

Gerd Wotjak (Hg.)

Quo vadis Translatologie?

Ein halbes Jahrhundert universitäre Ausbildung
von Dolmetschern und Übersetzern in Leipzig.

*Rückschau, Zwischenbilanz und Perspektive
aus der Außensicht*

FFrank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

ISBN 978-3-86596-040-5

ISBN 3-86596-040-5

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2007. Alle Rechte vorbehalten.

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

Herstellung durch das atelier eilenberger, Leipzig.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Intuitive Rhythmuserfassung als translatorische Größe

Alberto Gil

–Saarbrücken–

Alguna vez he sido traductor
(es decir: un héroe).

Dámaso ALONSO (1981³:335)

In seinem Beitrag zur Innsbrucker translationswissenschaftlichen Ringvorlesung im WS 2001/02 hat KUBMAUL (2004) mit seinem bekannten Scharfsinn zum Thema Translation als kreativem Prozess Interessantes vermerkt. Seine aus der Kreativitätsforschung abgeleiteten Erörterungen untermauern die These, dass kreative Prozesse letztlich normale Denkprozesse sind und als solche erforscht werden sollen (KUBMAUL 2004:93). Andere Phänomene wie Inspiration, Intuition etc. seien eher dem Bereich des Numinosen zuzuordnen und gehörten den „traditionellen Mystifizierungen“ an (KUBMAUL 2004:96ff.). Diese kategorische Aussage ist auf dem von ihm ausdrücklich fokussierten Gebiet der Semantik (KUBMAUL 2004:98) weitgehend einleuchtend. Ergänigungsbedürftiger wird diese These allerdings, wenn es darum geht, Kreativität im Zusammenhang mit der Literaturübersetzung zu untersuchen, insbesondere bei der Erfassung und Wiedergabe des Rhythmus der (poetischen) Sprache. Die Suche nach anderen Kriterien als den kognitiven wird besonders dringend, wenn man sich vergegenwärtigt, dass in der Poesie nicht selten die Form den Inhalt bestimmt und nicht umgekehrt. Paul VALÉRY (*Werke I*, S. 1474, zitiert nach BLUMENBERG 1966:154f.) belegt diesen Umstand mit der Erfahrung, dass manche Gedichte erst bei den sich einstellenden Rhythmen des Gehens während eines Spaziergangs entstehen. Daher pointiert BLUMENBERG (1966) das Prinzip *aptum* in der Poesie als die „Angemessenheit des Gehaltes an die Form“. Es lohnt sich daher, im Folgenden nicht kognitionswissenschaftlich zu operationalisierende Größen wie Intuition zu ‚entmystifizieren‘ und ihre Relevanz als translatorische Größe herauszuarbeiten.

Die Tragweite der Intuition und der über die *ratio* hinausgehenden Parameter der literarischen Übersetzung verdeutlicht der oft nicht gebührend beachtete PAEPCKE

(1986a:529f.) in einem Kommentar zu seiner Übertragung des Gedichtes *Clown* von Henri Michaux: Die Übersetzung von Gedichten stelle einen Sonderfall des Übersetzens insofern dar, als es die geistig-kognitive Erfahrung mit der Kraft des Emotionalen zu verbinden gilt. Die Übertragung solle also „sinnlich-leibhaftig gestaltet werden“. Die Übersetzung sei somit die Antwort auf die Frage, die erst „mit einem hohen intuitiven Vermögen“ für die klangliche, syntaktische und lexikalische Struktur des Gedichtes vernehmbar werde. Wie nun diese Intuition, vor allem in ihrer translatorischen Dimension, zu erfassen ist, bildet den Gegenstand der folgenden Ausführungen.

1 *Intuition als ganzheitliche Verstehensweise*

Der in der epikureischen Philosophie (vgl. KOBUSCH 1976:524) entwickelte Begriff der Intuition (*ἐπιβολή*) als ganzheitliches Erfassen der Wirklichkeit, im Unterschied zur partiellen Erkenntnis (*κατὰ μέρος*), ist im Laufe der Zeit zum Inbegriff der Erfassung einfacher Konzepte und damit der höchsten und sichersten Erkenntnisstufe geworden (KOBUSCH 1976:527ff.). Durch die Intuition ist es möglich, zum Kern eines Gegenstandes oder Phänomens zu gelangen, wo die Wahrheit sich einfach und klar manifestiert.

Bei BERGSON findet sich darüber hinaus eine Nuance, die in der literarischen Anwendung von Intuition deutlicher zutage tritt, nämlich der Sympathiegedanke, jener stoische Begriff der allgemeinen Verbundenheit (untereinander und mit dem allgemein waltenden Logos). In diesem Sinne gelangt der Mensch in das Innere des Objektes „pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable“ (zitiert nach KOBUSCH 1976:535). Dieses Phänomen der Einswerdung mit dem Erkannten bildet, was Dámaso ALONSO (1981⁵:38) die „intuición totalizadora“ der ersten Erkenntnis eines literarischen Werkes nennt, in der die ursprüngliche Intuition des Künstlers auflebt. Nach diesem prominenten Vertreter der Stilistik werden im intuitiven Erkennen nicht nur der Verstand, sondern auch der Wille und das Gedächtnis des Lesers involviert (ALONSO 1981⁵:38f.), mit anderen Worten, es wird sowohl seine Phantasie als auch seine Affektivität angesprochen. Es handelt sich aber nicht um eine rein spontane und subjektive Bewegung, sondern um das Resultat der Aktivierung unterschiedlicher Wissensbestände. Je breiter und tiefer also die Vorbildung des Lesers ist, desto intensiver wird das poetische Erlebnis.

