anderes als die Bindung an das Original, die Mitte des 18. Jahrhunderts zum ästhetischen Idealtypus des (deutschen) Literaturübersetzens wurde und die Dominanz der „belles infidèles“ theoretisch, nicht praktisch beendete. Goethe formulierte das neue Ideal der Übersetzer, möglichst belles *fidèles* herzustellen, in einem Brief an den Übersetzer Gries im Januar 1815 so: „Treue und Schönheit sind die beiden Hauptforderungen, die man an jede poetische Übersetzung zu machen hat“. Müller stellt die seltsame Frage: „Literaturübersetzen ist also mechanisch, linear und analog imitierend?“, ohne zu erwähnen, dass „mechanisch“ ein Ausdruck ist, den Achebe verwendet und den ich in LÜ (S. 60–64) ausführlich kritisiere und schließlich zurückweise. Er hätte zumindest den kursiv hervorgehobenen Schlusssatz des Line-

aritäts-Kapitels lesen müssen, der die Komplexität des Problems noch einmal zusammenfasst: „*Linearität und Ganzheit gehören immer zusammen; insofern kann es kein wirklich ‚mechanisches‘ Literaturübersetzen geben.*“

Kapitel 3 von LÜ steht – da hat der Rezensent Recht – allzu unverbunden da. Es gehört inhaltlich zum Problem der *Linearität*, weil in diesem Kapitel die größten *Widerstände* gegen die rhetorische Rekonstruktion des Originals behandelt werden. Besonders das bei LiteraturübersetzerInnen heiß umstrittene Thema „Dialektübersetzen“ wuchs sich aus, sodass gewissermaßen ein kapitellanger Exkurs daraus wurde. Wieso Müller aber meint, ich würde Dialekten „nicht ästhetische Qualitäten“ zubilligen, verstehe ich nicht, da ich doch genau darauf beharre (vgl. LÜ, S. 74–85). Ich bin sogar der erste, der das Problem ausführlich behandelt.

Zur ‚Oralität‘: Zum seit den 1990er Jahren gestiegenen Status der praktizierenden LiteraturübersetzerInnen zählt auch der Begriff der Oralität, der besonders von dem praktizierenden Theoretiker Henri Meschonnic (oft zusammen mit dem Ausdruck „corporalité“) propagiert wurde: „Il en découle clairement que, dans un texte littéraire, c’est l’oralité qui est à traduire“ (LÜ, S. 136). Im Grunde geht es mir dabei (ähnlich wie Meschonnic) um die Kritik am „Zerebralismus“ (LÜ, S. 136) jener linguistischen Übersetzungstheorien, die der ästhetischen Realität des gestischen, empathischen Übersetzens bestenfalls die linguistische Werkzeug-Schublade „Phonetik / Prosodie“ zu bieten hatten. Im Gegensatz zu Meschonnic greife ich aber a) auf die großen *historischen Vorläufer* des Mündlichkeitsprinzips (wie Bruni, Luther, Herder usw.) und b) auf die *moderne Rhetorik* zurück, wie sie etwa Joachim Knappe (2000) oder Meyer-Kalkus (2015) entworfen haben. Da Müller auf dem Stand der Sprachwissenschaft von etwa 1990 verharret, behauptet er forsch, „dass die Rhetorik ganz einfach Teil der Pragmatik ist. Sie entsteht ja schließlich durch Sprache.“ Es lohnt sich nicht, hier Müllers blinden Fleck gegen die sich allmählich herausbildende Rhetorik der *Schriftlichkeit* (von Bruni über Luther bis Herder usw.) bis zu Novalis’ „schriftlicher Stimme“ (als in den Text programmierte „Deklamation“) zu hinterfragen oder zu tadeln. Als Germa-

nist empfehle ich als Einstieg in die Mediengeschichte die Lektüre von Peter von Polenz' dreibändiger deutscher Sprachgeschichte (2000), die drei Bände der Marbacher Schriften „Dichter lesen“ (vgl. Tgahrt 1984–1995), die zwei HSK-Bände „Rhetorik und Stilistik“ (Fix et al. 2008/2009). Überdies verweise ich darauf, was z. B. der große Sprachkünstler Jonathan Franzen zur Mündlichkeit seiner Wedekind-Übersetzung sagt (LÜ, S. 140f.). Oder ich verweise auf mein Rhetorik-Buch von 2018, das den Stand der Forschung übersichtlich zusammenfasst.

