

Inhalt

MARKUS MAY / EVI ZEMANEK Inspiration und Transformation: Goethes Poetik der Übersetzung – Zur Einführung	7
BERND AUEROCHS Trunkener Flug. Zu Goethes Übersetzung des Hohenliedes	31
MIRANDA JAKIŠA / CHRISTOPH DEUPMANN Die stolze Scham der Hasanaginica. Unübersetzbarkeit und Universalpoesie in Goethes <i>Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga</i>	43
ANDREAS GIPPER Goethes Benvenuto Cellini zwischen Sturm und Drang- Renaissancismus und klassischer Dämpfung	67
CHRISTOPHER MEID Goethes <i>Achilleis</i> – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers	83
SONIA GOLDBLUM / ROBERT KRAUSE Dramatisches Experiment und persönliches Pharmazeutikum. Goethes Übersetzung von Voltaires <i>Tancredi</i>	103
ALEXANDER NEBRIG Das Dialogische und das Dämonische. <i>Die Wahlverwandtschaften</i> als Negierung und Aneignung von <i>Rameaus Neffe</i>	125
YVONNE PIETSCH Die „Einheit, Unteilbarkeit, Unantastbarkeit Shakespeares“? Goethes Neubearbeitung von <i>Romeo und Julia</i> für das Weimarer Hoftheater	145

EVI ZEMANEK	163
„Falsche Spiegelung“? Spekulation, Projektion, Identifikation. Goethes Übertragungen aus Byrons <i>Manfred</i> und <i>Don Juan</i> im Zeichen einer Re-Formierung des tragischen Helden	
GISELA SCHLÜTER	187
Himmelsleiter: Goethes interlineare Übersetzung von Manzonis Napoleon-Ode <i>Il Cinque Maggio</i>	
MONIKA SCHMITZ-EMANS	207
Wandern, Schauen, Schreiben. Goethes Paratexte zum <i>West-östlichen Divan</i> als Beiträge zu einer Konzeption des Übersetzens	
SEBASTIAN DONAT	235
„das Verdienst, uns als ein Popanz in das Original zu schrecken“ – Goethe als Theoretiker und ‚Opfer‘ buchstabengetreuer Übersetzung	
RÜDIGER GÖRNER	257
Übersetzen als sprachliche Metamorphose: Zu einem Phänomen in Goethes (später) Poetik	
CHRISTOPH GRUBE / BERNADETTE MALINOWSKI	279
„Kennst du das Land?“ – Narrative Übersetzungspoetik in den Wilhelm Meister-Romanen	
ANDREAS LORENCZUK	301
Goldsmith-Transformationen. Fragmente zu einigen Stellen aus <i>Dichtung und Wahrheit</i>	

Inspiration und Transformation: Goethes Poetik der Übersetzung – Zur Einführung

I. Im Anfang...

Sucht man nach Konstanten im immens vielfältigen Schaffens- und Werkkomplex Goethes, so nimmt – was sich vielleicht erst auf den zweiten Blick erschließen mag – die Auseinandersetzung mit dem Übersetzen einen zentralen Platz ein, sowohl was die diachrone Kontinuität betrifft, mit der Goethe sich der Übersetzung als kreativem Akt gewidmet hat, als auch hinsichtlich des Skopus, der Reichweite der dadurch eingeschlossenen und somit zu erschließenden Phänomene und der ihnen gewidmeten Reflexionen.

Ein vergleichbar enger Zusammenhang von übersetzerischer Tätigkeit und eigenem Dichten lässt sich bei kaum einem anderen seiner Zeitgenossen, Herder einbegriffen, konstatieren. Einzig beim von Goethe als romantischer Antipode und Rivale wahrgenommenen Tieck wäre eine ähnlich intensive Verflechtung von eigenem Schreiben und Übersetzen zu beobachten,¹ die allerdings innerhalb der Physiognomie von dessen Werk zu deutlich anderen Konstellationen als bei Goethe geführt hat – auch und besonders dort, wo man sich auf gemeinsame Vorbilder wie Shakespeare bezog, dem Tieck wie Goethe einiges an übersetzerischen, bearbeitenden und exegetischen Mühen haben angedeihen lassen. Zu unterschiedlich sind die jeweiligen Perspektiven, Poetologien und Funktionszusammenhänge der beiden Autoren. Zugleich werden aber gerade im Vergleich der übersetzerischen Reflexion wie Praxis bei Tieck und bei Goethe die Gemeinsamkeiten wie Divergenzen im Umgang mit kultureller Identität und Alterität besonders augenfällig, welche man mit den Konzepten von „romantischer Poesie“ einerseits und von „Weltliteratur“ andererseits verbindet: Die Übersetzung gerät zum Lackmустest der jeweiligen poetologischen und kulturpolitischen Überzeugungen und Maximen; in ihr offenbart sich eine generellere Auffassung von Literatur in der Gesamtheit ihrer ästhetischen, kulturellen, ideologischen wie historischen Bezüge gewissermaßen nicht mehr *in vitro*, sondern *in vivo*.

Die Übersetzung ist stets der Ernstfall jeglicher Hermeneutik, da sich in ihr nicht nur das eigene Verständnis (mitsamt dessen Grenzen) offenbaren und festlegen muss, sondern damit implizit auch die Grundlagen dessen, wie und warum etwas auf eine spezifische Art verstanden

¹ Vgl. dazu Marek Zybur: Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber: Zur frühromantischen Idee einer „deutschen Weltliteratur“, Heidelberg 1994.

wird, mitgeteilt werden: „Übersetzung“ ist in diesem Sinne immer auch „Übertragung“ – ganz so, wie Freud diesen Begriff konzipierte, nämlich als eine reaktivierende Projektion von affektiv besetzten Komplexen aus der Vergangenheit der eigenen Biographie stammend auf neue (personale) Beziehungen.²

In welchem Maße Goethe sich dieser Zusammenhänge durchaus bewusst war, zeigt sich in der wohl berühmtesten Übersetzungsszene der Weltliteratur, der Studierzimmer-Szene aus dem Ersten Teil des *Faust*-Dramas (HA 3, 44, VV.1224-1237): Fausts Stocken im Angesicht des Wortlauts des Anfangs des Johannes-Evangeliums, sein Unwille, λόγος mit „Wort“ (V.1224) zu übersetzen, die semantischen Verschiebungen zu „Sinn“ (V.1229), „Kraft“ (V.1233) und schließlich „Tat“ (V.1237) sind nicht allein Teil der Figurencharakteristik und des Faust'schen Verhängniszusammenhangs, der fatalen Sehnsucht des Intellektuellen nach der Macht der Tat, der intrikaten Dialektik von *vita contemplativa* und *vita activa*, die sich in den das Drama durchziehenden Herrschafts-Knechtschafts-Diskurs à la Hegel fügt. Denn darüber hinaus ist die Szene eingebettet in die Begegnung mit dem Pudel, dessen Heulen und Bellen zum Abbruch der kaum begonnenen Übersetzung führt – am Ende steht dann eine andere Form der Transformation als die bloße Übertragung eines Texts von einer Sprache in die andere: Mephistopheles erscheint als des „Pudels Kern“ (V. 1232). Der übersetzend-profanierende Umgang mit dem heiligen Text instigiert eine andere Form der Profanation, ist Versuchung und zugleich Ursache der Versuchung, an deren vorläufigem Ende nicht die Epiphanie des göttlichen Sinns, sondern die Manifestation des Leibhaftigen steht. Um die darin gestaltete, nicht allein für Goethes Auffassung der Übersetzung fundamentale Frage nach der Relation von Geist und Gestalt, von Wort und Handlung, von Intention und Manifestation kreist letztlich die gesamte Faust-Thematik.

Dass Goethe überhaupt an dieser so entscheidenden Stelle im *Faust*-Drama das Problem der Übersetzung explizit verhandelt, lässt sich allein schon als ein signifikanter Beleg für den enormen Stellenwert heranziehen, den Goethe der Übersetzung in seinem schöpferischen Kosmos zuwies. Doch liefert die Art der Darstellung außerdem noch entscheidende Hinweise über Goethes außerordentliches Wissen um die komplexen charakterologischen wie tiefenpsychologischen Prozesse des Übersetzens und der Übertragung. Und nicht zuletzt wird mit dem Rekurs auf den theologischen Grundmythos des λόγος und die Traditionen der Heiligen Schrift der Ursprung des Übersetzens an den Ursprung der

² Vgl. Sigmund Freud: Zur Dynamik der Übertragung (1912), in: Ders.: Studienausgabe. Ergänzungsband, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey (Mithg. des Ergänzungsbandes Ilse Gruberich-Simitis), Frankfurt a.M. 2000, S. 157-168.