Dámaso ALONSO baut sein epochemachendes Buch *Poesía Española* gerade auf diesen intuitiven Fähigkeiten des Literaturkritikers auf:

Si se miran ahora en conjunto las cualidades del crítico, se verá cómo dominan en él las facultades intuitivas: profunda y amplia intuición receptiva, como lector, y poderosa intuición expresiva, como transmisor. Lo esencial en él es la expresión condensada de su impresión. (ALONSO 1981⁵:204)

Die dargestellten literaturkritischen Fähigkeiten (hohe Sensibilität und treffsicheres Ausdrucksvermögen) fallen im Grunde mit den Eigenschaften zusammen, die den Übersetzer, namentlich den Literaturübersetzer, charakterisieren. Der bereits genannte Hermeneutiker und Übersetzungstheoretiker PAEPCKE (1986a:89) drückt den Sympathiegedanken mit einem „Beteiligtsein des Menschen“ im translatorischen Prozess aus: Der Übersetzer wird zum Mitspieler des Textes, wodurch er in der Lage ist, einen gleichwertigen Text in der Zielsprache zu schaffen. Die translatorische Dimension der Intuition beleuchtet PAEPCKE in einem z.T. polemischen (und vielleicht daher wenig beachteten) Aufsatz zum 65. Geburtstag von Karl Dedecius (1986b), dessen Anlass das Bemühen des Autors war, den wissenschaftlichen Charakter der hermeneutisch orientierten Übersetzungstheorie gegenüber operationalisierbaren und formalisierten Methoden zu begründen. Im Folgenden sei – allerdings bar jeder Streitlust – auf die wichtigsten Gedanken dieses bemerkenswerten Beitrags näher eingegangen. Diese sollen auch mit weiteren im Sammelband *Im Übersetzen leben* (PAEPCKE 1986a) zusammengetragenen Arbeiten des Autors in Verbindung gebracht werden.

Nicht weit vom kognitivistischen Ansatz KUBMAULS unterstreicht PAEPCKE (1986b:135), dass durch den Akt des Lesens nicht so sehr das vorhandene Wissen als vielmehr das Bewusstsein darüber gesteuert wird. Dies geschehe in Form einer Evidenz, in der Ausgesagtes mit Geahntem verknüpft werde. Und so lautet seine Definition von Intuition:

Intuition ist das Vermögen des Individuums, die Gleichrangigkeit des Daß mit dem Geahnten (Apriorische Evidenz) sinnhaft-leibhaftig herzustellen, fortgesetzt neue Versuche und Einfälle herauszuspielen sowie kreatives Sprachverhalten, das immerfort neu überrascht. (PAEPCKE 1986b:139)

Das Sinnhaft-Leibhaftige bildet die affektive Dimension des Erkennens, welche die Kreativität des Übersetzers zwischen Regel und Spiel ausmacht: Unter Beachtung der textexternen und textinternen Bedingungen wird der Übersetzer für entdeckte sprachliche Möglichkeiten sensibilisiert und entfaltet dadurch seine eigene Formulierungsfreiheit (PAEPCKE 1986a:108ff.). Diese Haltung verhindere, dass die Intuition subjektive Willkür werde. Intuition sei dann vielmehr „treibende

Kraft und der Lebensnerv, der verhindert, daß aus dem Regelwerk ein System von innerer Notwendigkeit wird“ (PAEPCKE 1986a:124).

Wie sieht diese Formulierungsfreiheit bzw. -kreativität in der Zielsprache konkret aus? Grundsätzlich ist davon auszugehen (PAEPCKE 1986a:57), dass der Kontrast mit dem Original nicht nur Grenzen des Ausdrucksvermögens aufzeigt, sondern auch eigene Sprachpotentiale mobilisiert („Verschüttetes freilegt, Vergessenes lebendig werden läßt“). Diese Kreativität trägt natürlich nicht den Stempel des Endgültigen. Der Übersetzer ist vielmehr ein Experimentator und seine Tätigkeit zeitgebunden (PAEPCKE 1986a:162), so dass die literarische Übersetzungskritik letztlich ein Langzeitprojekt ist, in dem zeitlich voneinander getrennte Übersetzungen verglichen werden.

Dennoch ist die synchronische Betrachtung einzelner Übersetzungsphänomene und Übersetzerpersönlichkeiten sinnvoll, um die darin enthaltenen translatorischen Fragen exemplarisch zu studieren. Aufgrund des eingeschränkten Rahmens soll dies im Folgenden lediglich anhand des intuitiv zu erfassenden Rhythmus und seiner zielsprachlichen Wiedergabe näher beleuchtet werden. Den Analysegegenstand bilden einzelne Passagen der Epik Homers, denn einerseits liegen im Deutschen die außergewöhnlichen Übersetzungen von Heinrich VOB und Wolfgang SCHADEWALDT vor (vgl. GIL im Druck) und andererseits eignet sich diese Gattung besonders gut, um rhythmische Phänomene zu verdeutlichen, da es sich beim Originaltext und seinen Übersetzungen um Dichtung handelt, die für den Vortrag konzipiert ist.

2 *Sprachrhythmus und seine intuitive Erfassung*

In der Forschung (vgl. die Übersichtsdarstellungen bei ZOLLNA 1994, ZIMMER 1999 und PULZOVÁN DE EGGER 2002) wird der Sprachrhythmus üblicherweise in einen Rhythmusbegriff eingebettet, der alle Lebensbereiche inner- und außerhalb des Menschen umfasst und der letztlich auf gegliederte, insbesondere zeitstrukturierende Bewegung zurückgeht. Die rhythmische Wiederkehr ist allerdings alles andere als eine Folge von wohlgefälligen und zählbaren Abläufen. Sie ist vielmehr Ausdruck des Lebendigen und spiegelt die unterschiedlichsten Formen natürlicher Prozesse wider. Man kann sagen, dass durch die verschiedenen rhythmischen Einheiten oder Takte eine Ganzheit zum Fließen kommt (JANSSEN 1985:53). Nicht verwunderlich also, dass in der Forschung (vgl. ZOLLNA 1994:19) das Augenmerk auf die subjektive – ja intuitive – Wahrnehmung von Rhythmus gelegt wird.

Zugrunde liegt die Überzeugung, dass mechanische Messungen dieser psychischen Realität nicht vollends entsprechen können.