Zu dem Buch *Kritische Übersetzungswissenschaft* (2020, fortan: KÜ). Meine für das Buch thematisch ausgewählten Aufsätze sind (mit einer Ausnahme) lange vor LÜ entstanden und spiegeln nicht in allen Details den Theoriestand von LÜ wider. Aber Müllers Kritik bleibt dennoch erheblich hinter dem jeweiligen *state of the art* zurück. Ich gehe nur auf wenige Punkte ein.

a) In dem Aufsatz „Was dasteht und was nicht dasteht. Kritische Anmerkungen zum Textbegriff der Übersetzungswissenschaft“ (ursprünglich 1997) bestehe ich, gestützt auf Peter von Polenz' textanalytisches Standardwerk *Deutsche Satzsemantik. Grundbegriffe des Zwischen-den-Zeilen-Lesens*¹ (1985/2008) und auf Ecos *Die Grenzen der Interpretation* (1992) bzw. Ecos Begriff der „*intentio operis*“ (im Gegensatz zu „*intentio auctoris*“ und „*intentio lectoris*“), darauf, dass etwas Leserunabhängiges als Voraussetzung der Interpretierbarkeit „dasteht“. Da Müller an einem radikal „leserzentrierten Modell“ der Textanalyse aus den 1980er Jahren festzuhalten scheint, redet er (ohne Wahrnehmung von Polenz oder Eco) an meiner Argumentation vorbei. Was er wortreich über de Saussures Zeichenbegriff einklagt, steht bei mir ganz genau so schon auf der *ersten* Seite des kurzen Aufsatzes, dass nämlich „Signifikant und Signifikat arbiträr verbunden“ sind (KÜ, S. 71). Weshalb ignoriert er, was „dasteht“? Texte sind schriftliche Anweisungen, die das Verständnis der Lesenden zu steuern versuchen, was leider manchmal schiefgeht, z. B. weil AutorInnen zwar *immer* mit dem Davidson'schen Ideal des „benevolent reader“ rechnen, aber Leser sich,

1 Von Polenz integriert (bekanntlich) die Pragmatik in die Text-Semantik.

gestützt auf den eigenen begrenzten Wissenshorizont, gegen Neues abschotten, gelegentlich ohne es auch nur zu ahnen.

b) In dem Aufsatz „Sprachkomik bei Wilde und seinen deutschen Übersetzern“ (ursprünglich 1993) vermisst Müller „Genaueres“ zu Wildes Ästhetik der Sprache. Der für den Göttinger Sonderforschungsbereich „Literarische Übersetzung“ verfasste Aufsatz wurde in meiner Habil.-Schrift 1996 fortgeführt, wo auf den Seiten 75 bis 88 Genaueres dazu zu finden ist.

c) Die Übersetzung von Wildes „Leitmotivtechnik“ im *Salomé*-Aufsatz (ursprünglich 1996) führt mein Konzept des „linearen“ Übersetzens in Müllers schlichten Worten „total *ad absurdum*“, da Übersetzer ja „mehr machen und im Blick haben als ein Wort, einen Satz, einen Absatz, ein Kapitel nach dem anderen“. „*Linearität und Ganzheit gehören immer zusammen*“, schrieb ich, wie oben erwähnt, im kursiv hervorgehobenen Schlusssatz meines Kapitels über Linearität. Hedwig Lachmanns große *Salomé*-Übersetzung ist übrigens ein Musterbeispiel für die *ästhetische* Bedeutung der engagierten Subjektivität beim Literaturübersetzen (LÜ, S. 18). Das ist einer der Hauptgedanken des Aufsatzes.

d) Zum Schluss wirft mir, der ich Jahrzehnte lang Germanistische Sprach- und Übersetzungswissenschaft lehrte, mein Anglistikkollege Müller tatsächlich vor, ich würde „die durch die neuere Linguistik gewonnenen Dimensionen der Sprache nicht zur Kenntnis“ nehmen, worunter er „die fünf Bereiche der Linguistik“ versteht – Semantik, Pragmatik, Syntax, Morphologie, Phonetik! Was Müller hier als „neuere“ bezeichnet, würde ich als LÜ-Theoretiker und -Praktiker eher als meinen ältesten Werkzeugkasten bezeichnen. Das Forschungsgebiet LÜ hat sich erheblich weiterentwickelt; z. B. ist das Künstlerische dieser sprachlichen Tätigkeit genauer beschrieben worden (u. a. von mir).