Schöpfung rückgebunden und damit gewissermaßen resakralisiert, was den Horizont kabbalistischer und alchemistischer Vorstellungen aufruft, die ja im weiteren Verlauf der Studierzimmer-Szene durch die nekromantische Beschwörung aktualisiert und in ihrer sprachperformativen Potenz, der Macht der Evokation, *in actu* vorgeführt werden. Damit ist die Übersetzung auch für Goethe – wie später für Schleiermacher, Buber, Benjamin und Derrida – ein Theologoumenon, dessen Grundlage die Auffassung der prinzipiellen Sakralität des Urtextes bildet, die übersetzerisch zwar nicht einholbar ist, deren Sinnpotentiale aber zu einer wirkenden Entfaltung erst in der von ihr notwendigerweise geforderten Übertragung gelangen. Übersetzung erscheint dadurch als Urszene der Hermeneutik, die „hermeneutica sacra“ und „hermeneutica profana“ umfasst. Hierin zeigt sich die Lehre des von Goethe bewunderten „Magus des Nordens“, Johann Georg Hamanns (vgl. *DuW*, HA 9, S.512-516), und seiner ebenfalls „kabbalistisch“ beeinflussten, universalistischen Auffassung der Übersetzung als intellektueller Grundmodalität der Versprachlichung schlechthin: „Reden ist übersetzen – aus einer Engelsprache in eine Menschengsprache, das heist, Gedanken in Worte, – Sachen in Namen, – Bilder in Zeichen; die poetisch oder kyriologisch, historisch, oder symbolisch oder hieroglyphisch – und philosophisch oder charakteristisch seyn können.“³

Nimmt man diese Position ernst – und vieles in seinem proteischen Werk mit dessen vielfältigen Bezügen spricht dafür, dass Goethe dies getan hat –, so muss man einen engeren Übersetzungsbegriff, der sich auf interlinguale Textübertragungen fremdsprachiger Autoren bezieht, von einem weiteren Verständnis der Übersetzung als Übertragung künstlerischer, kultureller, historischer etc. Zusammenhänge wie Motive, Themen, Philosopheme, Strukturen, Morphologien, Techniken etc. unterscheiden – zumindest heuristisch. Denn in der Goethe’schen Praxis sind diese Formen der produktiv analytischen, aneignenden und wechselseitig bereichernden Rezeption und Fortschreibung nicht immer strikt zu trennen. Die Entwicklung von Goethes morphologischem Denken mit dem Leitprinzip der Metamorphose als dem auch in kulturellen Entwicklungen maßgeblich prägenden Strukturmoment lässt sich, wie Rüdiger Görner in seinem Beitrag in diesem Band überzeugend darlegt, nicht zuletzt als eine Universalisierung des Übersetzungsgedankens – in deutlicher Nähe zu Hamanns oben zitierte Position – verstehen. Ganze Kulturen werden so

³ Johann Georg Hamann: Sokratische Denkwürdigkeiten. *Aesthetica in nuce*. Mit einem Kommentar hg. von Sven-Aage Jørgensen, Stuttgart 2011, S. 87-89. Zu Goethes Beschäftigung mit Hamann siehe Theodor C. van Stockum: Goethe und Hamann. Prolegomena zu einer Monographie, in: *Neophilologus* 42 (1958), S. 300-308; sowie Arthur Henkel: Goethe und Hamann. Ergänzende Bemerkungen zu einem Geistergespräch, in: *Euphorion* 77 (1983), S. 453-469.

„übersetzt“, wie etwa die persische mit ihrem Exponenten Hafis im *West-östlichen Divan*, und in Dialog mit der eigenen, bisweilen höchst intimen Lebensgeschichte und den eigenen kulturellen Kontexten gesetzt, wie Monika Schmitz-Emans in ihrem Aufsatz zeigt. Hierin offenbart sich die in ihren Bezügen beachtliche Komplexität der Übersetzungs-Phänomene bei Goethe, die nach einem differenzierten analytischen Zugriff verlangt, der sich nicht allein auf die Beschreibung sprachlicher Äquivalenzbildung beschränken darf, wie dies etwa bei rein philologischen Übersetzungen sich als angemessen empfiehlt, vielmehr sind es die Einbindungen und Bezugshorizonte, die in ihren spezifischen poetologischen wie werk-kontextuellen Ursachen und Konsequenzen einer besonderen Berücksichtigung bedürfen, um die Texte adäquat würdigen zu können.

II. Bezugsgrößen

Goethes Interesse an fremden Sprachen und Kulturen zeigte sich, wenn man den autobiographischen Zeugnissen Glauben schenken darf, schon sehr früh, als Ausdruck dessen, was Wolfgang Butzlaff ein „Urverhältnis zur Sprache“ nennt.⁴ Auf dem Curriculum des Schülers standen neben den klassischen Sprachen Latein und Griechisch auch Französisch, Englisch und Italienisch. Es ist bezeichnend für den expansiven Wissensdrang des jungen Goethe in allen sprachlichen Belangen, dass er, angeregt durch die Beschäftigung mit dem „Judendeutsch“, das ihm in seiner lebendigen Form auch aus dem Frankfurter Judenviertel geläufig gewesen sein dürfte, seinen Vater dazu bewegen konnte, ihm Privatstunden im Hebräischen beim Rektor des Gymnasiums, Dr. Albrecht, zu finanzieren (vgl. *DuW*, HA 9, S. 124). Als Begründung diente Goethe der Hinweis auf seine Bibel-Studien. Den Stellenwert solcher philologischer Propädeutika in der Auseinandersetzung mit der Bibel in der frühen Werkphase Goethes hat Thomas Tillmann in seiner monographischen Studie *Hermeneutik und Bibelexegese beim jungen Goethe* nachgewiesen, die nicht zufällig in der Analyse von Goethes Übersetzung des *Hoheliedes* von 1775 kulminiert.⁵ Im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Übertragungen, etwa denjenigen Lavaters, Herders oder Hamanns, bemüht sich Goethes Übersetzung, zum einen den „florilegisch-anthologische[n] Charakter des biblischen Textes zu belegen und herauszustellen“ und zum anderen „die intime Unmittelbarkeit des Geschehens“ durch Intensivierung des Situativ-Dialogischen sowie durch Weglassung und Neugliederung zu betonen.⁶

⁴ Wolfgang Butzlaff: Goethe als Übersetzer, in: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 92/93 (1988/1989), S. 33-66, hier S. 38.

⁵ Thomas Tillmann: *Hermeneutik und Bibelexegese beim jungen Goethe*, Berlin u. New York 2006.

⁶ Ebd., S. 230.

Das Entscheidende ist also nach Goethes Auffassung hier eine Form der historisch-philologisch informierten ästhetischen Sinn-treue, die den eigentümlich-eigentlichen Charakter des Werks in der Übertragung nach-zuschaffen unternimmt und sich dort Freiheiten hinsichtlich der Wort-treue erlaubt, wo dies durch die kompositorischen Notwendigen gerech-tfertigt und angezeigt scheint (vgl. hierzu auch den Beitrag von Bernd Auerochs in diesem Band).

Bei allem erkennbaren Einfluss der Herderschen Auffassungen von National- und Volkspoesie sowie seiner historischen Tiefendimensionen, die das Charakteristische in solchen Ursprüngen nationalkultureller Basis-texte verortet sehen wollten, so zeigt sich in Goethes Übersetzung neben der Bearbeitung hermeneutischer Grundfragen eben auch eine eigenständi-gere Akzentuierung, in der die lebensweltlichen Bezüge mit jenen der erotischen Beziehung besondere Betonung erfahren, worin eine Verbin-dung zu Goethes eigener Sturm und Drang-Liebeslyrik in den Sesenheim-er Gedichten deutlich erkennbar ist. An solchen „glücklichen Konstellati-onen“, die bei genauerer Betrachtung äußerst zahlreich sind und in ihren Strahlungsverhältnissen changierend, offenbart sich die wechselseitige Re-lationierung von Übersetzung und eigenem Schaffen, das Prozessuale und Reziproke von Annäherung, Anverwandlung und Aneignung in Goethes literarischer Werkstatt. Denn anders als bei anderen Autoren lässt sich für Goethe konstatieren, dass er generell nur Autoren und Werke übersetzte, die ihn genuin interessierten – wengleich aus den unterschiedlichsten Gründen, denn Goethes Übersetzungen offenbaren mindestens ebenso viel über ihn selbst wie über die übersetzten Werke und Autoren.

Das Korpus der Goetheschen Übersetzungen spiegelt als ein wesent-licher Teilbereich der produktiven Rezeptionsarbeit des *homme de lettres* Interessenlagen und Problemzusammenhänge wider, wobei man zwischen lang, ja zum Teil lebenslang anhaltenden Beschäftigungen wie etwa mit Shakespeare oder Homer und eher periodischen Zuwendungen wie im Falle Ossians unterscheiden kann. Doch damit ist noch nichts über die – wengleich bisweilen punktuell bleibende – Intensität der Auseinander-setzung gesagt, die Goethe gewissen Autoren und Werken hat angedeihen lassen. So spielen für den Stürmer und Dränger Goethe wie für seinen Straßburger Freund Herder die *Ossian*-Lieder eine ganz wesentliche Rolle für sein eigenes literarisches Schaffen. Goethe implementierte bekanntlich größere Passagen seiner *Ossian*-Übersetzung (um derentwillen er sogar rudimentäre Kenntnisse des Gälischen erwarb) in seinen *Werther*-Roman zur Charakterisierung der zunehmenden Verdüsterung und Radikali-sierung des Gemütszustandes seines Helden – im signifikanten Gegensatz zu dessen Homer-Lektüre zu Beginn des Romans, dabei auf Herders Klimatheorie als eine Art literarische und kulturelle Windrose rek-urrierend. Wolf Gerhard Schmidt hat darüber hinaus gezeigt, wie selbst

ins kurz zuvor in Straßburg entstandene Drama *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* (1773) Elemente der *Ossian*-Rezeption eingeflossen sind, etwa bei der Darstellung des Helden sowie bei der Konzeption des politisch-ethischen Konflikts.⁷ Dieses Beispiel demonstriert eindringlich, dass die jeweiligen intellektuellen und künstlerischen Dispositionen innerhalb der einzelnen Werkphasen und -komplexe bei der Betrachtung der einzelnen Übersetzungen immer von ganz entscheidender Relevanz für die Beurteilung sind, da sie die jeweilige Gestalt der Übersetzung maßgeblich mit prägen, sich also eine nur auf Fragen der sprachlichen ‚Richtigkeit‘ der Übertragung hin ausgerichtete Analyse verbietet.