Der Sprachrhythmus gehört wesentlich zur Vermittlung der Informationsinhalte und steht im Dienste der „*organisation du sens*“ (MESCHONNIC, zitiert bei ZOLLNA 1994:34), d.h. der Unterstützung der Perzeption. Die rhythmische Struktur organisiert das Gesprochene in der Weise, dass die relevanten Informationen leichter herauszuhören sind (PULZOVÁN DE EGGER 2002:11). Für die Poesie unterstreicht Dámaso ALONSO als Mittel der Rhythmisierung vor allem den Akzent und die Wortstellung. Den *acento rítmico* verbindet er (1981⁵:103ff.) mit der *palabra clave*, wodurch der ästhetische Effekt gesteigert werde, mit anderen Worten, die angemessene Akzentuierung dient der Fokus-Hintergrund-Gliederung. Der entstandene ästhetische Effekt ist nicht zuletzt die dadurch gewonnene Unmittelbarkeit und Wirksamkeit der Informationsvermittlung. Was die Wortstellung betrifft, richtet Dámaso ALONSO (1981⁵:81) seine Aufmerksamkeit vor allem auf das Hyperbaton. In dieser markierten Ordnung erhalten die Worte ungewöhnliche Ausdrucksmöglichkeiten („las palabras en trance de ritmo adquieren extrañas posibilidades expresivas“). Und so meint Dámaso ALONSO (selbst Dichter), wenn er von der „*magia de la palabra transfundida en ritmo*“ (ALONSO 1981⁵:266) spricht, nichts Numinoses, sondern liefert gerade die formale Erklärung für das poetische Erlebnis, das solche Rhythmen auf kognitiver und affektiver Ebene verursachen. Zugrunde liegt die aristotelische Auffassung, dass Rhythmus und Melodie der Sprache die Eigenschaft aufweisen, die unterschiedlichen Charaktere (*ῆθη*), wie Wut, Sanftheit, Starkmut, Mäßigung, nachzuahmen (vgl. Pol. VIII 5, 1340a:18-21, zitiert nach WOERTHER 2005:15). Daraus erhellt, dass die Erfassung solcher rhythmischen Phänomene entscheidend ist, um sprachliche Kunstwerke übersetzen zu können.

Über den Rhythmus im Kontext seiner Übersetzung haben im Zusammenhang mit den sich einstellenden Fragen der Bibelübertragung Martin BUBER und Franz ROSENZWEIG eingehend reflektiert. Im Folgenden sollen diese Erkenntnisse vor allem in Bezug auf die intuitive Dimension dieses Vorgangs und in ihrer Anwendbarkeit auf die Übertragung der Epik näher betrachtet werden.¹ Wie in der epischen Erzählung ist die Bibel gesprochenes Wort. BUBER (1969:327f.) sucht daher aus den hebräischen Graphemen die eigentliche Lautgestalt zu empfangen und fordert für seine Übersetzung, einen Text „für den richtigen, den vollen Lautwert herausholenden Vortrag“ zu erstellen. Der Kern seiner Erkenntnis ist theologisch, dass nämlich die Bibel in jedem Glied ihres Textes Botschaft ist (BUBER 1969:330f.).

¹ Für alle anderen Aspekte dieser weiterführenden Reflexion sei auf BUBER (1969) und auf die ausführliche Studie über ROSENZWEIG von ASKANI (1997) verwiesen.

Botschaft ist nicht nur Inhalt, zu ihr gehört eine Gestalt, und das Gestaltungsprinzip ist der Rhythmus, den BUBER in phonetisch und strukturell unterteilt (1969:336), je nachdem, ob sich einzelne Lautelemente in Form einer Paronomasie wiederholen oder ob das Wiederkehrende die Strukturen der Rede selbst sind. Technisch versucht BUBER, den Rhythmus wiederzugeben, indem er systematisch Atemzug-Einheiten bzw. Sinnzeilen, sog. Kolen², einhält. Es ist der Versuch, die „Ursprünglichkeit“ (BUBER 1969:356) der biblischen Botschaft neu zu entdecken. Was die intuitive Erfassung betrifft, geht ROSENZWEIG über die bloße Subjektivität hinaus, wenn er postuliert, „die Atemzüge des Worts allein aus den Schriftzügen der Schrift zu erhörchen“ (zitiert nach ASKANI (1997:242). In diesem Postulat wird allerdings deutlich, dass nur der gute Kenner der Schrift – also jener, der über ein großes Erfahrungs- und Sachwissen verfügt – in der Lage ist, die Authentizität des Textes zu erkennen und ihre Lebendigkeit auf einen Blick – intuitiv – zu erfassen.

Diese Verbindung von Rhythmuserfassung und Intuition soll nun konkret an den Homer-Übersetzungen Wolfgang SCHADEWALDTS illustriert werden, da er als Altphilologe und Homerkenner über fundiertes Wissen verfügte und sich in seinen Übersetzungen – anders als VOß – nicht an die epischen Hexameter hielt, sondern kreativ mit der Sprache experimentierte.

3 *Intuitive Rhythmuserfassung in den Übersetzungen Wolfgang SCHADEWALDTS*

Im 2005 erschienenen monographischen *Spudasmata*-Band über Wolfgang SCHADEWALDT widmet SZLEZÁK der Übersetzerkunst des bekannten Gräzisten einen ausführlichen Beitrag. SCHADEWALDT habe als Theoretiker des Übersetzens die seit Goethe entwickelte Reflexion auf den Punkt gebracht, als praktischer Übersetzer habe er „den Mut und vor allem das sprachliche Vermögen besessen, die Prinzipien des dokumentarischen Übersetzens im großen Stil zu verwirklichen“ (2005:76). KLOEPFER (1967:71) hatte sogar behauptet, dass SCHADEWALDT zusammen mit BUBER und ROSENZWEIG „die entscheidende Wende in der Übersetzungstheorie herbeigeführt“ hätte. Welches sind diese Prinzipien des dokumentarischen Übersetzens und was ist die besondere Leistung SCHADEWALDTS? Um diese Fragen zu beantworten, soll im Folgenden zunächst sein Übersetzer-Credo beleuchtet werden, um anschließend seine translatorische Leistung an konkreten Beispielen exemplarisch aufzuzeigen.

² Zu einer genaueren Erläuterung der Kolometrie vgl. ASKANI (1997:233ff.).