Fazit: Mir ist erst durch Müllers Kritik klargeworden, wie aktiv ich selbst am *translator's turn* teilgenommen habe und teilnehme. Was ich heute unter „rhetorischem Übersetzen“ verstehe, ist die implizite Ästhetik, die die übersetzenden Gelehrten von August Wilhelm Schlegel bis zu Wollschläger oder Frank Günther zu starken Leistungen führte: die „schriftliche Stimme“ (Novalis)

eines bedeutenden Textes mit den Mitteln der deutschen Sprache möglichst lebendig, originalnah und suggestiv zu (re-)konstruieren. Die Übersetzung als ‚Hörbuch‘. Ich habe in LÜ *explizit* ausformuliert, was meine ästhetische Praxis von Anfang an *implizit* bestimmte. Müller spendet mir als Praktiker zwar mehrmals Lob, aber ich bin sicher, er hat keine einzige meiner rund 30 Übersetzungen gelesen oder gesehen. Er läuft somit auch nicht Gefahr, in eine „Legitimationskrise“ zu geraten, sicher auch nicht durch mein inzwischen erschienenenes neues Buch *Kunst und Wissenschaft der Komödienübersetzung* (2021).

Quellenverzeichnis

- BUSCHMANN, Albrecht [Hrsg.] (2015): *Gutes Übersetzen. Neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens*. Berlin / Boston: De Gruyter.
- ECO, Umberto (1992): *Die Grenzen der Interpretation*. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. München: Hanser.
- FIX, Ulla / GARDT, Andreas / KNAPE, Joachim [Hrsg.] (2008/2009): *Rhetorik und Stilistik / Rhetoric and Stylistics*. 2 Bde. Berlin / Boston: de Gruyter Mouton.
- KNAPE, Joachim (2000): *Was ist Rhetorik?* Stuttgart: Reclam.
- KOHLMAYER, Rainer (1996): *Oscar Wilde in Deutschland und Österreich. Untersuchungen zur Rezeption der Komödien und zur Theorie der Bühnenübersetzung*. Tübingen: Niemeyer.
- ders. (2002): „Die implizite Theorie erfolgreicher Literaturübersetzer. Eine Auswertung von Interviews“. In: RAPP, Reinhard [Hrsg.]: *Sprachwissenschaft auf dem Weg ins dritte Jahrtausend*. Teil 2: *Sprache, Computer, Gesellschaft*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang. S. 331–339.
- ders. (2018): *Rhetorik und Translation. Germanistische Grundlagen des guten Übersetzens*. Berlin: Peter Lang.
- ders. (2021): *Kunst und Wissenschaft der Komödienübersetzung. Reflexionen – Beispiele – Erfahrungen*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang.
- KOHLMAYER, Rainer / PÖCKL, Wolfgang [Hrsg.] (2004): *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang.
- MEYER-KALKUS, Reinhart (2015): „Oralität und Rhetorik“. In: ZYMNER, Rüdiger [Hrsg.]: *Handbuch Literarische Rhetorik*. Berlin / Boston: De Gruyter.
- MÜLLER, Klaus Peter (1992): „Übersetzerausbildung – Übersetzerwissen: Facetten einer ‚Einführung in die Literaturübersetzung‘“. In: FRIEDL, Herwig / GLAAP, Albert-Reiner / MÜLLER, Klaus Peter [Hrsg.]: *Literaturübersetzen*:

Forum

Englisch. Entwürfe, Erkenntnisse, Erfahrungen. Gunter Narr: Tübingen. S. 159–199.

POLENZ, Peter von (1985/2008): *Deutsche Satzsemantik. Grundbegriffe des Zwischen-den-Zeilen-Lesens.* Berlin / New York: De Gruyter.

— ders. (2000): *Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart.* Berlin / New York: De Gruyter.

TGAHRT, Reinhard [Hrsg.] (1984–1995): *Marbacher Schriften: Dichter lesen.* 3 Bde. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.