Vielmehr erschließen sich erst aus der Einbeziehung der Kontexte die Begründungszusammenhänge der Besonderheiten Goethescher Übersetzungen, was auch ein zentrales Anliegen der Beiträge dieses Bands darstellt. Die bereits anhand des *Ossians* erwähnte Integration übersetzter fremder Texte in eigene Werke, etwa französischer Novellen wie die Geschichte des Marschalls von Bassompierre (ein Text, der noch Hofmannsthal zur erneuten gestalterischen Auseinandersetzung reizte) in die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) oder „Die pilgernde Törlin“ in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1829), liefert hierfür nur die bereits auf den ersten Blick augenfälligsten Exempel.

Diese fruchtbare Interaktion von Übertragung und eigener Textproduktion ist jedoch mit Blick auf die einzelnen Werkphasen Goethes nur eines von mehreren vorhandenen Paradigmen im komplexen Zusammenhang zwischen Übersetzungstätigkeit und eigener Kreativität, worauf schon die frühere Forschung hingewiesen hat.⁸ Mit Blick auf werkgenetische und chronologische Zusammenhänge in Goethes Biographie lassen sich Phasen des Ineinandergreifens von Übersetzungs- und Dichtungstätigkeit von solchen differenzieren, in denen die Übersetzung das eigene Schaffen fast verdrängt. In die Zeit zwischen 1795 und 1805, die ein Krisenjahrzehnt bezüglich Goethes eigener Produktivität darstellt, fallen zahlreiche und großangelegte Übersetzungsprojekte, etwa die der Dramen Voltaires oder der Autobiographie Cellinis, so dass die neuere Forschung hierin einen Funktionswandel im Sinne eines komplementären und nicht allein nur supplementären Paradigmas hat erkennen wollen. Dies steht mit der Goethe sehr bedrängenden Problematik der Sicherung des im eigenen Werk Erreichten – nicht zuletzt auch mit Blick auf die aufstrebende Bewegung der Romantiker – ebenso in Zusammenhang wie die zunehmende Hinwendung zum Autobiographischen.

⁷ Wolf Gerhard Schmidt: „Homer des Nordens“ und „Mutter der Romantik“. James Macphersons *Ossian* und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur. Bd. 2. Berlin u. New York 2003, S. 723-807, bes. S. 743-754.

⁸ Vgl. David B. Richards: *Goethe's Search for the Muse: Translation and Creativity*, Amsterdam 1979.

III. Weltliteratur

Das bei Goethe durch seine intensiven Sprachstudien schon früh angelegte und kontinuierlich fortgesetzte Interesse an der Kultur der Antike einschließlich der Bibel, an den Kulturkreisen der Romania und des angelsächsischen Raumes spiegelt sich auch in seiner Übersetzungstätigkeit wider, da Werke aus diesen Literaturen schon rein quantitativ das Gros der übertragenen Texte ausmachen. Gleichwohl sind auch entlegene Sprachen und Kulturen vertreten, was charakteristisch ist für Goethes schier universelles Interesse an fremden Kulturen. Dies ist selbst da noch bemerkenswert, wo, wie im Fall von „Liebeslied eines amerikanischen Wilden“, „Todeslied eines Gefangenen“ und „Schlange, halte stille...“, „Brasilianisch“ als vermeintlicher Ursprung der Vorlagen angegeben ist (FA 12, S. 382f.), Goethe aber offensichtlich aus Michel de Montaignes *Essais* übersetzte (vgl. den Kommentar von Hans-Georg Dewitz in FA 12, S. 1380-1385).

Es sind die Erfahrungen von solcher Art notwendiger Vermittlung, die letztlich in Goethes epochemachendem Konzept der „Weltliteratur“ im Zeichen des Übersetzens kulminieren.⁹ Dieses Konzept stellt gewissermaßen die Summa von Goethes kulturpolitischen wie -ethischen Erfahrungen und Überzeugungen dar, der Bildungsgedanke wird durch eine in der Übersetzung beförderte positive Bekanntschaft mit dem Fremden zu einer humanisierenden Größe, in der der Widerspruch zwischen dem Partikularen und dem Universellen vermittelt und dadurch dialektisch aufgehoben erscheint. Dies führt erneut zurück auf die ethischen Postulate, die Goethes Ästhetik letztlich begründen. Selbsterfahrung ist ohne eine ernstzunehmende Form der Fremderfahrung nicht möglich, und dies wird am Problem der Übersetzung als einer spezifischen wie radikalen Auseinandersetzung mit Alterität in besonderer Weise ersichtlich. Dabei erscheint die Herausforderung des Fremden als die Anerkennung des Anderen, seiner besonderen sprachlichen Verfasstheit. Denn, so formuliert Goethe in *Maximen und Reflexionen*: „Beim Übersetzen muß man bis ans Unübersetzliche herangehen; alsdann wird man aber erst die fremde Nation und die fremde Sprache gewahr.“ (HA 12, S. 499) Das „Unübersetzliche“ markiert gewissermaßen die letzte Grenze, die Asymptote der Übersetzung. Doch erst der Umgang mit dieser Fremdheit der anderen Sprachen wird letztendlich zur *conditio sine qua non* der Erkenntnis der eigenen, und damit dessen, was die sprachliche Identität konstituiert, wie eine andere Maxime versichert:

⁹ Siehe dazu auch die neueren Studien von Dieter Lamping: *Die Idee der Weltliteratur. Ein Konzept Goethes und seine Karriere*, Stuttgart 2010 und Peter Goßens: *Weltliteratur. Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Stuttgart u. Weimar 2011.

„Wer fremde Sprachen nicht kennt, weiß nichts von seiner eigenen.“ (HA 12, S. 508; siehe dazu den Beitrag von Rüdiger Görner).

Es scheint so, als habe Goethe versucht, die offensichtliche Diskrepanz zwischen einem allgemeinen Bildungsideal und den jeweiligen spezifischen Eigenheiten und Unzulänglichkeiten der Individuen wie Nationalkulturen dadurch zu kompensieren, dass die Übersetzung all das noch im Zustand des Rohen, Unvollkommenen befindliche durch den Einsatz der Mittel „klassischer Dämpfung“ (Leo Spitzer) gewissermaßen ‚temperiert‘. Eben dadurch konstituiert sich „Weltliteratur“, und in genau diesem Sinn soll Goethe zufolge die Übersetzung die gerade im Anbruch befindliche „Epoche der Welt-Literatur“ (FA II 12, S. 225) befördern. Die zentrale Herausforderung der Übersetzung liegt in der Bewahrung des Partikularen bei gleichzeitiger Transformation desselben zum Universellen. Besonders pointiert ist diese Auffassung in Goethes Brief an Thomas Carlyle vom 20. Juli 1827 formuliert:

Eine wahrhaft allgemeine Duldung wird am sichersten erreicht, wenn man das Besondere der einzelnen Menschen und Völkerschaften auf sich beruhen läßt, bey der Überzeugung jedoch festhält, daß das wahrhaft Verdienstliche sich dadurch auszeichnet, daß es der ganzen Menschheit angehört. Zu einer solchen Vermittlung und wechselseitigen Anerkennung tragen die Deutschen seit langer Zeit schon bey./ Wer die deutsche Sprache versteht und studirt befindet sich auf dem Markte, wo alle Nationen ihre Waren anbieten, er spielt den Dolmetscher indem er sich selbst bereichert./ Und so ist jeder Übersetzer anzusehen, daß er sich als Vermittler dieses allgemein geistigen Handels bemüht, und den Wechseltausch zu befördern sich zum Geschäft macht. Denn, was man auch von der Unzulänglichkeit des Übersetzens sagen mag, so ist und bleibt es doch eins der wichtigsten und würdigsten Geschäfte im allgemeinen Weltwesen.¹⁰

Diese Passage ist in mehrfacher Weise charakteristisch für Goethes späte Übersetzungskonzeption: Zum einen wird hier in der Begrifflichkeit der Ökonomie ein „geistiger Handel[sverkehr]“ konzipiert, wobei im Sinne der nationalökonomischen Prinzipien Adam Smiths die individuelle Bereicherung, die der Übersetzer für sich durch seine Tätigkeit ‚erwirtschaftet‘, der gesamten Nation, ja letztlich allen Nationen zugute kommt, da in der Zirkulation der kulturellen Güter ein ‚Mehrwert‘ entsteht, der wiederum den ethischen Prinzipien der „allgemeine[n] Duldung“ förderlich ist. Zum andern spielt das Deutsche in Goethes Augen eine wichtige

¹⁰ Zit. nach Berhard Zeller, Reinhard Tgahrt et al. (Hg.): Weltliteratur. Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar 1982, S. 9.