Die soeben zitierten Arbeiten von SZLEZÁK und KLOEPFER heben insbesondere zwei Aspekte der Translationstheorie SCHADEWALDTS hervor: das dokumentarische Übersetzen und die Rhythmisierung.³ Mit dem ersten Begriff werde der sog. wörtlichen Übersetzung ein Gegenmodell zur Seite gestellt, wonach das Wort des Dichters in seinem ereignishaften Charakter dokumentiert und dadurch über die Zeit bewahrt werde. Es gelte, das Wort innerlich zu vernehmen und in den tiefen Dimensionen seiner Ursprünglichkeit aufleben zu lassen. Was die Rhythmisierung betrifft, schaffe gerade die Befreiung von der hexametrischen Form die Möglichkeit, eine rhythmisierende, zwischen Vers und Prosa sich befindende Sprache zu gestalten, die für den heutigen Leser dichterischer wirke als die beste Versform. Hier gelte es nicht, metrische Techniken umzusetzen, maßgebend sei vielmehr die Intuition. Was SCHADEWALDT „Takt“ nenne, sei im Grunde sein Instinkt für das jeweils Angemessene (*πρέπον*).

Aus den Nachworten seiner Übersetzungen der *Ilias* (ILÜ) und der *Odyssee* (ODÜ) sowie – wegen seines umfassenden Charakters – der sophokleischen Tragödie des *Königs Ödipus* (SKÖÜ) sollen nun die Grundansichten SCHADEWALDTS zusammengestellt werden, die zum Verständnis seiner intuitiven Rhythmusfassung beitragen.⁴ Hauptforderung seiner Übersetzung ist es, „wie Homer sieht, denkt und spricht, in deutscher Zunge nachzubilden“ (ODÜ 323, entsprechend für *Ödipus* SKÖÜ 90). Diese Nachbildung nennt SCHADEWALDT „Wörtlichkeit im höheren Sinn“ bzw. die „Bindung an die Wahrheit des Wortes des Dichters“ (ODÜ 326). Für ihn gibt es „eine feine, schwer zu treffende Mittellinie, wo der Ausdruck schon griechisch und doch noch deutsch ist“ (SKÖÜ 94). SCHADEWALDT lässt sich also auf den Originaltext ein. Er lässt sich nicht von – auch unbewussten – vorgefertigten Vorstellungen leiten, sondern strebt danach, dem Wort des Dichters „so viel nur irgend möglich an Sichten, Verhältnissen und Bezügen für unsere Sprache abzugewinnen. SCHADEWALDT fügt hinzu: „Die Möglichkeit war nicht auszuschließen, daß man je griechischer auch umso deutscher spräche“. Diesem scheinbaren Paradoxon wohnt die tiefere Dimension der Originalreproduktion inne: Je griechischer umso deutscher, weil der Übersetzer alle Möglichkeiten der Zielsprache ausgeschöpft und aktualisiert hat.

³ Gemeint sind hauptsächlich folgende Stellen: KLOEPFER (1967:73f., 99) und SZLEZÁK (2005:61f., 64).

⁴ SZLEZÁK hat in seinem Beitrag (2005) alle Vorträge und Aufsätze SCHADEWALDTS, in denen dieser sich zu Fragen der Übersetzung äußert, zusammengetragen, so dass auf diesen Aufsatz verwiesen werden kann, um eine vollständige Dokumentation über die Übersetzungstheorie SCHADEWALDTS zu erhalten.

Seine Prosa-Übersetzung der *Odyssee* ist allerdings nicht ‚prosaisch‘, sondern, in der Tradition der Kunstprosa, rhythmisch (ODÜ 323). Was SCHADEWALDT für die *Ödipus*-Übersetzung zu beachten hatte und meisterhaft mit dem Ausdruck „bewegtes Wort, Wort, das geschieht und tut“ (SKÖÜ 93) formuliert hat, ist in der *Odyssee* ‚episch-erzählerisch‘ geworden, wie es sich für die Werke Homers gebührt. Für SCHADEWALDT ist hier der Rhythmus „Gedankenrhythmik“, die er durch die Imitation der „anreihenden“ Satzform Homers erreicht, d.h. „nach der der Nebensatz im Grunde noch angefügter Hauptsatz ist oder sich zum Hauptsatz verselbstständigt, nach der die Beiwörter so gern hinter das Hauptwort treten, sich ihm anreihen und, zumal im Enjambement oder in sonstigen Sperrungen, erst den vollen Ton erhalten“ (ODÜ 325f.).

Mit diesem Ansatz befindet sich SCHADEWALDT in der Tradition der Auffassung vom unlösbaren Zusammenhang zwischen Form und Inhalt, welche seit HERDER in die Übersetzungskritik aufgenommen worden ist (KELLETAT 1984:49). Für HERDER stellt der Ton, die „poetische Modulation“, die größte Herausforderung an den Übersetzer (KELLETAT 1984) dar. Ton umfasst für HERDER rhythmische Strukturen, Widerstände und akustische Modulationen. Die Tatsache, dass SCHADEWALDT seine Homer-Übersetzungen nicht für die Lektüre, sondern für das Vorlesen konzipiert hatte (ODÜ 327), bewegt darüber hinaus SINGER (2005) zu der Behauptung, SCHADEWALDT habe durch seine ungebundenen freien Rhythmen HERDERS Konzept der tongetreuen Übersetzung – die immer die Hörbedingungen des Lesers berücksichtigt – fortgesetzt.

In diesem Sinne ist SCHADEWALDTS Übersetzung der *Ilias* zu sehen, die er 1974 – kurz vor seinem Tode – vollendet hatte (erschieden 1975, s. Bibliographie): Ohne den Hexameter nachzubilden, hat er die griechischen Verszeilen beibehalten, ungeachtet ihrer unterschiedlichen Längen in der deutschen Fassung, wie man an den ersten Versen des Epos beobachten kann:

Μῆνιν αἰεide, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
οὐλομένην, ἣ μυρὶ' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν,
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσι τε πᾶσι – Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,
ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.
(IL, I 1-7)

Den Zorn singe, Göttin, des Peleus-Sohn Achilleus,
Den verderblichen, der zehntausend Schmerzen über die Achaier brachte
Und viele kraftvolle Seelen dem Hades vorwarf
Von Helden, sie selbst aber zur Beute schuf den Hunden
Und den Vögeln zum Mahl, und es erfüllte sich des Zeus Ratschluß –
Von da beginnend, wo sich zuerst im Streit entzweiten
Der Atreus-Sohn, der Herr der Männer, und der göttliche Achilleus
(ILÜ 7)

Mit dieser Technik bezweckte er (ILÜ 426), das bei Homer häufige Enjambement nachzubilden und die griechische Wortstellung weitgehend beizubehalten. Mit heutigen textlinguistischen Begriffen kann man sagen, dass SCHADEWALDT in der deutschen Sprache unterschiedliche Formen der Fokussierung bewerkstelligt hat. So dient die Tmesis in „Den Zorn [...] / Den verderblichen“ oder in „Seelen [...] / Von Helden“ in der Struktur des Enjambements zur Hervorhebung der jeweiligen Komplemente in ihrer rhematischen Funktion. Die Nachstellung des Subjekts als Rechtsdislokation („entzweiten / Der Atreus-Sohn, der Herr der Männer, und der göttliche Achilleus“) trägt zur Bildung eines „starken Themas“ (LÖTSCHER 1999:152) bei.

Was die „Rhythmisierung“ (ILÜ 426f.) betrifft, so betont SCHADEWALDT, dass es sich um freie Rhythmen handle, die äußerst vielseitig seien. Dieser scheinbar regellose Rhythmus erhalte aber in seiner Gesamtheit eine „durchgehende Musikalität“. Wie diese Rhythmisierung allerdings technisch gestaltet wird, konkretisiert er nicht. Man kann jedoch feststellen, dass diese nicht gleichmäßige, d.h. rhythmisch lebendige Betonung (vgl. KAYSER 1960⁶:249) sowie die ‚Widerstände‘ in der Gestalt des Enjambements dem Ganzen eine eigene Rhythmik verleihen. Ihre Lebendigkeit wird aber nicht allein mittels ausgefeilter Technik erzielt, sondern ist zum großen Teil Frucht der Intuition bzw. der Kreativität des Augenblicks. In seinem bekannten Vortrag über das Problem des Übersetzens⁵ bestätigt SCHADEWALDT (1969:227) diesen Eindruck, indem er betont, Übersetzen gelte immer weniger „als Arbeit, die sich mit rationalen Mitteln vollziehen ließe“, denn „Übersetzung ist nicht Kopie, sondern schöpferische Tat“ (1969:235). Regeln und Rezepte treffen das Wesen des Übersetzens nicht. Prägnant formuliert er es am Ende des Vortrags, als Zusammenfassung seines Übersetzungskonzeptes, mit folgenden platonisch ge-

⁵ Dieser Vortrag hat dem von STÖRIG herausgegebenen Band den Titel gegeben, s. Bibliographie: SCHADEWALDT (1969).

prägten Worten: „so ist alles werthafte Übersetzen in einem Sinne ein glückliches Geschenk des fruchtbaren Augenblicks“ (1969:240f.).

Der Raum für diese Intuitionen ist allerdings nicht willkürlich. Er entsteht ganz praktisch aus der Erkenntnis, dass griechische und deutsche Hexameter nicht gleichwertig sind und es daher gilt, einen Ausgleich zu schaffen. Der Unterschied liegt für SCHADEWALDT (ILÜ 425) in den verschiedenen Wortlängen, die bewirken, dass in der deutschen Sprache zur Erreichung der notwendigen Silbenzahl sprachliches Beiwerk notwendig ist. Folglich werden Schlichtheit, Sachlichkeit und Natürlichkeit der homerischen Sprache durch die daraus resultierende Schwulst und Manieriertheit im Deutschen verfälscht. Diese Einschätzung lässt sich durch andere Untersuchungen ergänzen, die den Unterschied zwischen den Hexametern beider Sprachen in der Vergestaltung selbst sehen: So macht LATACZ (2000a:109) darauf aufmerksam, dass das griechische Metron „quantitierend“ ist, d.h., es basiert auf dem Wechsel von kurzen und langen Silben, während deutsche Metren „akzentuierend“ gesprochen werden: Sie bestehen aus der Abfolge von betonten und unbetonten Silben. Diese griechische Eigenart verleiht dem homerischen Epos seinen charakteristischen „unablässigen, schwingenden Singsang“, der seine Zuhörer in einen tranceähnlichen Zustand versetzte (HÖNIG 2005:2ff.).

GEORGIADIS (1959:92) spricht in einem Vortrag über Sprache als Rhythmus pointiert über die Unvereinbarkeit griechischer und deutscher Geisteshaltung: Der Deutsche sei Gebieter der Sprache, während der griechische Sprecher ihr diene. Erklärt wird dieser Umstand (GEORGIADIS 1959:83ff.) damit, dass Silbendehnung sowie Wortstellung im Deutschen dem Sprecher weitgehend überlassen, im Griechischen jedoch von der Sprache her diktiert seien. Während im Deutschen die Sprechakte (sog. Kola oder Kolen, s.o.) als Einheiten des Rhythmus und des Sinns das Gedicht gliedern (vgl. auch KAYSER 1960⁶:250), vernahm der Hörer Homers nebeneinanderstehende Wörter, deren grammatische Struktur zwar so differenziert war, dass der Sinnzusammenhang deutlich wurde, der Hörer selbst aber musste ihn aktiv rekonstruieren: „Die heute sehr wohl mögliche Trennung zwischen aktiven Sprechern und passiven Hörern war in einer griechischen Gemeinschaft nicht denkbar. Alles war mit der wachsten geistigen Spontaneität an jenem körperhaft festgefügt, starren Sinnträger, dem griechischen Vers, beteiligt“ (GEORGIADIS 1959:88).

Die Entscheidung SCHADEWALDTs für die Prosaübertragung der *Odyssee* verleiht dem Übersetzer tatsächlich eine viel größere Freiheit. In der modernen Übersetzungsforschung werden nämlich die Hauptprobleme der Verstranlation aufgelistet: Der gleiche Verstyp in unterschiedlichen Sprachen und Kulturen ist nicht unbe-

dingt gleichwertig, der Umfang der Verszeilen kann sehr verschieden sein, die Reihenfolge der Verse ist nicht immer einzuhalten, die Akzentverteilung und die Wortstellung variieren erheblich, die Zäsuren sind selten in die gleiche Position zu setzen, das Enjambement ist nicht immer gleich zu treffen ... (vgl. JEKUTSCH 2004:982ff.). Die moderne Option LATACZS aber (2000b:xix = IL), seine *Ilias*-Übersetzung in Iamben zu schreiben, da der Hexameter „kein deutsches Versmaß [ist] und keines werden [wird]“, scheint problematisch, zumal dieses Versmaß eher für das Theater als Sprechvers verwendet wurde. Das Argument, dass „in unserer Zeit, die keine Muße kennt und überall den schnellen Zugriff sucht, er [der Hexameter] ermüdend [wirkt]“, würde SCHADEWALDT sicherlich als einen Verstoß gegen die „Wahrheit des Worts des Dichters“ (ODÜ 326) ansehen.