Rolle bei der Tradierung und Vermittlung des Kulturguts, was durch die bereits im 18. Jahrhundert verbreitete, zu Goethes Lebzeiten aber noch zunehmend intensivierte Übersetzungstätigkeit im deutschsprachigen Raum durchaus begründet erscheint. Der deutsche Buchmarkt mit seinem traditionell hohen Anteil an Übersetzungen wird von Goethe zu einem allgemeinen Markt der Ideen und Kulturen erhoben, auf dem der bereichernde Austausch stattfinden soll – dieser erhabene Anspruch ist allerdings mit nicht unbeträchtlichen Mühen verbunden, nicht zuletzt für die Deutschen, die im Gegenzug zu den Bemühungen der Ausländer um den Erwerb dieser Sprache selbst in vielen Sprachen versiert sein müssen.¹¹ Die sich daraus ergebende, bewusst als utopisches Bildungsziel formulierte Maxime lautet: „Der Deutsche soll alle Sprachen lernen, damit ihm zu Hause kein Fremder unbequem, er aber in der Fremde überall zu Hause sei.“ (HA 12, S.508)

Die angestrebte „allgemeine Duldung“ schlägt sich auch in der sprachlichen Integration des Fremden ins Eigene nieder, denn Goethe war alles andere als ein Sprachpurist, er begrüßte im Sinne des „Unübersetzlichen“ sogar ausdrücklich die Übernahme fremdsprachlicher Wörter, dort wo sie ihm treffender erschienen als das eigentliche sprachliche Material des Deutschen (vgl. dazu den Beitrag von Rüdiger Görner in diesem Band). Den produktionsästhetisch-künstlerischen Impetus des Dichters im Umgang mit der Sprache stellt Goethe in den *Maximen und Reflexionen* ausdrücklich über den pedantisch-philologischen, indem er sich selbst das zuschreibt, was er als „affirmative[n] Purismus“ bezeichnet: „Meine Sache ist der affirmative Purismus, der produktiv ist und davon ausgeht: Wo müssen wir *umschreiben* und der Nachbar hat ein entscheidendes Wort?“ (HA 12, S. 508; Hervorhebung im Original) „Reinigung ohne Bereicherung“ nennt Goethe „geistlos“ (HA 12, S. 509), wobei an dem inneren Dynamismus der sich wandelnden Sprache eben auch eine „Wandelbarkeit der Begriffe“ (HA 12, S. 510) ablesbar wird. Der kreative Impuls macht – anders als jener wissenschaftliche der Philologen, die Goethe als Inkarnationen des „Apollon Sauroktonos“ verspottet (HA 12, 510) – selbst vor den Formen produktiver Fehllektüre und arbiträrer Sinnzuweisung nicht halt:

Es ist kein großer Unterschied, ob ich eine korrekte Stelle falsch verstehe, oder ob ich einer korrupten irgend einen Sinn unterlege. Das letzte ist für den einzelnen vorteilhafter als das erste. Es wird

¹¹ An anderer Stelle, in den *Maximen und Reflexionen*, findet Goethe einen weniger schmeichelhaften, weniger klassisch gedämpften Vergleich aus der Ökonomie für den Übersetzer: „Übersetzer sind als geschäftige Kuppler anzusehen, die uns eine halbverschleierte Schöne als höchst liebenswürdig anpreisen: sie erregen eine unwiderstehliche Neigung nach dem Original.“ (HA 12, S. 499).

eine Privat-Emendation, wodurch er für seinen Geist gewinnt, was jene für den Buchstaben gewonnen. (HA 12, S. 510)

Die Umsetzung solcher für die Hermeneutik fragwürdiger, für den kreativen Prozess jedoch ungemein gewinnbringender ‚Prinzipien‘ ist nicht zuletzt an Goethes Übersetzungen zu studieren.

IV. Das triadische Modell

Goethe hat seine Übersetzungen immer kommentiert, sei es in Briefen, in Gesprächsbemerkungen oder in eigens dafür verfassten Abhandlungen oder anderen paratextuellen Formen. Wenngleich man in werkgeschichtlicher Hinsicht nicht wirklich von einer kohärenten und konsistenten Theoriebildung hinsichtlich der Übersetzung sprechen kann – zu unterschiedlich sind die Phänomene – so konkretisieren und verdichten sich Goethes Reflexionen zur Übersetzung und zum Kulturtransfer bekanntermaßen während und durch seine produktive Hafis-Rezeption im *West-östlichen Divan* und in den sie kommentierend begleitenden *Noten und Abhandlungen*. Gemäß der von Goethe in dieser Phase präferierten, vom naturwissenschaftlich-morphologischen Denken geprägten triadischen Kategorisierung unterscheidet er – ähnlich wie bei den „Naturformen“ der Dichtung – drei Arten der Übersetzung, die er auch jeweils einer bestimmten Epoche der Übersetzungsgeschichte zuordnet und durchaus hierarchisiert: Die erste Form bezeichnet Goethe als die „schlicht-prosaische“, die „alle Eigentümlichkeiten einer jeden Dichtkunst völlig aufhebt und selbst den poetischen Enthusiasmus auf eine allgemeine Wasserebene niederzieht“ (HA 2, S. 255). Bei Übersetzungen dieser Art komme es nur darauf an, das Publikum mit dem ihm Fremden überhaupt erst einmal vertraut zu machen und dadurch „wahrhaft erbaut“. Luthers Bibelübersetzung gilt Goethe als ein herausragendes Beispiel dieses Typus. Die zweite Art nennt Goethe „im reinsten Wortverstand die parodistische“, die dazu herangezogen wird, „eigentlich nur fremden Sinn sich anzueigenen und mit eigenem Sinne wieder darzustellen“ (HA 2, S. 255). Hier findet also eine Anpassung an die ästhetischen wie sprachlichen Konventionen der Zielkultur statt, und es kann kaum verwundern, dass Goethe neben den geschmäckerischen französischen Übertragungen (nicht grundlos „belles infidèles“ genannt) hier vor allem auf Wielands Übersetzungen als Exempla recurriert. Die dritte Art, die Goethe für seine eigene Gegenwart reklamiert, die „höchste und letzte“ Epoche der Übersetzung, ist diejenige, bei der „man die Übersetzung dem Original identisch machen möchte“ (HA 2, S. 256). Hierbei orientiert sich der Übersetzer in hohem Maße und um den Preis der Entfernung von den ästhetischen und sprachlichen Normen seiner eigenen Kultur an der spezifischen Verfasstheit des Originals. Voß gilt Goethe als heraus-

ragender Repräsentant dieses Typus, wobei Goethe die Schwierigkeit der anfänglichen Widerstände des Publikums gegen solche neuartigen Formen nicht verschweigt, diesen Übersetzungen aber zugleich eine wesentliche Rolle bezüglich der allgemeinen Bildung des literarischen Geschmacks zugesteht. Vergleichbar den Naturformen der Dichtung können sich Goethe zufolge auch die Übersetzungsarten mischen, umkehren und überhaupt kopräsent sein. Durch die Annäherung der nach Identität mit dem Original strebenden Übersetzung mit der Interlinearversion ergibt sich hier, wie Goethe am Ende seiner Ausführungen betont, ebenfalls eine zirkuläre Struktur. Zugleich führt gerade diese dritte Form der Übersetzung zu einem besseren Verständnis des Originaltexts, mit dem sie ja austauschbar zu sein strebt.

Es ist naheliegend, Goethes eigenes Übersetzen an seiner Typologie zu messen, was jedoch in der Praxis nicht immer zu überzeugenden Ergebnissen führt und bisweilen rasch an die Grenzen solcher Kategorisierungen stößt. Nimmt man etwa die umfangreichste aller Übersetzungen, die Autobiographie Benvenuto Cellinis, so muss man erkennen, dass die in den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans* entworfene Typologie nur bedingt geeignet ist, eine enggefassete Kategorisierung dieser Übertragung zu leisten. Mehr noch als bei Goethes Naturformen-Lehre handelt es sich bei seiner Konzeption der drei Arten des Übersetzens um Idealtypen, die selten in reiner Form vorliegen dürften. Hinzu kommt – und dies gilt für die Übersetzung der Cellini-Autobiographie wie für die meisten Übertragungen Goethes –, dass die kommentierenden Paratexte einen wesentlichen Bestandteil solcher Arbeit am Text bilden, ohne deren Kenntnis dem Leser wesentliche Aspekte des übersetzerischen wie hermeneutischen Ansatzes zumindest teilweise verborgen bleiben (vgl. dazu den Beitrag von Andreas Gipper in diesem Band). Ganz häufig wird die spezifische kreative Leistung wie auch die Art der Einbindung in den eigenen Werkkontext gerade in diesen Begleittexten exponiert, was in den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans* besonders augenfällig ist, da Goethe sein *Divan*-Experiment zu kühn und zu voraussetzungsreich erschien, um es ohne weitere Erläuterungen dem zeitgenössischen Publikum, das eben erst ein über die Lust am rein Exotischen hinausgehendes Interesse für die kulturellen Erzeugnisse des Orients entwickelte, zumuten zu können. Die *Divan*-Dichtung selbst steht ja jener dritten und höchsten Art der Übersetzung nahe, die sie gewissermaßen dadurch radikalisiert, dass sie sich nun nicht mehr auf eine intertextuelle Beziehung zwischen zwei abgegrenzten Einzelwerken beschränkt, sondern die dialogische Übertragung und Überblendung zweier Kulturen samt ihrer ästhetischen, weltanschaulichen und auch erotischen Modelle inszeniert, ohne allerdings die starke Autorposition, wenngleich maskiert auftretend, zu vernachlässigen (vgl. dazu den Beitrag von Monika Schmitz-Emans).

V. Die Beiträge dieses Bandes im Einzelnen

Betonte die ältere Forschung zu Goethes Übersetzungen vor allem die werkgeschichtlichen und biographischen Aspekte, so bleiben zum einen konkrete, den Einzelwerken individuell entsprechende Übersetzungsverfahren, zum anderen poetologische und interkulturelle Aspekte von Goethes Übersetzungstätigkeit zu untersuchen. Die Beiträge dieses Bandes widmen sich daher jeweils einzelnen, zumeist nicht zu weiträumig gefassten Fragestellungen hinsichtlich einzelner Übersetzungen und Autoren oder textueller Konstellationen, wobei ein besonderes Augenmerk werkgenetischen Zusammenhängen gilt. Wenn die versammelten Beiträge selbst in der Summe keine vollständige Gesamtdarstellung des Bereichs „Goethe als Übersetzer“ zu leisten vermögen – diese ist ein Forschungsdesiderat und dürfte es angesichts der Reichhaltigkeit und Komplexität des Gegenstands wohl auch bleiben –, so wollen sie doch zumindest den Facettenreichtum, die Bedeutung und den Stellenwert dieses Aspekts des Goethe'schen Schaffens wieder stärker ins allgemeine Bewusstsein rufen und der diesbezüglichen Forschung neue Impulse verleihen.