Was die Wiedergabe des Rhythmus in der Prosaübersetzung betrifft, so hat die Studie von LLÁCER LLORCA/ESTÉVEZ FUERTES (2003:293f.) auf sprachliche Phänomene aufmerksam gemacht, die über die Betonung hinaus eine wesentliche Rolle für die Gestaltung des Rhythmus spielen und die als Orientierungskriterien für seine Wiedergabe dienen können: Auf der phonetischen Ebene handelt es sich um die Alliteration und auf der syntaktischen um die Wiederholungen und Aufzählungen. Betont wird allerdings die Schwierigkeit, unüberbrückbaren Systemunterschieden mit phonetischen und syntaktischen Mitteln beizukommen (304f.). Und darin liegt die Stärke der Prosa-Übersetzung SCHADEWALDTS, die das Wissen um die Sprache Homers mit ungewöhnlicher Beherrschung der deutschen Zielsprache und dichterischer Intuition zu verbinden versteht.⁶ Im Folgenden soll dieser Zusammenklang von Sachwissen und dichterischer Kreativität anhand ausgewählter Beispiele aus der *Odyssee*-Übersetzung illustriert werden.

Grundvoraussetzung seiner Übersetzung ist die Überzeugung SCHADEWALDTS (1959:26), dass die Kunst der *Odyssee* gerade in ihrer Natürlichkeit liegt: „Alles, was er (der Dichter der *Odyssee*) macht, ist große Poesie, eine Kunst, die ganz Natur und als Kunst so groß ist, daß man sie als solche gar nicht merkt. Wie in der Natur ist in ihr alles zugleich gesetzmäßig wie auch lebendig“. Übersetzungsmethodologisch bedeutet dies für SCHADEWALDT, dass er sich folgende Invarianzforderungen (SCHREIBER 1993) auferlegt (ODÜ 324, entsprechend für SKÖÜ 91): Vollständigkeit, Vorstellungen des Dichters und die Abfolge dieser Vorstellungen.

⁶ Auch KAYSER (1960⁶:257) unterstreicht den Wert der Intuition bei der Rhythmuserfassung: „Beim Rhythmus kann auch der Dichter nicht mehr zählen und wägen: er hat Rhythmus oder hat ihn nicht, oder vielleicht besser: der Rhythmus seines werdenden Gedichtes hat ihn oder hat ihn nicht“.

In den sog. poetischen Klischees lassen sich die drei soeben genannten Parameter am besten wiedergeben. Es handelt sich um Verse, die sich immer in der gleichen Form wiederholen und erzählerische Strukturen einleiten. So pflegt Athene ihre Rede an Vater Zeus mit dem Vers zu beginnen: ὦ πάτερ ἡμέτερε Κρονίδη, ὕπατε κρειόντων (OD, I 45), die SCHADEWALDT (ODÜ 8) übersetzt: „Unser Vater, Kronide, Höchster derer, die da herrschen!“. Die Antwort des Zeus lautet üblicherweise: τέκνον ἐμόν, ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων (OD, I 64), die, treu den Vorstellungen des Autors und ihrer Wortfolge das geflügelte deutsche Wort ergeben hat: „Mein Kind, welch Wort entfloh dem Gehege deiner Zähne?“ (ODÜ 8). Oder schließlich der Ausdruck zur Ankündigung des Tagesanbruchs: Ἥμος δ' ἠριγένεια φάνη ροδοδάκτυλος Ἥως (OD, V 228): „Als aber die frühgeborene erschien, die rosenfingrige Eos“ (ODÜ 68). Vollständigkeit, Metaphorik und Wortstellung des Griechischen bleiben im Deutschen erhalten. Aber darüber hinaus hat sich der Übersetzer bemüht, in diesen Sätzen die sechs Hebungen des Hexameters einzuhalten, so dass hier poetische Prosa bzw. Homer in deutscher Sprache zu finden ist. Der Rhythmus ist hier also von der hexametrischen Form vorgegeben. Die Angemessenheit einer solchen Übersetzung ergibt sich aus der textstrukturellen Funktion dieser Zeilen, bestimmte Makrostrukturen zu signalisieren. Die Metaphorik bringt die griechische Welt in die deutsche Sprache hinein, ohne sie bis zur Unverständlichkeit zu entstellen.

Aber nicht alle Stellen der *Odyssee*-Übersetzung sind in gleicher Form gestaltet. Es sollen nun einige Beispiele folgen, in denen das Episch-Erzählerische in seiner rhythmischen und natürlichen Beschaffenheit auflebt. Zu jeder Erzählung gehört die Erzeugung von Spannung. Hierfür bedient sich Homer oft der Nachstellung des Subjekts (des Themas), das sich dank der vorangestellten Partizipien in die übliche griechische Syntax einfügt, z.B. Ὡς ἄρα φωνήσας ἀπέβη κρατὺς ἀργειφόντης (OD, V 148). Die Übersetzung „Und als er so gesprochen hatte, ging er weg, der starke Argostöter“ (ODÜ 66) benötigt aufgrund des temporalen Nebensatzes an der Stelle des Partizips Aorist mehr Raum, bis das Thema („der starke Argostöter“) genannt wird, wodurch die Spannung leicht steigt. Auffallend ist aber vom Rhythmischen her die Dreiergliederung („Und als er so gesprochen hatte, // ging er weg, // der starke Argostöter“), die einerseits explizit macht, was ein Homierzuhörer nach und nach wahrnahm, andererseits aber rhythmischen Forderungen des Deutschen gerecht wird, wonach Sprechakte mit Sinneinheiten einhergehen.

Schließlich sei ein Beispiel kommentiert, in dem sich SCHADEWALDT der Alliteration und der Akzentuierung bedient, um erzählerische Bildhaftigkeit zu erzeugen.

Es handelt sich um die Stelle, in der Poseidon durch das Aufwirbeln des Meeres dem heimkehrenden Odysseus die Erlangung seines Zieles erheblich erschwert:

ὥρσε δ' ἐπὶ μέγα κύμα Ποσειδάων ἐνοσίχθων,
 δεινόν τ' ἀργαλέον τε, κατηρεφές, ἤλασε δ' αὐτόν.
 ὥς δ' ἄνεμος ζαῆς ἤϊων θημῶνα τινάξῃ
 καρφαλέων, τὰ μὲν ἄρ τε διεσκέδασ' ἄλλυδις ἄλλη,
 ὥς τῆς δούρατα μακρὰ διεσκέδασ'. [...]
 (OD, V 366 – 370).

[...] da trieb eine große Woge heran Poseidon, der Erderschütterer, eine furchtbare und schmerzliche, überhängende: sie schlug auf ihn nieder. Und wie ein heftig wehender Wind einen Haufen dürrer Spreu aufwirbelt und die Hälmchen zerstreut hierhin und dorthin: so zerstreute sie von dem Floß die langen Stämme [...]. (ODÜ 72)

Erneut macht sich SCHADEWALDT die griechische Nachstellung zunutze, um im Deutschen den Eindruck des Episch-Erzählerischen rhythmisch zu erwecken („Poseidon, der Erderschütterer“; „eine große Woge [...] eine furchtbare und schmerzliche, überhängende“; „zerstreut hierhin und dorthin“), wobei die alternierende Akzentuierung eine wichtige Rolle spielt: die Betonung der Pänultima beim langen und geschlossenen [o] im bildhaften *große Woge* gegen die Betonung auf der drittletzten Silbe in den nachgestellten Adjektiven *furchtbare und schmerzliche* und auf der fünftletzten in *überhängende* sowie erneut Zweitletztbetonung in *hierhin und dorthin*, die ihrerseits ebenfalls bildhaft wirkt, so daß die Wendung „zerstreut hierhin und dorthin“ praktisch gleichwertig mit dem malerischen *διεσκέδασ' ἄλλυδις ἄλλη* ist.

Im darauf folgenden typischen homerischen Vergleich steigert sich SCHADEWALDT in seiner künstlerischen Kreativität: Dem eher blassen *ἄνεμος ζαῆς* stellt er die Alliteration und die Häufung von Frikativlauten *ein heftig wehender Wind* entgegen, die dank der Kombination der Silbenzahlen und Akzente das Stürmische empfinden lässt. Gleiches lässt sich für *einen Haufen dürrer Spreu aufwirbelt* sagen, wo auf den Effekt des Enjambements (Hervorhebung von „trocken/dürr“: *καρφαλέων*) zugunsten des Gesamteindrucks verzichtet worden ist. Durch die Anhäufung von [r/tr] und die schnelle Betonung der zweisilbigen Wörter *Haufen* und *dürrer* sowie des einsilbigen *Spreu* im Kontrast mit der darauf folgenden Betonung der Antepänultima bei *aufwirbelt* entsteht der Eindruck des heftigen Strudels in einer sehr anschaulichen Weise.

4 Fazit

Worin besteht nun die intuitive Kraft SCHADEWALDTS? Nach dem vorliegenden kurzen Einblick in seine translatorische Theorie und Praxis lässt sich die Frage folgendermaßen beantworten: Die Kunst seiner Homer-Übersetzungen besteht darin, die Sprachpotentiale des Deutschen zu mobilisieren, mittels derer gerade die Übersetzungspotentialität des Ausgangstextes aktualisiert wird, die sich in die Gesamtheit eines homerevozierenden Textgestaltung am besten einfügt.

Dieses Ziel erreicht SCHADEWALDT dadurch, dass er einerseits all das übernimmt, was die deutsche Sprache mit der griechischen teilen kann, insbesondere die Vorstellungen des Dichters, d.h. seine Metaphorik, und die von ihm verwendete Wortstellung. Hierbei geht der Übersetzer bis an die Grenzen des Machbaren im Deutschen. Darüber hinaus verwendet er die Mittel der Zielsprache, die sich für den Vortrag am besten eignen, allen voran die Betonung und die Alliteration innerhalb der entsprechenden Sprechakte. Dadurch macht er vieles explizit, was der Hörer Homers selbst nachzuvollziehen hatte.

Eine solche Leistung ist nur möglich – und hier ist KUBMAUL zuzustimmen –, wenn der Übersetzer über ein so breites und tiefes Wissen über den Ausgangstext verfügt wie SCHADEWALDT. Wir möchten aber hinzufügen: Nicht nur das Wissen über den Ausgangstext ist erforderlich, sondern auch eine große Liebe zu ihm, eine Empathie, aus der die „magia de la palabra transfundida en ritmo“ von Dámaso ALONSO hervorgehen kann, und zwar nicht als Mystifizierung, sondern als künstlerischer schöpferischer Akt.

Bibliographie

- ALONSO, Dámaso (1981⁵): *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos.
- ASKANI, Hans-Christoph (1997): *Das Problem der Übersetzung – dargestellt an Franz Rosenzweig. Die Methoden und Prinzipien der Rosenzweigschen und Buber-Rosenzweigschen Übersetzungen*, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- BLUMENBERG, Hans (1966): „Sprachsituation und immanente Poetik“, in: ISER, Wolfgang (Hrsg.): *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne (Kolloquium Köln 1964, Vorlagen und Verhandlungen)*, München: Wilhelm Fink, pp. 145-155.
- BUBER, Martin (1969): „Zu einer Verdeutschung der Schrift“, in: STÖRIG, Hans Joachim (Hrsg.): *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 322-362.
- GEORGIADIS, Thrasybulos (1959): „Sprache als Rhythmus“, in: BAYERISCHE AKADEMIE DER SCHÖNEN KÜNSTE (Hrsg.): *Die Sprache*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 75-92.