Die Anordnung der Beiträge des Bandes und demgemäß die der folgenden, mit übersetzungsgeschichtlichen Hinweisen ausgestatteten Synopsen entspricht weitestgehend der Entstehungschronologie von Goethes Übersetzungen. Ausnahmen bilden diejenigen Beiträge, deren fokussierte Texte einen größeren Zeitraum umspannen und dabei einen allgemeineren übersetzungstheoretischen Aspekt erhellen oder bei denen die Emphase auf späteren Rekursen zu früheren Übersetzungen liegt. Die Vorstellung der Beiträge mit Nennung der Entstehungszeit der Übersetzungen und unter Überschriften, die von den Titeln der Beiträge abweichen, dient einer typologischen Verortung im Gesamtzusammenhang Goethescher Übersetzungstätigkeit und Eigenproduktion und soll diesen Konnex prägende zentrale Aspekte akzentuieren.

1. Die Aufwertung intimer Interaktion im Zeichen des Orients:

Körper und Textkörper in Goethes Übertragung des *Hohenliedes* (1775)

„Ich habe das Hohelied Salomons übersezt welches ist die herrlichste Sammlung liebes Lieder die Gott erschaffen hat“, berichtete Goethe nicht ohne Stolz in einem Brief vom 7. Oktober 1775 an seinen frühen Förderer, den Verleger Johann Heinrich Merck.¹² Goethes Übersetzung des Hohenlieds ist Teil einer allgemeineren Konjunktur in der Beschäftigung mit dieser seitens der orthodoxeren Richtungen der Theologie des 18. Jahrhunderts der rein allegorischen Auslegung zugeschlagenen Liebesdichtung, an der u.a. auch Hamann und Herder partizipierten. Die unterschiedlichen ästhetischen, stilistischen, motivisch-thematischen und

¹² Zit. nach Hanna Fischer-Lamberg (Hg.): *Der junge Goethe*, Bd. 5. Berlin u. New York 1973, S. 249.

kulturideologischen Positionen zwischen Empfindsamkeit, Pietismus und Sturm und Drang lassen sich an den verschiedenen übersetzerischen Variationen dieses aufgrund seiner expliziten Erotik durchaus prekären biblischen Grundtexts deutlich ablesen.

Bernd Auerochs macht in seinem Beitrag „Trunkner Flug. Zu Goethes Übersetzung des Hohenliedes“ deutlich, dass selbst in den entstehungsgeschichtlich sehr nahe bei einander liegenden Übersetzungen der beiden zeitweiligen Straßburger Propagatoren des Sturm und Drang, Goethe und Herder, neben ähnlichen Ansätzen – etwa hinsichtlich der gemeinsamen Überzeugung vom Anthologie-Charakter des Texts – auch signifikante Unterschiede in der Behandlung des Hohenlieds erkennbar sind. Dies liegt nur zum Teil an den ungleichen Hebräisch-Kenntnissen des studierten Theologen Herder und des philologisch dilettierenden Juristen Goethe. Auerochs demonstriert die unterschiedlichen Auffassungen hinsichtlich der Behandlung des Erotischen: Während eine klare „Tendenz der Enterotisierung bei Herder“ zugunsten eines in ehelicher Treue kulminierenden Liebeskonzepts konstatiert werden kann, so akzentuierte Goethe gerade die sensuell-affektiven, durchaus körperlichen Momente der Vorlage, um die intime Interaktion der Liebenden in den Fokus zu rücken – mit beachtlichen Freiheiten im Umgang mit dem Wortlaut. Darin, so argumentiert Auerochs, lässt sich schon ein produktives Grundmuster der poetischen Belebung der Liebe im Zeichen des Orients, ihrer dort so evidenten sinnlichen wie anschaulichen Qualität, erkennen, das Goethe dann in der *Divan*-Dichtung wieder aufgreifen und erweitern sollte.

2. Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzung als Kulturtransfer: Goethes *Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga* (1775)

Obwohl Goethe dieser Fremdsprache nicht ansatzweise mächtig war, verhalf seine in den Jahren 1774-75 entstandene Übersetzung einer serbokroatischen Volksballade derselben zu ihrer mehrfachen Entdeckung in der Fremde und Wiederentdeckung in ihrem Herkunftsraum. Dem deutschen Publikum wurde sie erstmals in Herders *Volksliedern* (Teil I, 1778), dann in Goethes *Schriften* 1789 und schließlich mit dem Zusatz „Aus dem Morlackischen“ in der *Ausgabe letzter Hand* vorgestellt. Goethe hatte sie in Friedrich August Clemens Werthes' Abhandlung *Die Sitten der Morlacken* (1775), selbst Übersetzung eines Kapitels des ethno-, historio- und geographischen Werks *Viaggio in Dalmazia* des Italieners Alberto Fortis, entdeckt. Er konnte also mit der jambischen deutschen Version von Werthes („Klag-Gesang von der edlen Braut des Asan Aga“) arbeiten, neben der das Original abgedruckt ist. Der Originaltext bewegte ihn zur Wahl des fünffüßigen ‚serbischen Trochäus‘, den er auch für eigene Gedichte (z.B. *Vom Berge*, *Seefahrt*, *Amor als Landschaftsmaler*) verwendete. Ein Abgleich der italienischen und der beiden deutschen

Übertragungen von Fortis und Werthes zeigt, dass Letzterer eine sinn-gemäße deutsche Version der italienischen von Fortis bietet, die in voll-ständigen Sätzen auf die wesentlichen, aussagekräftigen Satzelemente konzentriert ist und dekorative Füllwörter wie Ausrufe und inhaltliche Wiederholungen weglässt. Goethe übernahm diese Version an einigen Stellen wörtlich, öfter aber wich er davon ab, wählte eine eigene Aus-drucksweise, nahm Umstellungen vor und strich Überflüssiges – auch auf Kosten einer korrekten Grammatik –, um einen balladesken Rhythmus zu schaffen. Die Übersetzung der Ballade blieb nicht Goethes einzige Begeg-nung mit der serbokroatischen Dichtung. Viel später beschäftigte er sich intensiver mit der serbischen ‚Nationalpoesie‘, wovon einige Rezensionen und Artikel zeugen, beispielsweise der Artikel *Serbische Lieder* (1824) und der Aufsatz *Serbische Literatur* (1823).

Miranda Jakiša und Christoph Deupmann argumentieren in ihrem Beitrag „Die stolze Scham der Hasanaginica. Unübersetzbarkeit und Uni-versalpoesie in Goethes *Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga*“, der die Ballade als kulturelles Archiv ausleuchtet, dass sich Goethes späte Konzeption der Ballade als „Ur-Ei“ (1821) in ästhetischer wie kultur-anthropologischer Hinsicht auf seine früheste Balladen-Dichtung bezie-hen lasse: Sie analysieren als die ‚dramatische Qualität‘ die Tragik des Klaggesangs, die in der Scham der Hasanaginica liegt, welche sie hindert, ihren verletzten Ehemann zu besuchen und damit Scheidung und Tod nach sich zieht. Ferner diskutieren sie ihre kulturellen Spezifika sowie ihre transkulturelle Universalität mit Blick auf das Konzept der Universal-poesie. Dabei konstatieren sie in Goethes Übersetzung ‚Unbestimmt-heitsstellen‘ rund um die ‚Scham‘ der Hasanaginica, die aus der Fremdheit des Stoffes und seines soziokulturellen Kontexts resultieren, und erhellen diese durch das Goethe seinerzeit fehlende Kontextwissen.

3. Lebensdeutung im Dienst des Autonomieanspruchs des Künstlers: Goethes *Cellini*-Übersetzung (1796-98 bzw. 1803)

Goethes umfangreichste Übersetzung, das *Leben des Benvenuto Cellini*, beschäftigte ihn acht Jahre lang; vom ersten Plan 1795 über eine unvoll-ständige Fassung, die 1796 bis 1797 in Schillers *Horen* erschien, sowie deren Überarbeitung im Folgejahr bis zur vervollständigten, korrigierten Endfassung mit einem Materialienanhang aus dem Jahr 1803, die bis heute trotz verschiedener Neuübersetzungen immer wieder aufgelegt wird.

Andreas Gipper erörtert in „Goethes Benvenuto Cellini zwischen Sturm und Drang-Renaissancismus und klassischer Dämpfung“ Goethes Motivation für dieses Großprojekt und dessen Platz in seinem Gesamt-oeuvre jenseits der schwer fassbaren Zusammenhänge mit Goethes eigen-er Autobiographie (*Dichtung und Wahrheit*) und anderen biographischen Schriften (*Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns, Winckelmann und sein Jahrhundert* sowie die Biographie des Malers Jakob Philipp Hackert).

Stattdessen reflektiert Gipper allgemeiner die Veränderung in Goethes historischem Bewusstsein durch die Beschäftigung mit dem Leben des Goldschmieds und Bildhauers Cellini (1500-1571), den er als Sinnbild seiner Epoche, der Florentiner Renaissance, begreift, die ihrerseits einen Wandel markiert: Cellinis Lebensbeschreibungen zeugten für Goethe von einer Art paradigmatischen Entwicklung vom Kunsthandwerk zur Kunst, sie stehen für die Autonomisierung der Kunst und die Emanzipierung des Künstlers, wie sie Goethe selbst angestrebt hatte. Goethe verlieh seinem Cellini als ‚unbedingtem Tatmenschen‘ Züge seiner Sturm und Drang Helden, vor allem Götz von Berlichingens. Gleichzeitig glättete er den derben Ton und entfernte obszöne Details des italienischen Originals im Sinne klassischer Mäßigung. Gipper zeigt diesen und andere Eingriffe und sieht das Ziel dieses Verfahrens darin, den übersetzten Text der ‚Weltliteratur‘ einzuschreiben. Im Hinblick auf Goethes eigene Übersetzungstypologie begreift er die erst mit dem kommentierenden Goetheschen Anhang vollständige *Cellini*-Übersetzung als Mischung zwischen einer prosaischen und einer parodistischen Übersetzung.

4. Die Fortschreibung der Antike unter den Auspizien der Moderne: Goethes Epenfragment *Achilleis* (1799)

In dem Fragment gebliebenen Experiment in klassisch epischer Tradition beabsichtigte Goethe im Anschluss an die *Ilias* den Tod des Achill zu beschreiben. Der am 5. April 1799 fertiggestellte erste Gesang fiel in eine bereits seit einigen Jahren andauernde Zeit intensiver Auseinandersetzung Goethes mit Homer: Auf das Jahr 1793 datieren eigene Übersetzungen aus der *Odysee* und der *Ilias*, die Überlegungen zur adäquaten Übertragung griechischer Dichtung illustrieren, ohne jedoch der Ambition zu entspringen, eine neue Übersetzung als solche vorzulegen. Im Winter 1794/95 las und kommentierte Goethe in den Freitagsgesellschaften die sprachlich mustergültige *Ilias*-Übersetzung von Johann Heinrich Voß, die ihm die Möglichkeiten einer homerischen Diktion in deutscher Sprache vor Augen führte und übersetzungstheoretische Überlegungen nach sich zog. Letztere stehen im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Debatte um deutschsprachige Homer-Übersetzungen und Positionen der Homer-Philologie, insbesondere Friedrich August Wolfs Verabschiedung des genialen Individuums Homer als Urheber der Epen mit der These, sie stammen nicht von einem einzelnen Autor, sondern seien Ergebnis einer nachträglichen Redaktion von Einzelliedern. Dieses Verständnis des Homerischen Textes als Kompilation lud den modernen Dichter dazu ein, mit einem eigenen Beitrag Handlungslücken zu schließen.

Christopher Meid erörtert in „Goethes *Achilleis* – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers“ Goethes Plan, eine imitative Nähe zum antiken Prätext mit innovativer Modernität zu verbinden, und dessen Verfahren, philologische Quellenakkumulation und dichterische

Inspiration gemeinsam produktiv zu machen. Die Umsetzung des Vorhabens erwies sich als schwierig, da sich die antike Form, ein Homerischer Stil und der mythologische Stoff nicht problemlos mit einer modernen Figurenpsychologie und einem modern-sentimentalischen Grundzug synthetisieren ließen. Eine Analyse des vollendeten ersten Gesangs offenbart die Abweichung des Goetheschen vom Homerischen Helden, die in einer Umdeutung des Heroismus wurzelt, und macht die Brüche des Entwurfs sichtbar, die erklären mögen, warum er Fragment blieb. Ungeachtet ihrer Fragmentarität ist die *Achilleis* bedeutendes Dokument von Goethes Auseinandersetzung mit der antiken Dichtung, die noch in spätere Werke, wie in den Zweiten Teil der *Faust*-Tragödie, hineinwirkt.

5. Übersetzen als Therapie in Zeiten der Krise: Die Voltaire-Übertragungen (1799-1800)

Zu den Autoren, mit denen sich Goethe immer wieder auseinandergesetzt hat, gehört auch Voltaire (1694-1778). Bereits 1765, in seiner Leipziger Studienzeit, erwähnte er Voltaires Dramen *Zaïre* und *Mahomet* und übersetzte aus dessen Gedichten ein Madrigal. Wenige Jahre später polemisierte er in der Rede *Zum Shakespears Tag* (1771) gegen Voltaires aristotelisches Regeltheater, relativierte und revidierte seine negative Meinung jedoch später. Als er auf Wunsch von Herzog Carl August im Jahr 1799 Voltaires *Le fanatisme ou Mahomet le Prophète* übersetzte, tat er dies noch recht unwillig und klagte, dass es ausgerechnet ein „französisches Trauerspiel“ sein musste. Doch nur ein Jahr später übertrug er spontan und freiwillig Voltaires *Tancredè* während einer Schaffenskrise im Sommer 1800.

Sonia Goldblum und Robert Krause betonen diesen krisenhaften Moment in ihrem Aufsatz „Dramatisches Experiment und persönliches Pharmazeutikum. Goethes Übersetzung von Voltaires *Tancredè*“. Sie erörtern die Übersetzung in ihrer Funktion als „persönliches Pharmazeutikum“, regte es doch den Übersetzer zum dramaturgischen Experiment an, das für seine eigene Dramenästhetik und für das Weimarer Hoftheater von erheblicher Bedeutung war. Ihr Betrag untersucht Goethes Übersetzungsverfahren in dramenästhetischer Hinsicht und zeigt, welcher dramaturgisch-experimentellen Charakter die Übersetzung im Kontext der von Goethe und Schiller um 1800 gemeinsam angestrebten Theaterreform besitzt. Schiller war es auch, der die Erstaufführung des Stücks im Januar 1801 stellvertretend für den seinerzeit tatsächlich erkrankten Goethe vorbereitete. Teil des Experiments war die Integration eines Chores und die Entscheidung für den Blankvers, aber auch die in der Bearbeitung des Stücks vollzogene Umdeutung der Protagonistin Aménides in Orientierung am Wahrscheinlichkeitsgebot, wie es die detaillierte Parallellektüre von französischem Original und Goethes Übertragung zeigt, die Goldblum und Krause vornehmen. Sie sehen in Goethes

Tancred eher eine genuine Übersetzung als eine aneignende Adaption im Sinne einer „belle infidèle“, die der zweiten Stufe von Goethes übersetzungstheoretischem triadischen Schema und damit derjenigen „Epoche“ entspricht, die er „im reinsten Wortverstand die *parodistische* nennen“ möchte.

6. Das Dämonische und das Satirische:

Goethes übersetzerische ‚Rettung‘ von Diderots *Rameaus Neffe* (1804-5)

Goethes Übersetzung von Denis Diderots (1713-1784) *Le neveu de Rameau* stellt einen Sonderfall dar. Der 1761 als Reaktion auf Charles Palissots gegenaufklärerisches Lustspiel *Les Philosophes* (1760) begonnene Text, an der der Aufklärer bis 1775 arbeitete, blieb zu Lebzeiten unpubliziert und verschwand im russischen Nachlass des Franzosen. Goethe erhielt den Dialog eines Philosophen mit dem sozialen Außenseiter und Künstler Rameau, dem Neffen des berühmten Komponisten Jean-Philippe Rameau (1683-1764), vermittelt über Friedrich Maximilian Klingner und Schillers Schwager Wilhelm von Wolzogen durch Schiller selbst. Im Winter 1804/05 übersetzte er aus einer verloren gegangenen Abschrift des Petersburger Originals den von Diderot als *Satyre* bezeichneten Text unter dem Titel *Rameaus Neffe. Ein Dialog von Diderot*. So erschien das Original zuerst 1805 in deutscher Übersetzung, stilistisch harmonisiert und mit einem Kommentar versehen, um die historische Distanz zu den sozialen und kulturellen Verhältnissen im Paris der 1760er Jahre zu überbrücken.

Alexander Nebrig untersucht in seinem Beitrag „Das Dialogische und das Dämonische. *Die Wahlverwandtschaften* als Negierung und Aneignung von *Rameaus Neffe*“, inwiefern Diderots Sozialsatire, die im Medium des Dialogs Widersprüche formuliert, aber nicht bewältigt, sondern stattdessen moralische Gewissheiten *ad absurdum* führt, Folgen für Goethes kommendes Schaffen gehabt hat. Goethes Konzept des Dämonischen, das seit 1805 mehrfach formuliert wurde und in den 1809 erschienenen *Wahlverwandtschaften* zum Tragen kam, schloss an Diderots Praxis an, Widersprüche als solche gelten zu lassen, wobei Goethe ihrem Gegeneinander eine durchaus geschichtsbildende Kraft zuschrieb, die er als dämonisch bezeichnete. Diese Kraft ist moralisch indifferent und schafft eine Brücke zwischen Immanenz und Transzendenz analog zur platonischen Zwischenmacht, die weder menschlich noch göttlich ist. Die Übersetzung von Diderots *Rameau* besaß für diese Erkenntnis eine Schlüsselstellung; zugleich aber nutzte Goethe die Übersetzungspraxis, um sich von Diderots Verfahren des entfesselten Dialogs abzugrenzen. Gestaltet Diderot als Denker des Aporetischen Goethes Vorstellung des Dämonischen mit, so bestätigte sich für Goethe nochmals die verfahrenstechni-

sche Distanz zum Franzosen, dessen Praxis des Dialogs er unter dem Schlagwort des Naturalismus ablehnte.

7. Shakespeare und (k)ein – gutes – Ende?

Goethes *Romeo und Julia*-Bearbeitung für die Weimarer Bühne (1811)

Aus dem Englischen hat Goethe relativ wenig übersetzt, meint man damit die Übertragung von Texten aus der einen in eine andere Sprache. Gibt man dem Übersetzungsbegriff ein weiteres Bedeutungsspektrum, das Be- und Umarbeitungen einschließt, so ist im vorliegenden Zusammenhang auch Goethes bearbeitete Fassung von *Romeo und Julia* für das Weimarer Hoftheater von Interesse, denn Goethe selbst urteilt rückblickend: „Diese Arbeit war ein großes Studium für mich, und ich habe wohl niemals dem Shakespear tiefer in sein Talent hineingeblickt“¹³.