- GIL, Alberto (im Druck): „Hermeneutik und Übersetzungskritik. Zu Jorge Luis Borges' Pierre Menard, autor del Quijote“, in: GIL, Alberto / WIENEN, Ursula (Hrsg.): *Multiperspektivische Fragestellungen der Translation in der Romania. Hommage an Wolfram Wilss zum 80. Geburtstag*, Frankfurt: Peter Lang.
- HÖNIG, Christoph (2005): *Der Sänger erzählt. Mündliche Poesie und Trance*, <<http://www.humboldt-gesellschaft.de/druck.php?name=erzaehlen>> (Zugriff: November 2005).
- JANSSEN, Werner (1985): *Der Rhythmus des Humanen bei Heinrich Böll*, Frankfurt: Peter Lang.
- JEKUTSCH, Ulrike (2004): „Die Übersetzung des Verses im Drama“, in: KITTEL, Harald / FRANK, Armin Paul / GREINER, Norbert / HERMANS, Theo / KOLLER, Werner / LAMBERT, José / PAUL, Fritz (Hrsg.): *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. 1. Teilband*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, pp. 980-986.
- KAYSER, Wolfgang (1960⁶): *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern/München: Francke.
- KELLETAT, Andreas F. (1984): *Herder und die Weltliteratur. Zur Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/Bern/New York/Nancy: Peter Lang.
- KLOEPFER, Rolf (1967): *Die Theorie der literarischen Übersetzung. Romanisch-deutscher Sprachbereich*, München: Wilhelm Fink.
- KOBUSCH, Theo (1976): „Intuition“, in: RITTER, Joachim / GRÜNDER, Karlfried (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Basel/Stuttgart: Schwabe & Co., pp. 524-540.
- KUßMAUL, Paul (2004): „Translation als kreativer Prozess – ein kognitionslinguistischer Erklärungsversuch“, in: ZYBATOW, Lew (Hrsg.): *Translation in der globalen Welt und neue Wege der Sprach- und Übersetzerausbildung. Innsbrucker Ringvorlesungen zur Translationswissenschaft II*, Frankfurt: Peter Lang, pp. 93-116.
- LATACZ, Joachim (Hrsg.) (2000a): *Homer, Ilias. Gesamtkommentar. Prolegomena*, München/Leipzig: K.G. Saur.
- LLÁCER LLORCA, Eusebio V. / ESTÉVEZ FUERTES, Nicolás (2003): „Análisis de la función rítmica en la traducción de Carlos Olivera (1884) de los Tales de terror de Edgar Allan Poe“, in: LÉPINETTE, Brigitte / MELERO, Antonio (Hrsg.): *Historia de la traducción*, Valencia: Facultat de Filologia, Universitat de València, pp. 291-306.
- LÖTSCHER, Andreas (1999): „Topikalisierungsstrategien und die Zeitlichkeit der Rede“, in: REDDER, Angelika / REHBEIN, Jochen (Hrsg.): *Grammatik und mentale Prozesse*, Tübingen: Stauffenberg, pp. 143-170.
- PAEPCKE, Fritz (1986a): *Im Übersetzen leben. Übersetzen und Textvergleich*, herausgegeben von Klaus Berger und Hans-Michael Speier, Tübingen: Gunter Narr.
- PAEPCKE, Fritz (1986b): „Die Illusion der Äquivalenz. Übersetzen zwischen Unschärfe und Komplementarität“, in: GRÖZINGER, Elvira / LAWATY, Andreas (Hrsg.): *Suche die Meinung. Karl Dedecius, dem Übersetzer und Mittler zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, pp. 116-151.
- PULZOVÁN DE EGGER, Silvia (2002): *Fremdsprache und Rhythmus. Eine Untersuchung zum Sprachrhythmus in Deutsch und Spanisch als Fremdsprache*, Marburg: Tectum.
- SCHADEWALDT, Wolfgang (1959): „Neue Kriterien zur Odyssee-Analyse. Die Wiedererkennung des Odysseus und der Penelope“, in: *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. 2. Abhandlung*, vorgelegt am 10. Dezember 1958, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

- SCHADEWALDT, Wolfgang (1969): „Das Problem des Übersetzens“, in: STÖRIG, Hans Joachim (Hrsg.): *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 223-241.
- SCHREIBER, Michael (1993): *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*, Tübingen: Gunter Narr.
- SINGER, Rüdiger (2005): *Homer-Übersetzung als „Nachgesang“: Anmerkungen zu Voß' Weimar-Besuch 1794 aus der Perspektive Herders*, <http://www.ruedigersinger.de/Aufsatz_Voss.pdf> (Zugriff: November 2005).
- SZLEZÁK, Thomas Alexander (2005): „Wolfgang Schadewaldt als Übersetzer“, in: SZLEZÁK, Thomas Alexander, unter Mitwirkung von Karl-Heinz STANZEL (Hrsg.): *Wolfgang Schadewaldt und die Gräzistik des 20. Jahrhunderts*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms, pp. 53-76.
- WOERTHER, Frédérique (2005): „La λέξις ἠθικὴ (style éthique) dans le livre III de la Rhétorique d'Aristote. Les emplois d'ἠθικός dans le corpus aristotélicien“, in: *Rhetorica. A Journal of the History of Rhetoric* 23.1, pp. 1-36.
- ZIMMER, Caroline (1999): *Dysgrammatismus, Prosodie, Rhythmus. Zur Sprachverarbeitung und Sprachtherapie*, Frankfurt: Peter Lang.
- ZOLLNA, Isabel (1994): „Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung. Ein Überblick“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* 24.96, pp. 12-52.

Texte

- IL: LATA CZ, Joachim (Hrsg.) (2000b): *Homer, Ilias. Gesamtkommentar. Band I, 1. Gesang, Faszikel 1: Text und Übersetzung*, München/Leipzig: K.G. Saur.
- ILÜ: HOMER (1975): *Ilias*, neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt: Insel.
- OD: ALLEN, Thomas W. (Hrsg.) (1908): *Homēri Opera. Tomus III Odysseae libros I-XIII continens*, Oxonii: E Typographeo Clarendoniano.
- ODÜ: HOMER (1958): *Die Odyssee*, übersetzt in deutsche Prosa von Wolfgang Schadewaldt, Leck/Schleswig: Rowohlt.
- SKÖÜ: SOPHOKLES (1955): *König Ödipus*, Deutsch von Wolfgang Schadewaldt, Berlin/Frankfurt: Suhrkamp.