Yvonne Pietsch untersucht Goethes Bearbeitung in ihrem Beitrag „Die ‚Einheit, Unteilbarkeit, Unantastbarkeit Shakespeares‘? Goethes Neubearbeitung von *Romeo und Julia* für das Weimarer Hoftheater“ als wichtiges Dokument einer lebenslang andauernden Auseinandersetzung mit Shakespeare. Schon während seiner Studentenzeit in Leipzig hatte Goethe Interesse am *Romeo-und-Julia*-Stoff und äußerte den Plan, einen „neuen Romeo“ zu verfassen, den er aber erst 1811 wieder aufnahm. Seine frühe Shakespeare-Begeisterung gipfelte in der Rede *Zum Shäkespears Tag* (1771) und manifestierte sich literarisch vor allem im *Götz von Berlichingen* und in *Egmont*. Später schlug sich ein reflektierteres Shakespeare-Verständnis nieder in *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Im fünften Buch des Letzteren setzt sich Wilhelm in der Diskussion mit dem Theaterdirektor Serlo für die Unantastbarkeit des Shakespeareschen Werkes ein, während sein Gegenüber *Hamlet* für zeitgenössische Bühnenerfordernisse adaptieren will – wie Goethe als Weimarer Theaterdirektor im Hinblick auf *Romeo und Julia*. Obwohl er stellenweise auch das englische Original konsultierte, diente ihm als Grundlage seiner Bearbeitung hauptsächlich August Wilhelm Schlegels Übersetzung, die er stark kürzte, sprachlich homogenisierte und durch neue Passagen ergänzte. Als textexterne Gründe hierfür nennt Pietsch die zeitgenössische Publikumserwartung, die Bühnenarchitektur und die Stärken und Schwächen der Weimarer Schauspieltruppe, als textinterne diverse inhaltliche Anpassungen an die klassizistische Doktrin. Pietschs Beitrag erörtert, welche Stellung Goethes Bühnenbearbeitung in seinen theoretischen Schriften zu Shakespeare einnimmt – wenige Jahre später entstand die Schrift *Shakespeare und kein Ende* (1813/1816) – und diskutiert, inwieweit man bei dieser Bearbeitung von Übersetzung sprechen kann.

¹³ Goethe an Carl Friedrich Reinhard am 13. Februar 1812, in: WA IV, 22, S. 269.

8. Übersetzen im Zeichen von Projektion, Interaktion und produktiver Rezeption: Goethes ‚Übertragungen‘ aus Byrons *Manfred* und *Don Juan* (1817-19)

Unter den Autoren, die Goethe teilweise übersetzte, gibt es neben Manzoni nur noch einen weiteren jüngeren Zeitgenossen: Lord Byron, dessen wachsendes Werk Goethe aufmerksam las, rezensierte, kommentierte und transformierte – nicht nur durch die Übertragung ins Deutsche, sondern tatsächlich im Sinne produktiver Rezeption. Wie in keinem anderen Fall enthüllen die selektiven und höchst fragmentarischen Übertragungen aus dem dramatischen Gedicht *Manfred* und dem satirischen Versepos *Don Juan* als Goethes Auswahlkriterium die Relevanz für die eigene *poesis*. Sie besitzen aber noch ein weiteres Alleinstellungsmerkmal: Inspirierend wirkten auf den Älteren nicht nur die umstrittenen Werke des Jüngeren, sondern auch dessen ebenso umstrittene Persönlichkeit, so dass man in *Faust II* nicht nur Referenzen auf die übersetzten Werke findet, sondern auch auf Byron selbst. Diesen porträtierte Goethe überdies in bislang kaum beachteten Gelegenheitsgedichten, die ihrerseits Aufschluss geben über seine Byron-Lektüren.

Evi Zemanek demonstriert in „Falsche Spiegelung? Spekulation, Projektion, Identifikation. Goethes Übertragungen aus Byrons *Manfred* und *Don Juan* im Zeichen einer Re-Formierung des tragischen Helden“, wie Goethe Byrons Protagonisten mit deren Autor identifizierte und darauf poetisch reagierte: mit einer Re-Formierung des tragischen Helden in Auseinandersetzung mit dem *Byronic hero*. Nachvollzogen wird dies ausgehend von Analysen der übersetzten Passagen aus Byrons Werk, die offenbaren, dass ihre unterschiedlichen Funktionen im jeweiligen Publikationskontext und im Zusammenhang mit Goethes eigener Werkgenese den variierenden Übersetzungsstil prägen.

9. Übersetzen als problematische Hommage: Goethes Version von Manzonis *Il Cinque Maggio* (1822)

Besondere Aufmerksamkeit unter Goethes Übersetzungen erhielt seit jeher auch die 1822 entstandene deutsche Fassung der Ode *Il Cinque Maggio*, die Alessandro Manzoni im Juli 1821 aus Anlass des Todes von Napoleon am 5. Mai 1821 verfasst hatte. Zum einen gab sie als hochpolitisches Gedicht zu Diskussionen Anlass, zum anderen ist Goethes deutsche Version umstritten.

Gisela Schlüter erweitert und revidiert in ihrem Beitrag „Himmelsleiter: Goethes interlineare Übersetzung von Manzonis Napoleon-Ode *Il Cinque Maggio*“ die bisherigen deutschen Analysen, indem sie Goethes *Der fünfte Mai* mit Blick auf den aktuellen Stand der italienischen Forschung zu Manzonis Ode beurteilt: Hierbei fokussiert sie den umstrittenen, semantisch komplexen, religiösen Schluss des Gedichts und Goethes

Interpretation des Katholizismus Manzoni. Anhand von hermeneutisch problematischen Textstellen erläutert sie *en détail* Übersetzungsschwierigkeiten und -fehler Goethes, die sich auf seine Charakterisierung Napoleons auswirken. Eine zynische Zuspitzung erfuhr diese einige Jahre später in Versen auf Napoleon, die sich unter den *Zahmen Xenien* finden. Literarisch bedeutsamer als das Verhältnis Goethes zu Napoleon ist aber freilich dasjenige zu Manzoni, kann doch die ‚Teilnahme‘ Goethes an Manzoni *avant la lettre* als Beitrag zum wenige Jahre später auch begrifflich etablierten Projekt ‚Weltliteratur‘ verstanden werden.

10. Die Konstruktion des Eigenen im Fremden:

Goethes *West-östlicher Divan* (1814-1819/1827) und dessen Paratexte

Als Goethe 1815 auf seine im Vorjahr vollzogene Lektüre der ersten deutschen Gesamtübersetzung des persischen Lyrikers ‚Hafis‘ zurückblickte, gestand er: „ich mußte mich dagegen productiv verhalten, weil ich sonst vor der mächtigen Erscheinung nicht hätte bestehen können“ (FA III, 1, S. 727)¹⁴ – wobei er sich nicht auf die Übersetzung von Joseph von Hammer, sondern auf Hafis’ Gedichte bezog, auf die er bald mit zahlreichen orientalisierenden Liebesgedichten reagierte. Wie die Gedichte des *Divans*, so sind auch Goethes wichtige Reflexionen zu Übersetzung und Kulturtransfer in den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans* durchaus interpretations- und kontextualisierungsbedürftig.

Monika Schmitz-Emans, die in ihrem Beitrag „Wandern, Schauen, Schreiben. Goethes Paratexte zum *West-östlichen Divan* als Beiträge zu einer Konzeption des Übersetzens“ ein facettenreiches Bild von Goethes *Divan*-Projekt entwirft, begreift das Verhältnis zwischen den drei von Goethe differenzierten Übersetzungstypen als ein komplementäres: Der Dichter sei mit einer einzelnen Übersetzung, gleich welchen Typs, nicht zufrieden gewesen und habe sich dementsprechend bei seinem *Divan*-Projekt aller Arten bedient. Obwohl die *Divan*-Gedichte keine Übersetzungen im konventionellen Sinn sind, können Goethes ‚orientalische‘ Studien, sein Austausch mit Orientalisten und die Arbeit am *Divan* als poetisch-poetologisches Projekt, als „Übertragungs-Projekt, bei dem Eigenes entsteht, das sich in Konstruktionen des Fremden spiegelt“ verstanden werden. Eine andere Art der ‚Übersetzung‘ stellen des Weiteren Goethes mit dem Projekt einhergehende kalligraphische ‚Schreibübungen‘ in Nachahmung der arabischen Schrift dar, da er hierbei fremde Schrift „kopierend in einen eigenen handschriftlichen Duktus *übersetzt*“, während eine spielerisch-performative Einfühlung in die fremde Schreib-

¹⁴ Zitiert nach der vollständig revidierten und aktualisierten Neu-Ausgabe des *West-östlichen Divans*, hg. v. Hendrik Birus, Berlin 2010.

praxis stattfindet. Wie dieses Schreiben fungieren außerdem das in den Paratexten mehrfach nachgewiesene Wandern und Schauen als Metaphern des Übersetzens, die im Rahmen einer ebenso metaphorischen Schreib-Reise stehen, als die das *Divan*-Projekt letztendlich zu denken ist.

11. Die Trias und ihre Folgen: Goethes problematische Übersetzungstypologie in den *Noten und Abhandlungen* (1819) und ihre Umsetzung in russischen Goethe-Übersetzungen

Goethes triadisches Übersetzungsmodell, wie in den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans* formuliert, kann durchaus unterschiedlich ausgelegt werden – und dies kann in der Übersetzungspraxis erhebliche Konsequenzen haben.

Sebastian Donat hält Goethes Modell nicht nur aufgrund der ambivalenten Argumentationsstrategie für erklärungsbedürftig; problematisch findet er zum einen das Verhältnis der diesem Modell inhärenten linearen und zyklischen Momente, zum anderen den an dritter Stelle genannten Übersetzungstyp an sich. In seinem Aufsatz „das Verdienst, uns als ein Popanz in das Original zu schrecken“ – Goethe als Theoretiker und ‚Opfer‘ buchstabengetreuer Übersetzung“ deutet und hinterfragt er, mit kritischem Bezug auf die bisherige unkritische Auslegung in der Forschung, die Trias als solche und speziell Goethes Auffassung einer ‚Annäherung‘ an das Original. Er konstatiert, dass Goethe selbst den dritten Übersetzungstypus ambivalent beurteilt, da er im Ansatz ein Ideal darstellt, aber im Ergebnis, sofern die Fremdheit des Originals ungeglättet vermittelt wird, Irritationen erzeugt – weshalb er seinem Ideal in seinen eigenen Übersetzungen nicht folgt. Allerdings erfahren seine Forderungen eine radikale Umsetzung in der russischen Nachdichtung des *West-östlichen Divans* aus der Zeit der frühen Sowjetunion, die vorgestellt werden. Hieran lässt sich die Diskrepanz zwischen dem rezeptionsorientierten Anliegen und dem Misserfolg des Ergebnisses beim Publikum zeigen, ebenso wie bei der ideologisch-systemtreuen Literaturkritik, die an derart schwer verständlichen Texte den didaktischen Nutzen vermisst. Nehmen andere Beiträge des Bandes die Produktivität der Übersetzungstätigkeit Goethes für das eigene Werk in den Blick, so richtet Donat also das prinzipiell gleiche Erkenntnisinteresse auf die produktive Rezeption der Goetheschen Übersetzungsmaximen.

12. Metamorphose als Paradigma der Übersetzungspoetik des späten Goethe (1819-32)

Goethes durch seine naturwissenschaftlichen Forschungen fundierte Etablierung des Metamorphosen-Begriffs als universales vitales Grundprinzip schlechthin lässt sich besonders an Goethes späten Überlegungen

zur Übersetzung nachvollziehen – und umgekehrt lassen sich Letztere mithilfe des besagten Schlüsselbegriffs deuten.

Rüdiger Görner bringt in „Übersetzen als sprachliche Metamorphose. Zu einem Phänomen in Goethes (später) Poetik“ Goethes eigenwilliges Konzept der Metamorphose (als sprachmorphologischen Gestaltwandel) unter Berücksichtigung seiner Auffassung von der Natur der Sprache in Zusammenhang mit seinen poetologischen und übersetzungstheoretischen Überlegungen. Den Ausgangspunkt bildet Goethes Beschäftigung mit einer Übertragung der *Göttlichen Komödie* von Karl Streckfuß im Jahr 1826, an der gezeigt wird, wie Goethe ausgehend von der Beurteilung einer Übersetzung nicht nur eigene übersetzungstheoretische Prinzipien formulierte, sondern aus einer Analyse des Originaltextes Maximen für eine Erzählästhetik entwickelte. Dem Übersetzer Streckfuß riet er zur eigenmächtigen Korrektur, wo ein Original seinem Anspruch nicht gerecht wird – so wie er selbst etwa in seiner Nachlese zu Aristoteles' *Poetik* vorging, worin er den griechischen Text in Anpassung an die eigene Auffassung vom behandelten Inhalt modifizierte im Sinne einer „vorurteilend interpretierenden Übersetzung“. Als weitere Fälle produktiver Rezeption der *Commedia* mittels Übersetzung betrachtet Görner Goethes Terzinen-Dichtung „Im ersten Beinhaus war's“ sowie den Eingangsmonolog Fausts im zweiten Teil der Tragödie, indem er sie unter den Vorzeichen einer „translatorisch geprägten Metamorphose, die bei Goethe die Funktion einer Weltanschauung“ hat, bespricht. Abschließend stellt Görner die späten Überlegungen Goethes zu Sinn und Form des Übersetzens vergleichend, mit Rekurs auf Novalis und Schleiermacher bzw. Gadamer jeweils dem frühromantischen und dem dezidiert hermeneutischen Übersetzungsansatz sowie weiteren Konzepten gegenüber. Goethes in den *Noten und Abhandlungen* entwickeltes Übersetzungsmodell wird zuletzt anhand seiner Übertragung des Pfingsthymnus *Veni creator spiritus* des Hrabanus Maurus veranschaulicht, denn hier arbeitete Goethe gleichzeitig interlinear und parodistisch, während er durchaus nach Identität mit dem Original strebte.

13. Übersetzung zwischen Mimesis und Poiesis:

Wilhelm Meisters Lehrjahre (1795-96) und *Wanderjahre* (1821-29)

Auch in Goethes Romanwerk wird der Vorgang des Übersetzens thematisiert: Zum Beispiel in *Wilhelm Meisters Lehrjahren*, als der Protagonist Mignons berühmtes Lied (*Kennst Du das Land...*) erst noch übersetzt, bevor es die Erzählinstanz dem Leser in deutscher Version wiedergibt. Von einer bloß „fernen Nachahmung“ – also einer defizitären Übersetzung – ist hier die Rede, die zur Reflexion des Verhältnisses von Original/Originalität und Mimesis/Poiesis und damit verbundener Übersetzungsprobleme veranlasst.

Christoph Grube und Bernardette Malinowski zeigen in ihrem Beitrag „Kennst du das Land? – Narrative Übersetzungspoetik in den *Wilhelm Meister*-Romanen“, wie Mignon in dieser Perspektive zur Figuration des Übersetzungsproblems avanciert, zumal sie sich selbst einer transformierenden ‚Übersetzung‘ in die Gesellschaft (d.h. von Natur in Kultur, ganz im Sinne des Bildungsromans) widersetzt. Die dadurch konstituierte Opposition von einer Ästhetik des Natürlichen und einer Ästhetik des Schönen lässt sich mit dem romantischen und dem klassischen Übersetzungsmodell assoziieren, wobei Goethes Protagonist die der ‚klassischen Dämpfung‘ gemäße, ‚glättende‘ Übersetzungspraxis seines Autors annimmt. Eine andere Art der Übersetzung Mignons wird daraufhin in den *Wanderjahren* nachgewiesen und analysiert: Sie erfolgt aus der Erzählung bzw. aus der Imagination in ein Kunstwerk, zum einen in ein Gemälde, zum anderen in das Mignonlied, beides von Seiten des Sänger-Malers. Schließlich bedenkt der Beitrag den mehrfachen, auch intermedialen Übersetzungsprozess, den der Leser bei der Lektüre leisten muss, als Versuch, sich dem uneinholbaren Original wenigstens anzunähern.

14. Verlorene frühe Übersetzungen und späte autobiographische Reperkussion: Goethes Goldsmith-Aneignungen (1770/71, 1808-1831)

Mit dem Werk des irischen Schriftstellers Oliver Goldsmith wurde Goethe vor allem durch Herder bekannt gemacht, der ihm um die Jahreswende 1770/1771 die deutsche Übersetzung des seinerzeit höchst erfolgreichen Romans *The Vicar of Wakefield* (1766) vorlas – und dabei das Original durch die mündliche Präsentation ein zweites Mal (üb-)ersetzte durch Stimme und Körper.

Andreas Lorenczuk widmet sich in seinem Beitrag „Goldsmith-Transformationen. Fragmente zu einigen Stellen aus *Dichtung und Wahrheit*“ diesem Phänomen als Potenzierung eines ‚Übersetzens‘ im weiteren Sinne, die damit noch nicht abgeschlossen ist: Ein drittes Mal erfolgte nämlich eine ‚Übersetzung‘, als Goethe die Fiktion Wirklichkeit werden ließ, indem er sich als eine der Figuren des Textes verkleidete und so Friederike in Sesenheim gegenübertrat, und ein viertes Mal schließlich in der rückblickenden Erzählung all dessen in *Dichtung und Wahrheit*. Das Ganze lässt sich als mehrfache (Rück-)Übersetzung von Literatur in Leben und von Leben in Literatur und zugleich von Schrift in Stimme/Körper und *vice versa* beschreiben, wobei Herders „Landpriester von Wakefield“ Goethe ein Erfahrungsmodell für das Leben wie fürs Schreiben bot. Ein solches bot ihm auch während einer Schaffenskrise die eigenständig angefertigte Übersetzung des pastoralen Gedichts *The Deserted Village* (1770), die zwar als solche verloren, aber in *Dichtung und Wahrheit* doch in ihrer Bedeutung für Goethes Entwicklung aufgehoben erscheint.

Während Goethe besagte Übersetzung für misslungen hielt, weil er „allzu ängstlich die zarte Bedeutung des Originals in unserer Sprache nachzubilden getrachtet“ hatte, gelingt immerhin die Aneignung in der autobiographischen Prosa. Auf der Basis eines weiten Übersetzungsbegriffs führt Lorenczucs Beitrag vor Augen, wie das Original im Prozess der (potenzierten) Übersetzung verschwindet.

Siglenverzeichnis der Goethe-Ausgaben

- BA: Goethe, Johann Wolfgang: Poetische Werke. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen, 22 Bde., hg. v. Siegfried Seidel u.a., Berlin/Weimar 1960-1978. [Berliner Ausgabe]
- FA: Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bde., hg. v. Friedmar Apel u.a., Frankfurt a.M. 1985ff. [Frankfurter Ausgabe]
- GA: Goethe, Johann Wolfgang: Artemis-Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, 24 Bde., hg. v. Ernst Beutler, Zürich 1948ff. [Gedenkausgabe]
- GB: Goethe, Johann Wolfgang: Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, bislang 4 Bde., im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar Goethe- und Schiller-Archiv hg. v. Georg Kurscheidt, Norbert Oellers u. Elke Richter, Berlin 2008ff.
- HA: Goethe, Johann Wolfgang: Werke. Hamburger Ausgabe, 14 Bde., hg. v. Erich Trunz, Hamburg 1948ff. Neubearb. Aufl., München 1981. [Hamburger Ausgabe]
- MA: Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, 20 Bde., hg. v. Karl Richter u.a., München 1985ff. [Münchener Ausgabe]
- WA: Goethe, Johann Wolfgang: Werke, 133 Bde., hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887-1919. Reprint München 1987. [Weimarer oder Sophienausgabe]